

Geographie und Theater – Geographie im Theater. Einige methodische Vorüberlegungen

ABSTRACT – ‚Geography and theater‘ is analyzed here through the form of a methodological reflection. The analysis will focus on: 1. Dramatic texts that contain geographical knowledge used to create the atmosphere of the play. Dramatic texts may be used as geographical source texts only once the characteristics that specify dramatic genres are taken into account. 2. ‚Geography and theater‘ can be understood as the place where a theater is located. The geographic location of a theater influences the reception of a drama. 3. In the interplay of the geographical knowledge and the location where the theater is located, a ‚space‘ for the imagination is opened up. It is here that the drama plays out.

Keywords: Geographic knowledge in drama; space of imagination; theater building; Aristophanes, Aeschylus, Euripides.

email: bernhard.zimmermann@altphil.uni-freiburg.de

Es ist ein Grundprinzip jedes hermeneutischen Vorgangs, dass man an Texte Fragen stellen muss, wenn sie sich erschließen sollen und wenn man sie verstehen will. Und jede neue Frage, mit der man an altbekannte, viel gelesene und viel behandelte Texte herangeht, liefert, wenn es denn eine gute, das heißt wissenschaftlich seriöse Frage ist, neue Verständnismöglichkeiten, öffnet neue Horizonte und neue Zugänge zu diesen Texten.¹ Dies gilt auch für das Thema ‚Geographie und Theater‘. Es ist dies ein vieldeutiger Titel, der nach einer Definition verlangt, was sich dahinter alles verbergen kann. Er kann natürlich in erster Linie bedeuten, dass man sich mit den gar nicht so wenigen geographischen Angaben in den dramatischen Texten beschäftigt. Damit werden die dramatischen Gattungen zu einem Quellentext für die Erforschung der antiken Geographie – zu einem Quellentext besonderer Art jedoch, der besondere methodologische Überlegungen erfordert, die zunächst die Gattungsbesonderheiten des Dramas im Unterschied zu fachliterarischen Texten und in einem zweiten Schritt die Unterschiede der dramatischen Formen Komödie, Tragödie und Satyrspiel berücksichtigen. Allen drei dramatischen Formen ist gemeinsam, dass jedes Element der ‚realen Welt‘, das in sie aufgenommen wird, eine poetische Funktion im Handlungsgefüge erhält, die nicht der sachlichen Information dient. Allerdings kann man natürlich unter produktions- und rezeptionstheoretischen Erwägungen aus diesen Texten Rückschlüsse auf das geographische Wissen der Dichter und des Publikums ziehen. Aufgabe der Interpretation eines Dramas ist es, aus diesen geographischen Details die Konnotationen und Assoziationen herauslesen, die mit bestimmten Ländern, Orten oder Völkern verbunden sind und die – insofern trägt der ‚geographische Zugang‘ zu dramatischen Texten entschieden zu ihrer Erklärung bei – die Dichter mit ganz bestimmten charakterisierenden oder die Stimmung² färbenden Absichten einsetzen, die auf ganz verschiedenen Ebenen ein Stück prägen.

¹ Dieser hermeneutische Zugang folgt GADAMER 2010, und JAUSS 1984.

² Ich verwende ganz bewusst den untheoretischen Begriff der ‚Stimmung‘ und verstehe darunter das zugegebenermaßen schwer fassbare Zusammenspiel interner und externer Faktoren, die die Rezeption eines Dramas bestimmen. Unter internen Faktoren verstehe ich alles, was werkimmanent zu einem

Drama gehört, also nicht nur das gesprochene Wort, sondern auch die Musik, der Tanz, die Gestik, die Kostüme, die Masken und die Szenerie; als externe Faktoren bezeichne ich das, was den Zuschauer im Theater beeinflussen kann, also z.B. das Theatergebäude, dessen Lage, die anderen Personen im Theater usw. – Faktoren, die natürlich ständig variieren.

Ein interessantes Beispiel, um die Qualität von Dramen als geographischen Quellentexten zu verdeutlichen, findet sich im Prolog der aristophanischen *Wolken*. Der komische Held Strepsiades, der in der ‚Denkerei‘ (φροντιστήριον) des Erzsophisten Sokrates die Kunst lernen will, die schwächere zur stärkeren Sache zu machen, um des Schuldenberges Herr zu werden, den sein Sohn Pheidippides durch seine kostspielige, aristokratische Leidenschaft für Pferde aufgehäuft hatte, wird von einem Schüler des Sokrates in die Utensilien eingeführt, die der Meister für seine Experimente bedarf (201–216). Er zeigt ihm Astronomie und Geometrie – ob es zwei Statuen sind oder Schreibtafeln oder anderes Material, bleibt unklar³ – und eine Landkarte der gesamten Erde (206 γῆς περίοδος πάσης), auf der Athen, Attika, Euböia und Sparta zu sehen sind, das zum Erstaunen des Strepsiades recht nahe bei Attika liegt. Die Absicht dieser Szene, in der Strepsiades die typische komische Rolle des Bomolochos, des dummen Spaßmachers, zufällt, durch die Begriffsstutzigkeit des komischen Helden angesichts einer Landkarte Lachen im Publikum hervorzurufen, kann nur dann Erfolg haben, wenn ein Großteil der Zuschauer Kenntnis von Landkarten und deren Funktion hat und ebenso über die Lage einzelner Gebiete auf diesen Karten informiert ist. Dies bedeutet, dass Landkarten, wie auch immer dieses ausgesehen haben mögen, zum Erfahrungsschatz auch einfacher Athener im Jahre 423 v. Chr. gehörten. Außerdem belegt diese Episode zusammen mit dem Auftritt des Mathematikers und Astronomen Meton in den *Vögeln* (992–1020), der den Himmelsraum vermessen will,⁴ dass Geometrie und Astronomie als zum Bereich der Geographie gehörig angesehen wurden.⁵

Ein besonders deutlicher Fall des Zusammenspiels von Geographie, Wort und Handlung sowie der Charakterisierung der *dramatis personae*, von Musik, Rhythmus und Tanz ist der Osten, Persien und Kleinasien, der in den historischen, zeitgeschichtlichen Dramen des Phrynichos und Aischylos, der *Einnahme Milets* (492) und den *Phönizierinnen* (476) des Phrynichos⁶ und den *Persern* des Aischylos (472)⁷ natürlich eine herausragende Rollen einnimmt, der aber auch in mythologischen Tragödien, deren Stoff mit dem Osten in Verbindung steht wie vor allem in den mit Dionysos zusammenhängenden Stücken, von denen Euripides’ *Bakchen* (postum nach 406 aufgeführt) das einzige erhaltene Beispiel sind, gleichsam als unsichtbarer Akteur im Hintergrund mitspielt. Das Versmaß des Ionikers, bestehend aus der Abfolge von zwei Kürzen und zwei Längen mit all den Variationsmöglichkeiten, die es für dieses Versmaß nach den Gesetzen der quantifizierenden griechischen Metrik gibt, setzen sowohl die Tragödien- als auch die Komödiendichter dazu ein, um auf der Ebene der Musik und des Tanzes ein orientalisches Ambiente, eine orientalisch-exotische Stimmung entstehen zu lassen,⁸ die je nach Kontext und Zeit der Aufführung verschiedene Assoziationen frei setzt: die der Gefahr, die der persische Osten darstellt, die der Fremdheit, des Ungewohnten, aber auch die der Dekadenz.⁹

Es gibt jedoch eine andere Möglichkeit, das Thema ‚Geographie und Theater‘ anzupacken, nämlich indem man erstens die Lage eines Theaterbaus in der Landschaft untersucht und zweitens das Theatergebäude und die sich daraus ergebenden Spielmöglichkeiten ernst nimmt. Von diesen ‚Orten‘ des Theaters ausgehend, lassen sich verschiedene ‚Räume‘ erschließen, die die an diesen Orten gespielten und gesprochenen Texte durch verschiedene Mittel wie z.B. durch das ionische Metrum eröffnen.

Der ‚Ort des Theaters‘ ist zunächst die Stelle, an der der Theaterbau steht, zum Beispiel am Südhang der Akropolis in Athen im Temenos des Dionysos Eleuthereus oder in Thorikos oder in Epidauros oder wo auch immer.¹⁰ Dieser Ort bringt eine Reihe von Gegebenheiten mit, die das Theater prägen und im Besucher eine Reihe von Assoziationen auslösen. Der Thea-

³ Vgl. DOVER 1968, 121–123.

⁴ Vgl. DUNBAR 1995, 550–562.

⁵ Vgl. dazu GEHRKE 1998, 167, 187. Zur komischen Technik ZIMMERMANN 1993.

⁶ ZIMMERMANN 2011, 558–561.

⁷ Vgl. GARVIE 2009, besonders IX–XXXII.

⁸ Vgl. ZIMMERMANN 1987.

⁹ So in der parodischen Monodie Agathons in den *Thesmophoriazusen* des Aristophanes (101–129). Vgl. ZIMMERMANN 1985b, 168–177; PRATO 2001, 16–176; AUSTIN – OLSON 2004, 86–97.

¹⁰ Vgl. zuletzt ISLER 2017. Alle Testimonien werden zusammenggetragen und ausgewertet von CSAPO – WILSON 2020.

¹¹ Begriff nach ASSMANN 2018.

terbau wird dadurch ganz im konkreten Sinne zu einem ‚Erinnerungsort‘, den ein Mensch mit bestimmten, an diesen Ort gebundenen Erinnerungen und Erwartungen betritt – einem Erinnerungsort, der Teil des ‚kulturellen‘ Gedächtnisses ist, um Jan Assmanns Terminologie zu verwenden.¹¹

In Athen ist das Theater Teil des heiligen Bezirks des Dionysos. Bekanntermaßen hat dies zu äußerst kontroversen Diskussionen über das Dionysische in der Tragödie und das Dionysische der Tragödie geführt,¹² und dies nicht erst seit Friedrich Nietzsches 1872 erschienenen kleinen Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.¹³ Es ist dies natürlich in erster Linie eine inhaltliche Diskussion, aber auch die Topographie spielt, was gerne übersehen wird, in die Überlegungen hinein. Denn sicher prägt es die Rezeption eines Stückes, wenn man im Hintergrund einen Dionysostempel sieht und der Gott selbst in Gestalt des Bretas, des heiligen hölzernen Abbildes, bei der Aufführung anwesend ist.

In ähnlicher Weise müsste man bei den anderen Theaterbauten das geographische Ambiente in die Überlegungen einbeziehen: Wo liegen diese Bauten? Wie ist die Umgebung gestaltet? Welche anderen Bauwerke vor allem religiöser Natur sind von den Theatersitzen aus zu sehen? All dies beeinflusst die Rezeption eines Stückes. Denn wir dürfen nicht vergessen, dass es sich um ein Freilichttheater handelt, in dem natürlich, wie im modernen Theater, die Bühne und alles, was dazu gehört, nicht nur das Wort, sondern auch die Musik und der Tanz, die wichtigste Rolle spielen; aber sicherlich trägt auch das gesamte Ambiente zur Atmosphäre und zur Stimmung und damit zur Aufnahme eines Dramas bei.

Als weitere Orte des Theaters, die wir beachten müssen, sind die Bühne (*Skené*), auf der die Schauspieler agieren, und die *Orchestra*, der ‚Tanzplatz‘ des Chores, zu nennen, die beiden ‚Spielräume‘ des klassischen griechischen Theaters. Die Bühne muss schon im 5. Jahrhundert leicht erhöht gewesen sein.¹⁴ Die Orchestra, in die man durch zwei Eingänge (*Eisodoi*) hineinkam, war im klassischen Theater nicht oval, wie man früher meinte, sondern, dem *Theatron*, dem ‚Schauplatz‘, angepasst, eckig.¹⁵ Diese Topographie des Theaters hat Auswirkungen auf die Dramaturgie und Struktur. Die Dichter des 5. Jahrhunderts entwickelten mit den *Amoibia*, den Wechselgesängen zwischen Chor und Schauspielern, eine ‚Bauform‘ des Dramas,¹⁶ die diese beiden getrennten Bereiche des Theaters miteinander in Berührung brachte und einen Austausch zwischen Chor und Schauspielern ermöglichte. Ein weiterer Ort des Theaters ist die ‚Sonderbühne‘,¹⁷ das *Ekkyklema*, eine aus dem mittleren Tor der Skene herausfahrbare Plattform, die das nicht sichtbare Innere des Bühnenhauses gleichsam nach außen klappte und damit das, was im Palast oder einem Haus vor sich ging, ausstellte und sichtbar machte. Der dritte Ort des griechischen Theaterbaus ist neben Bühne und Orchestra das *Theatron*, der ‚Schauplatz‘, von dem aus man das dramatische Geschehen betrachtete. Im 5. Jahrhundert v. Chr., als es noch keine sehr erhöhte Bühne gab, sah ein Zuschauer nicht nur Bühne und Orchestra, sondern auch die Landschaft hinter und neben dem Theaterbau.

Von diesen *Orten* des Theaters ist der theatralischen *Raum* zu unterscheiden, den man als einen Raum der Imagination beschreiben kann. Die Dramatiker des 5. Jahrhunderts waren, um eine schöne, von Eric Handley geprägte Formulierung zu verwenden, Meister der ‚verbalen Skenographie‘.¹⁸ Allein durch die Kraft ihrer Worte erwecken die Dichter vor dem inneren Auge des Rezipienten in dessen Imagination Bilder dessen, was sie auf der karg ausgestatteten Bühne, die keinerlei Illusionstheater zuließ, sehen sollten.¹⁹ Der anonyme kaiserzeitliche Literaturkritiker und Rhetor, bekannt als Pseudo-Longin, nennt in seinem Traktat Über das

¹² Kommentierte Ausgabe von LANDEFESTER 1994; ein ausführlicher, sehr Nietzsche kritischer Kommentar stammt von SCHMIDT 2012. Zur Nietzsche-Rezeption in der Klassischen Philologie vgl. ZIMMERMANN 2012.

¹³ Vgl. dazu BIERL 1991; ZIMMERMANN 2011, 486–490.

¹⁴ Dies wird aus Aristophanes, *Wespen* 1341 deutlich: Philokleon fordert eine Flötenspielerin auf, zu ihm ‚heraufzukommen‘ (*ἀνύβαινε*) und seinen Phallos als Aufstiegshilfe zu

benutzen; vgl. ZIMMERMANN 2011, 676f.

¹⁵ Vgl. dazu GOETTE 2011.

¹⁶ Begriff nach JENS 1971.

¹⁷ Begriff nach REINHARDT 1949, 106. Vgl. vor allem CASANOVA 2017.

¹⁸ HANDLEY 1965, 23 „verbal scene painting“.

¹⁹ Vgl. ZIMMERMANN 2019b.

Erhabene diese literarische Technik εἰδωλοποιία (15, 1) „Herstellung von mentalen Bildern durch Worte“. Der römische Rhetoriklehrer Quintilian schreibt in seinem Lehrbuch der Redekunst (6, 2, 32), ein Redner müsse in der Lage sein, Abwesendes vor dem inneren Auge des Rezipienten Gestalt werden zu lassen, so dass man meine, es sei wirklich anwesend, weil man so am besten die Emotionen der Zuhörer beeinflussen könne:

Quas φαντασίας Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur, has quisquis bene ceperit, is erit in adfectibus potentissimus.

Jeder, der das, was die Griechen φαντασίαι nennen (wir möchten es eher als *visiones* bezeichnen), wodurch Bilder abwesender Dinge so dem Geiste dargestellt werden, dass man sie mit den Augen wahrzunehmen meint und sie für wirklich anwesend hält, gut verstanden hat und beherrscht, der wird am besten in der Erregung von Affekten sein.

Und Horaz schreibt mit Blick auf das Theater, dass Dichter wahre Zauberer seien, da sie allein durch die Kraft der Worte nicht nur alle möglichen Emotionen in der Brust des Rezipienten entstehen zu lassen, sondern ihn bald nach Athen, bald nach Theben zu versetzen in der Lage seien (*Epistulae* 2, 1, 210-213): ... *ut magus, et modo me Thebis, modo ponit Athenis*.

Diese durch verbale Skenographie entworfenen imaginären Räume können auch reale Räume sein: in der Komödie meistens Athen und seine Deme – man denke an die *Acharner* des Aristophanes, die *Prospaltioi* des Eupolis oder an das karge Phyle in Menanders *Dyskolos* –, Delphi in Aischylos' *Eumeniden* oder Euripides' *Ion*, in dessen Parodos der Chor den Apollon-Tempel und dessen Bildschmuck vor dem inneren Auge des Zuschauers entstehen lässt (184-236).²⁰ Diese realen Räume sind allerdings – vor allem in der Komödie – poetisch verfremdet. Es können mythische Räume sein, also Räume, die mit den bestimmten Mythen verbunden sind wie Theben mit dem Labdakiden- und Argos mit dem Atridenmythos. Es können exotische Räume sein wie das Land der Taurer in der *Taurischen Iphigenie* oder Ägypten in der *Helena* des Euripides. Und es können schließlich in der Komödie utopische und phantastische Räume sein: die Unterwelt, das Reich der Vögel.

Häufig wird der imaginäre Raum, an dem das jeweilige Stück spielt, gleichsam mit der Technik der ‚mise en abyme‘ auf andere, dahinter liegende Räume erweitert.²¹ So spielen, um nur zwei Beispiele zu nennen, im aischyleischen *Agamemnon* Troja und Aulis, der Ort der Ausfahrt des griechischen Heeres und der Opferung Iphigenies durch die Hand ihres Vaters, eine tragende Rolle, in den sophokleischen *Trachinierinnen* die von Herakles eroberte Stadt Oichalia und der Berg Oita, an dem der Heros seinen Tod finden sollte. Und indem die Dichter den ersten Raum, an dem die Bühnenhandlung sich ereignet, auf andere Räume öffnen, spielen damit all die Texte mit hinein, in denen diese Räume zweiten Grades von Bedeutung sind: die homerischen Epen samt dem epischen Kyklos oder die *Einnahme Oichalias* des Panyassis.²² Der Raum zweiten Grades wird damit zu einem Raum der Intertextualität, der vor dem literarischen Gedächtnis der Zuschauer all die anderen Texte wachruft, die mit diesen Räumen verbunden sind.

Das untrennbare Gewebe, das realer Ort und imaginärer Raum des Theaters eingehen, lässt sich sehr schön am Beispiel der beiden Einzugslieder des Chores der aristophanischen *Wolken* deutlich machen (275-290, 299-313).²³

ἀέναοι Νεφέλαι,
ἀρθῶμεν φανεραὶ δροσερὰν φύσιν εὐάγητον

²⁰ Vgl. WILAMOWITZ 1926, 14f., 94-97; OWEN 1939, 83-89; PELLEGRINO 2004, 210-219.

²¹ Zu dieser literarischen Technik, die vor allem Pindar verwendet, um dem Lobpreis eines adligen Siegers bei den panhellenischen Wettkämpfen, eine mythische und damit zeitlose Tiefe und Bedeutung zu verleihen, vgl. WOLF 2013.

²² Vgl. MATTHEWS 1974, 129f.

²³ In der klassischen deutschen Übersetzung von LUDWIG SEEGER (1845-1848), neu herausgegeben von ZIMMERMANN 2019a, 131f.

πατρὸς ἀπ' Ὠκεανοῦ βαρναχέος
 ὑψηλῶν ὄρέων κορυφὰς ἐπι δένδροκόμους, ἵνα
 τηλεφανεῖς σκοπιὰς ἀφορώμεθα
 καρπούς τ' ἄρδομέναν ἱερὰν χθόνα
 καὶ ποταμῶν ζαθέων κελαδήματα
 καὶ πόντον κελάδοντα βαρύβρομον·
 ὄμμα γὰρ αἰθέρος ἀκάματον σελαγεῖται
 μαρμαρέαισιν αὐγαῖς.

ἀλλ' ἀποσεισάμεναι νέφος ὄμβριον
 ἀθανάτας ιδέας ἐπιδώμεθα
 τηλεσκόπῳ ὀμματι γαῖαν. (275-290)

παρθένοι ὄμβροφόροι,
 ἔλθωμεν λιπαρὰν χθόνα Παλλάδος, εὐάνδρον γὰρ
 Κέκροπος ὀψόμεναι πολυήρατον·
 οὗ σέβας ἀρρήτων ἱερῶν, ἵνα μυστοδόκος δόμος
 ἐν τελεταῖς ἀγίαις ἀναδείκνυται,
 οὐρανίοις τε θεοῖς δωρήματα,
 ναοὶ θ' ὑπερεφεῖς καὶ ἀγάλματα,
 καὶ πρόσοδοι μακάρων ἱερώταται,
 εὐστέφανοι τε θεῶν θυσία θαλία τε
 παντοδαπαῖσιν ὥραις,
 ἦρί τ' ἐπερχομένῳ Βρομῖα χάρις,
 εὐκελάδων τε χορῶν ἐρεθίσματα
 καὶ μοῦσα βαρύβρομος αὐλῶν. (299-313)

Schwimmende Wolken, ans Licht
 Ziehn wir, die leuchtenden, ewig beweglichen,
 Unversieglichen,
 Ziehen herauf aus dem Schoße des tosenden
 Vaters Okeanos, auf zu den waldigen
 Gipfeln der Berge, schau
 Nieder auf fernhin erglänzende Zinnen, auf
 Saaten, hinab auf die säugende, heilige
 Erd' und die göttlichen rauschenden Ströme bis
 Hin zu des wogenden, stöhnenden Meeres Flut:
 Denn unermüdet ja leuchtet das Auge des Äthers
 Schwimmend in heitrer Klarheit! –
 Auf denn! Wir schütteln von unseren unsterblichen
 Leibern die tauige Hüll', und mit leuchtendem
 Aug' überschaun wir die weite Erde. (275-290)

Jungfrau mit tauendem Haar
 Schweben wir hin zu Athenes gesegneten
 Gauen, des Kekrops
 Heldenerzeugende, liebliche Flur zu schau,
 Die das Geheimnis mystischer Feuer wahr,
 Wo sich das Heiligtum
 Öffnet am Feste der Weihe den Schauenden,
 Dort, wo Geschenke, Bilder und ragende
 Tempel die himmlischen Götter verherrlichen,
 Festliche Züge der Frommen, der Seligen,
 Jubel der Blumenbekränzten und Schmausenden,
 Wechselnd im Tanz der Horen;
 Heut, mit dem nahenden Lenze, des Bakchos Fest,
 Fröhlich mit Tanz und Gesang um die Wette zum
 Helltönenenden Klang der Flöten. (299-313)

In der Form des kletischen Hymnos – die Wolken singen einen Hymnos auf sich selbst – stellen sich die Wolken sich zunächst, ohne von Strepsiadés und Sokrates und den Zuschauern gesehen zu werden, als Gottheiten vor, die vom Meer über die hohen Berge nahen, über Parnes, Pentelikon und Hymettos, die Attika umgeben. In der Antode widmen sie sich dem Ort, den sie besuchen wollen, Attika und Athen (299–301), und stimmen einen kurzen Lobpreis der Stadt an, ihrer Tempel und Kunstwerke, ihrer religiösen Feste und der damit verbundenen Riten, der Opfer und Prozessionen, wobei besonders die Großen Dionysien, bei denen das Stück zur Aufführung kam, mit seinen dramatischen und chorlyrischen, in der Form des Agons ausgetragenen Aufführungen herausgehoben werden.²⁴ Dadurch wird die Komödie nicht nur in der Landschaft (Attika) und dem Ort (Athen) der Aufführung, sondern auch im religiösen Rahmen, dem Dionysosfest, verankert. Die hieratische Sprache und das erhabene daktylische Metrum vermitteln deutlich den kultischen Bezug.²⁵

Doch wir müssen uns immer wieder ins Gedächtnis zurückrufen, dass all diese Überlegungen auf dem attischen Theater basieren. Andernorts könnten andere Formen des Dramas und damit auch eine andere Art der Einbeziehung des Ortes und des imaginären Raumes bestanden haben.²⁶ Dies gilt natürlich für Wiederaufführungen attischer Tragödien außerhalb Athens wie für die Perser, die Aischylos auf Einladung Hierons in Sizilien inszenierte, oder all die anderen klassischen Stücke, die im 4. und 3. Jahrhundert durch die Dionysostechneuten in der ganzen griechischsprachigen Welt zur Aufführung gebracht wurden.²⁷ Und es gilt natürlich in besonderer Weise für Dramen, die nicht für eine Aufführung im Dionysostheater zu Athen anlässlich der Lenäen oder Dionysien, sondern an einem anderen Ort geschrieben wurden. Dies ist bei einigen Stücken des Euripides der Fall. Die *Andromache* (wohl um 425 v. Chr.) wurde nach dem Scholion zu Vers 445 nicht in Athen aufgeführt, sondern vermutlich in einer Stadt des nördlichen Griechenlands, vielleicht in Thessalien.²⁸ Ein interessanter Fall stellt der nach 408, als Euripides die Einladung des Makedonenkönigs Archelaos annahm, für eine Aufführung in Makedonien, ob in Pella, Aigai oder Dion ist nicht zu klären, verfasste *Archelaos* dar, mit dem der Dichter – so der antike Biograph des Euripides (*Vita* 2) – die Gunst des Herrschers gewinnen und ihm eine Freude machen wollte: ἐκεῖθεν δὲ εἰς Μακεδονίαν παρὰ Ἀρχέλαον γενόμενος διέτριψε καὶ χαριζόμενος αὐτῷ δράμα ὁμώνυμος ἔγραψε.²⁹ Warum Euripides seine Heimatstadt verließ, muss Gegenstand oft romantischer Spekulation bleiben: aus Verzweiflung über die politische Lage nach dem oligarchischen Putsch von 411 oder aus Verbitterung über den geringen Erfolg, den er an den Agonen hatte? Naheliegender dürfte eine banalere Antwort sein: Euripides nahm wie der Tragiker Agathon und der Chorlyriker Timotheos ein lukratives Angebot des makedonischen Königs Archelaos an und verfasste für diesen, wie dies die Chorlyriker früherer Zeiten wie Simonides, Pindar und Bakchylides taten, eine dem Ruhm des Königs dienende Auftragsarbeit.³⁰ Der *Archelaos* basiert auf dem Herakliden-Mythos. Ein Urahn des Makedonenkönigs namens Archelaos, Sohn des Herakliden Temenos, wird aus Argos ins Exil getrieben. Er kämpft auf Seiten des Thrakers Kisseus, der ihm die Hand seiner Tochter verspricht, ihn aber in einem mit glühender Kohle gefüllten Fass zu Tode bringen will. Archelaos kommt ihm zuvor und stürzt ihn in das Fass. In Makedonien wird er Stammvater des einheimischen Herrschergeschlechts. Ebenfalls in Makedonien entstanden die postum in Athen aufgeführten *Bakchen*, die *Iphigenie in Aulis* sowie der nur fragmentarisch erhaltene *Alkmaion in Korinth*. Gerade für die *Bakchen* wird immer wieder darüber diskutiert, ob dieses Stück überhaupt für eine Aufführung in Athen geschrieben wurde oder, was wahrscheinlicher zu sein scheint, für ein makedonisches Theater. Auf alle Fälle hat der

²⁴ Die Antode weist in ihrem enkomiastischen Ton, den *laudes Athenarum*, eine große Nähe zu den Athener-Dithyramben Pindars auf, vgl. vor allem Fr. 75 MAEHLER 1989, in dem ebenfalls die prachtvollen Bauwerke und Feste Athens beschrieben werden; vgl. LAVECCHIA 2000, 254–278.

²⁵ Vgl. dazu ZIMMERMANN 1985a, 65–69.

²⁶ In letzter Zeit findet das außerathenische Theater im-

mer mehr Beachtung, vor allem in Sizilien und der Magna Graecia; vgl. BOSHER 2012, zu den Testimonien vgl. CSAPO – WILSON 2020.

²⁷ Vgl. dazu VAHTIKARI 2014; LAMARI 2017; STEWART 2017.

²⁸ Vgl. die Diskussion bei STEVENS 1971, 15–21.

²⁹ Vgl. HARDER 1985, 125–139.

³⁰ Vgl. HECHT 2017, 19–27, 40–79.

Aufenthalt in Makedonien in geographischen Hinweisen im Text seine Spuren hinterlassen: in den Schilderungen von Pieria (409–411) und des Ludias-Tals (568–575).³¹

Eine dem *Archelaos* des Euripides vergleichbare Auftragsarbeit sind die *Frauen von Aitnai* (*Aitnaiai*), die Aischylos für den syrakusanischen Tyrannen Hieron schrieb.³² Große Aufmerksamkeit erregte in der Forschung die leider nur sehr schlecht auf einem Papyrus erhaltene Hypothese zu den *Aitnaiai* (P. Oxy. 2257),³³ aus der deutlich wird, dass das Stück an fünf verschiedenen Orten spielte: zunächst am Ätna, dann in der im Gebiet von Leontinoi gelegenen Ortschaft Xuthia, dann wieder (πάλι) am Ätna, schließlich in Leontinoi selbst und am Ende in Syrakus, wo dann eventuell noch ein Wechsel auf den Temenites-Hügel in der Nähe des syrakusanischen Theaters stattfand. Diese zahlreichen Ortswechsel sind eine im Verhältnis zum ‚normalen‘ attischen Theater außergewöhnliche dramatische Technik.³⁴ Dies hat unter dramaturgischen Gesichtspunkten die Folge, dass wir in den *Aitnaiai* einen ‚wandernden Chor‘ annehmen müssen, wohl die Schwestern Thaleias, die auf der Suche nach ihrer Schwester Hierons Machtbereich durchstreifen, das Gebiet zwischen Ätna, der von ihm neu gegründeten Stadt, und Syrakus, und damit den Machtbereich des Tyrannen markieren, wie bei einer Prozession die verschiedenen abgeschrittenen Orte einen religiös-politischen Raum abstecken. Bei dieser Suche kommen sie an die Orte, an denen künftig für Hieron wichtige Städte liegen werden, die dadurch einen griechischen Ursprung erhalten. Die Gegenwart wird im Mythos verankert und erhält aus diesem ihre Legitimation. Und wenn wirklich der letzte Ort der Handlung der Temenites-Hügel in Syrakus ist und die (oder eine) Aufführung der *Aitnaiai* im Theater von Syrakus stattfand, fallen aktuelle Aufführung und mythische Handlung im Ort der Aufführung am Temenites-Hügel zu Syrakus zusammen.

Schließlich könnte die Suche des Chores nach Thaleia eine rituelle Dimension enthalten. Die Suche nach einer von einem Gott geraubten Frau ist zentrales Element des Demeter-Persephone-Mythos und der eleusinischen Mysterien. In Syrakus fanden zehntägige Thesmophorien statt, bei denen – so Diodor (5, 4, 7) – die Teilnehmer das urtümliche Leben spielten (μυσοῦμοι τὸν ἀρχαῖον βίον). Pindar erwähnt in einem in die 6. *Olympie* (für Hegesias aus Syrakus) eingebauten Lob, dass Hieron sich um „die pupurbeschuhte Demeter“, um das Fest ihrer „weißrossigen Tochter“, die an der Quelle Kyane von Hades geraubt wurde,³⁵ und „die Macht des Zeus vom Ätna“ kümmere. Aischylos könnte also die Handlung seiner *Aitnaiai* nach den rituellen Handlungen der Demeter-Persephone-Mysterien gebildet und damit dem politischen Gehalt seines Stückes eine religiöse Tiefe verliehen haben.

Aus diesen Überlegungen ergeben sich einige interessante Fragen:

1. Wie spielen der reale Raum des Theaters, in dem ein Stück aufgeführt wird, und die imaginären Räume bei der Rezeption eines Stückes zusammen? Ich habe dies am Beispiel der aristophanischen *Wolken* und sehr spekulativ der *Aitnaiai* des Aischylos zu skizzieren versucht. Dieselbe Frage muss man auch an die *Andromache* sowie die in Makedonien entstandenen Stücke des Euripides stellen.

Dies führt unter philologischen, literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten zu der Frage, ob auf diese Stücke, die nicht für eine athenische Aufführung im Rahmen eines Dionysosfestes in der Form eines Agons, überhaupt unsere athenozentrischen Auffassungen von Tragödie und Komödie zutreffen. Es scheint so zu sein, dass jedenfalls bei einigen dieser Stücke wie den *Aitnaiai* und wahrscheinlich dem *Archelaos* die aus den für Athen geschriebenen Stücken gewonnenen Gattungsnormen keine Gültigkeit besitzen.

2. Wie spielen die geographischen Kenntnisse des Publikums in die Imagination hinein? Durch geographische Kenntnisse der Zuschauer, die diese als Händler oder als Soldaten erwor-

³¹ Vgl. DODDS 1960, XXXIX-L, 126, 147.

³² Ich gebe mit diesen Ausführungen die Ergebnisse meiner neuen Untersuchung zu Aischylos' Aufenthalten in Sizilien wieder; dort findet sich eine ausführliche Diskussion unter Einbeziehung der Sekundärliteratur: B. ZIMMERMANN 2019c. Nachzutragen ist THATCHER 2019. Grundlegend zu Aischylos'

Aitnaiai und seinen Aufenthalten in Sizilien sind die Arbeiten von POLI-PALLADINI 2001 und 2013.

³³ Testimonien und Fragmente bei RADT 1985, 126f.

³⁴ Vgl. TAPLIN 1977, 417–419.

³⁵ Nach Pindar, *Nemee* 1, 13 schenkte Zeus Sizilien seiner und Demeters Tochter Persephone.

ben oder durch Theaterbesuche sich angeeignet haben, entsteht ein Erwartungshorizont, den der Dichter entweder bestätigen oder durchbrechen kann.³⁶ Dabei macht es natürlich einen beträchtlichen Unterschied, ob dieses geographische Wissen des Publikums aus der Erfahrung eines jeden einzelnen gespeist wird oder ob sie ihre Basis im literarischen Gedächtnis der Zuschauer hat, das bei Homer beginnt und über die verschiedenen chorlyrischen Formen und Historiographie zum Drama führt. Aufgabe des Philologen ist es, diese Schichten gleichsam in einer archäologischen Arbeit am Text frei zu legen, wohl wissend, dass dies angesichts der geringen Reste, die wir von der Literatur der archaischen und klassischen Zeit besitzen, immer nur sehr bruchstückhaft möglich ist.

3. Im Umkehrschluss müssen wir überlegen, welchen Wert für Forschungen zur antiken Geographie unter Berücksichtigung all dieser Überlegungen das attische Drama haben kann. Eine generelle Aussage dazu – dies dürften die vorangegangenen Gedanken deutlich gemacht haben – lässt sich kaum machen; vielmehr muss jedes einzelne Drama in seinen verschiedenen Aspekten und Schichten untersucht werden – und häufig wird es bei einem non liquet bleiben müssen.

Literaturverzeichnis

- ASSMANN 2018 = J. ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis*, München, C.H. Beck (8. Auflage).
 AUSTIN – OLSON 2004 = C. AUSTIN – S.D. OLSON, *Aristophanes, Thesmophoriazusaë*, Oxford, University Press.
 BIERL 1991 = A. BIERL, *Dionysos und die griechische Tragödie*, Tübingen, Narr.
 BOSHER 2012 = K. BOSHER, *Theater outside Athens. Drama in Sicily and South Italy*, Cambridge, University Press.
 CASANOVA 2017 = A. CASANOVA, *La macchina teatrale chiamata eccicléma*, «Prometheus», XLIII, 3–42.
 CSAPO – WILSON 2020 = E. CSAPO – P. WILSON, *A social and economic history of the theatre to 300BC*. Vol. 2: *Theater beyond Athens*, Cambridge, University Press.
 DODDS 1960 = E.R. DODDS, *Euripides, Bacchae*, Oxford, University Press (2. Auflage).
 DOVER 1968 = K.J. DOVER, *Aristophanes, Clouds*, Oxford, University Press.
 DUNBAR 1995 = N. DUNBAR, *Aristophanes, Birds*, Oxford, University Press.
 GADAMER 2010 = H.-G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr Siebeck (7. Auflage).
 GARVIE 2009 = A.F. GARVIE, *Aeschylus, Persae*, Oxford, University Press.
 GEHRKE 1998 = H.-J. GEHRKE, *Die Geburt der Erdkunde aus dem Geiste der Geometrie*, in W. KULLMANN – J. ALTHOFF – M. ASPER (Hrsg.), *Gattungen wissenschaftlicher Literatur in der Antike*, Tübingen, Narr, 163–192.
 GOETTE 2011 = H.R. GOETTE, *Die Architektur des klassischen Theaters*, in B. ZIMMERMANN (Hrsg.), *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. 1. Band: *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, München, C.H. Beck, 474–484.
 HANDLEY 1965 = E.W. HANDLEY, *The Dyskolos of Menander*, London, Methuen & Co.
 HARDER 1985 = A. HARDER, *Euripides' Kresphontes and Archelaos. Introduction, text and commentary*, Leiden.
 HECHT 2017 = C. HECHT, *Zwischen Athen und Alexandria. Dichter und Künstler beim makedonischen König Archelaos*, Wiesbaden, Harrassowitz.
 ISLER 2017 = H.P. ISLER, *Antike Theaterbauten. Ein Handbuch*. 3 Bände, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
 JAUSS 1984 = H.R. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M., Suhrkamp (4. Auflage).
 JENS 1971 = W. JENS, *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München, Fink.
 LAMARI 2017 = A.A. LAMARI, *Reperforming Greek tragedy. Theater, politics, and cultural mobility in the fifth and fourth centuries BC*, Berlin–Boston, de Gruyter.
 LANDFESTER 1994 = M. LANDFESTER, *Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie*, Frankfurt/M., Insel.
 LAVECCHIA 2000 = S. LAVECCHIA, *Pindari Dithyramborum Fragmenta*, Roma–Pisa, Edizioni dell'Ateneo.
 MAEHLER 1989 = H. MAEHLER, *Pindarus. Pars II: Fragmenta, Indices*, Leipzig, Teubner.
 MATTHEWS 1974 = V.J. MATTHEWS, *Panyassis of Halikarnassos. Text and Commentary*, Leiden, Brill.
 OWEN 1939 = A.S. OWEN, *Euripides, Ion*, Oxford, Clarendon.
 POLI-PALLADINI 2001 = L. POLI-PALLADINI, *Some reflections on Aeschylus' Aetnae(ae)*, «RhMus», CXLIV, 287–325.
 PELLEGRINO 2004 = M. PELLEGRINO, *Euripide, Ione*, Bari, Palomar.
 POLI-PALLADINI 2013 = L. POLI-PALLADINI, *Aeschylus at Gela: an integrated approach*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
 PRATO 2001 = C. PRATO, *Aristofane. Le Donne alle Tesmoforie*, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori.
 RADT 1985 = S. RADT, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 3: *Aeschylus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
 REINHARDT 1949 = K. REINHARDT, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern, Francke.
 SCHMIDT 2012 = J. SCHMIDT, *Kommentar zu Nietzsches Geburt der Tragödie*, Berlin–Boston, de Gruyter.
 STEWART 2017 = E. STEWART, *Greek tragedy on the move. The birth of a panhellenic art form c. 500–300 BC*, Oxford, University Press.
 TAPLIN 1977 = O. TAPLIN, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford, University Press.
 THATCHER 2019 = M. THATCHER, *Aeschylus' Aetnaeans, the Palici and cultural politics in the Deinomenid Sicily*, «JHS», CXXXIX, 67–82.

³⁶ Ich verweise nur am Rand darauf, dass diese Frage auch bei der Interpretation der homerischen *Odyssee* eine Rolle spielt.

- VAHTIKARI 2014 = V. VAHTIKARI, *Tragedy performances outside Athens in the late fifth and the fourth century BC*, Helsinki, Finnish Institute at Athens.
- WILAMOWITZ 1926 = U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Euripides, Ion*, Berlin, Weidmann.
- WOLF 2013 = W. WOLF, *Mise en abyme*, in A. NÜNNING (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler.
- ZIMMERMANN 1985a = B. ZIMMERMANN, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*. Band 1: *Parodos und Amoibaion*, Meisenheim, Verlag Anton Hain (2. Auflage).
- ZIMMERMANN 1985b = B. ZIMMERMANN, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*. Band 2: *Die anderen lyrischen Partien*, Meisenheim, Verlag Anton Hain.
- ZIMMERMANN 1987 = B. ZIMMERMANN, *Ioniker in den Komödien des Aristophanes. Prolegomena zu einer interpretativen Metrik*, «Prometheus», XIII, 124–132.
- ZIMMERMANN 1993 = B. ZIMMERMANN, *Aristophanes und die Intellektuellen*, in J.M. BREMER – E.W. HANDLEY (Hrsg.): *Aristophane, Vandœuvres-Genève*, Fondation Hardt, 255–280.
- ZIMMERMANN 2011 = B. ZIMMERMANN, *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. 1. Band: *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, München, C.H. Beck.
- ZIMMERMANN 2012 = B. ZIMMERMANN, *Die Klassische Philologie liest Nietzsche*, «Internationales Jahrbuch für Hermeneutik», XI, 65–80.
- ZIMMERMANN 2019a = B. ZIMMERMANN, *Aristophanes. Die Komödien*, Stuttgart, Kröner.
- ZIMMERMANN 2019b = B. ZIMMERMANN, *Poetische Dinge. Theorie und Praxis der Gegenständlichkeit in der antiken Literatur*, in A. EGEL – D. ESPINET – T. KEILING – B. ZIMMERMANN (Hrsg.), *Die Gegenständlichkeit der Welt*, Tübingen. Mohr Siebeck, 107–118.
- ZIMMERMANN 2019c = B. ZIMMERMANN, *Aischylos in Sizilien*, in M. GIORDANO – M. NAPOLITANO (Hrsg.), *La città, la parola, la scena: nuove ricerche su Eschilo*, Roma, Edizioni Quasar, 255–272.

Anhang: Die Schauplätze der erhaltenen griechischen Tragödien

AISCHYLOS

Perser: Susa
Hiketiden: Argos
Sieben gegen Theben: Theben
Agamemnon, Choephoren: Argos
Eumeniden: Delphi, Athen
Prometheus: Kaukasus

SOPHOKLES

Aias: griechisches Lager vor Troja
Trachinierinnen: Trachis
Antigone, König Oidipus: Theben
Elektra: Argos
Philoktet: Lemnos
Oidipus auf Kolonos: Athen, Demos Kolonos

EURIPIDES

Alkestis: Pherai (Thessalien)
Medea: Korinth
Hippolytos: Troizen (Argolis)
Andromache: Phthia (Thessalien)
Hekabe: Küste Thrakiens
Hiketiden: Eleusis
Elektra: Argos
Herakles: Theben
Troerinnen: Troja
Iphigenie bei den Taurern: Krim
Ion: Delphi
Helena: Ägypten
Phönizierinnen: Theben
Orestes: Argos
Bakchen: Theben
Kyklops: Sizilien

