

SemRom

SEMINARI ROMANI DI CULTURA GRECA



n.s. II 2, 2013

Edizioni Quasar

REDAZIONE:

"Sapienza" Università di Roma, Dip. di Scienze dell'Antichità, piazzale A. Moro 5,
I-00185 Roma; tel. ++39-06.49913604, fax ++39-06.4451393
e-mail robertonicolai@hotmail.com

Università di Roma "Tor Vergata", Dip. di Studi Umanistici, via Columbia 1,
I-00133 Roma; tel. ++39-06.72595066; fax ++39-06.72595046
e-mail emanuele.dettori@uniroma2.it

AMMINISTRAZIONE:

Edizioni Quasar, via Ajaccio 41-43, I-00198 Roma; tel. 0684241993
e-mail qn@edizioniquasar.it

© Roma 2013, Edizioni Quasar di Severino Tognon srl, via Ajaccio 41-43,
I-00198 Roma; tel. 0684241993, fax 0685833591, email qn@edizioniquasar.it

ISSN 1129-5953

Direttore responsabile: Roberto Nicolai

Registrazione Tribunale di Roma n. 146/2000 del 24 marzo 2000

BERNHARD ZIMMERMANN

Prolegomena zu einer Semantik des Raums im komischen Theater des 5. Jahrhunderts v. Chr.

In vielerlei Hinsicht stand – und vielleicht gilt dies, jedenfalls für die deutschsprachige Gräzistik, immer noch – die attische Komödie im Schatten der großen und übermächtigen tragischen Schwester. Dies hat zur Folge, daß viele Forschungsansätze, die schon seit Jahren oder gar Jahrzehnten in der Tragödienforschung gang und gäbe sind, in der Komödienforschung gar nicht oder eher zaghaft Anwendung finden. Dies gilt insbesondere für die Semantik des Raumes der komischen Bühne. Während in der Tragödienforschung spätestens seit Karl Reinhardts kleinem, aber immer noch unübertroffenem Büchlein *Aischylos als Regisseur und Theologe* (Bern 1949) und seit Oliver Taplins *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford 1977) die Verwendung des Raums in der tragischen Bühne Beachtung findet, scheint dies an der Komödienforschung mehr oder weniger vorbeigegangen zu sein¹, obwohl schon ein flüchtiger Blick auf die zeitgleiche Komödienproduktion des 5. Jahrhunderts in der Semantik und der Dramaturgie des theatralischen Raums ein völlig anderes Vorgehen der Dichter-Regisseure, der komischen Chorodidaskaloi, zeigt, als dies die Tragiker praktizierten. So sind, was in der Tragödie eher die Ausnahme darstellt, Neudefinitionen des Spielraums häufig. Man denke an den *Frieden*, wo sich die Spielfläche vom Haus des Trygaios in den Himmel und dann zurück nach Athen verlagert; in den *Vögeln* und in den *Fröschen* haben wir einen durch die Anodos bzw. die Katabasis der beiden komischen Helden bedingten Szenenwechsel, der auf der modernen Bühne durch die Drehbühne oder Videoinstallationen angezeigt würde, im Theater des 5. Jahrhunderts aber allein durch die verbale Skenographie – um Eric Handleys glückliche Wortprägung² zu verwenden – angezeigt wurde.

Die *Acharner* des Aristophanes – das auffallendste Stück unter den erhaltenen Komödien des 5. Jahrhunderts, was die Semantik des Raums angeht – bieten sich im besonderen Maße dazu an, um, ohne eine Theorie des Raumes entwerfen zu wollen, einige Möglichkeiten aufzuzeigen, wie man sich diesem komplexen und voraussetzungsreichen Thema annähern könnte.

¹ Eine Zusammenfassung der Forschung findet sich bei B. Zimmermann, *Handbuch der griechischen Literatur I*, München 2011, 499-510.

² E.W. Handley, *The Dyskolos of Menander*, London 1965, s. 23 „verbal scene painting“.

Die Komödie des 5. Jahrhunderts, für uns vertreten durch die elf erhaltenen Stücke des Aristophanes und zahlreiche Fragmente nicht nur von *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae*, sondern auch der sogenannten *minores*, ist eine polyphone Gattung, die nicht nur zahlreiche andere literarische Gattungen zitiert, parodiert und in sich integriert – allen voran die dionysischen Gattungen Tragödie, Dithyrambos und Satyrspiel –, sondern in gleicher Weise zahllose Texte im weitesten Sinne verarbeitet. Diese Texte im weitesten Sinne möchte ich als ‚Diskursräume‘ bezeichnen, als Räume des öffentlichen Lebens in Athen, die eigenen Gesetzen gehorchten, eine eigene Sprache hatten und vor allem unterschiedliche Rezeptionshaltungen des Publikums bedingten. Daß dies nicht eine moderne Theorie ist, die über eine historische Periode gestülpt wird, der diese Konzeptionen nicht bewußt waren, zeigen Stellen aus Thukydides und Platon.

In der Mytilene-Debatte legt der Historiker Kleon eine Schelte der Athener in den Mund, in denen der Demagoge dem Demos – modern gesprochen – eine Vermischung der Diskursräume vorhält (III 38). Die politische Kultur in der Volksversammlung habe sich dem Theaterbetrieb angenähert. Es gehe nicht mehr darum, zum Nutzen der Stadt das Bestmögliche zu entscheiden; vielmehr würden die Athener dem Vorschlag zustimmen, der, rhetorisch brillant ausgearbeitet (τὸ εὐπρεπὲς τοῦ λόγου ἐκπονήσας), ihnen nicht unter pragmatischen, sondern unter ästhetischen Gesichtspunkten am meisten gefalle. Es komme auf die Neuheit des Gedankens an, sei er noch so unsinnig, nicht auf die Durchführbarkeit des Vorgeschlagenen. Das Oxymoron „Zuschauer der Reden“ (θεαταὶ τῶν λόγων) und „Zuhörer der Taten“ (ἀκροαταὶ τῶν ἔργων) sowie die Wettkämpfe, Agone, evozierende Wortwahl (ἀγωνίζεσθαι, ἀγών, ἄθλα) verweisen zunächst auf das Theater; am Ende seiner Rede bezieht es Kleon auf die Epideixeis der Sophisten, die durchaus, wenn man Platons bösen Charakterisierung glaubt, solistischen Performances glichen. Ja, fährt Kleon fort, es bestehe unter den Bürgern in der Volksversammlung geradezu ein Wettstreit, schon im voraus zu erahnen, was der Redner zu sagen beabsichtige.

Die Vermischung der religiösen (und damit literarischen) Diskursräume prangert Platon in den *Gesetzen* an (700a-e). Früher habe jede chorische Form einen festen Sitz im Leben in einem bestimmten Kult gehabt: der Dithyrambos im Dionysos-, der Pään im Apollonkult. Heute jedoch sei eine ‚unmusische Willkür‘ (ἄμουσος παρανομία) festzustellen. Die Dichter würden sich nicht mehr an die Regeln der Poesie halten, die durch die kultische Einbettung der lyrischen Gattungen bedingt seien, sondern würden ihrem Talent freien Lauf lassen (βακχεύοντες) und, allein ihrem Drang folgend und poetischem Überschwang gehorchend, die traditionellen lyrischen Formen miteinander vermischen. Die Folge sei eine üble, laut sich äußernde Theatrokratie, also eine Pöbelherrschaft der ungebildeten Zuschauer, statt einer still genießenden oder

still in sich versunkenen Aristokratie des guten Geschmacks. Es ist deutlich, daß Platon hier mit harten Worten den Funktionswandel der chorischen Formen, einschließlich der dramatischen Gattungen, um 400 kritisiert. Aus religiösen Texten im weitesten Sinne wurden sie zu ästhetischen Gegenständen, die mit den Mitteln der Literaturkritik bewertet werden können, aber nicht mehr mit den Maßstäben ihrer didaktisch-politischen Wirkung.

Politisch schlägt sich diese veränderte Einstellung der Athener ihren chorlyrischen Formen gegenüber in dem Dekret des Jahres 386 nieder, nach dem Tragödien fortan an den Dionysien auch mehrfach aufgeführt werden dürfen. Dies bedeutet: man entkleidete die Dramen ihres Charakters, Opfer, geistige Erstlingsgaben der Polis an den Gott Dionysos, zu sein, machte sie zu literarischen Werken und begründete gleichzeitig – insofern kann man 386 mit gutem Recht als Epochenjahr der Theatergeschichte bezeichnen – den modernen Theaterbetrieb, in dem man beliebte Stücke nicht nur einmal, sondern öfter – ganz nach dem Publikumsgeschmack (Theatrokratie) – sehen kann.

Es wäre interessant, der Diskussion über die verschiedenen Diskursräume der athenischen Gesellschaft weiter nachzugehen, bei Platon (z.B. im *Ion*) und Thukydides würde man ohne Zweifel fündig werden. Für unsere Bedürfnisse mögen diese beiden Texte genügen, die meines Erachtens deutlich ein Bewußtsein des Diskursraumes in Athen im ausgehenden 5. Jahrhundert belegen.

Wenden wir uns vor diesem Hintergrund den aristophanischen Komödien mit der Frage zu, auf welche Art und Weise Aristophanes andere Diskursräume in seine Komödien einblendet. Eine Technik der Einblendung ist uns heute verloren oder muß hypothetisch rekonstruiert werden: die Öffnung auf andere Diskursräume mit Hilfe der Musik. Die metrische Analyse kann immerhin einige Anhaltspunkte geben, mit welchem Raffinement Aristophanes dies bewerkstelligte. Eine zweite, teilweise gut untersuchte Art der Einblendung ist das Zitat und vor allem die Parodie, besonders anderer literarischer Gattungen, insbesondere der dionysischen Schwestergattungen³, aber auch von Fachsprachen (Medizin, Rhetorik etc.). Eine dritte Einblendungstechnik ist das ὀνομαστικὴ κωμωδεῖν: allein die bloße Erwähnung einer Person öffnet dem Zuschauer im Dionysostheater unmittelbar den Raum, auf den der Dichter hinweisen will, sei es die Philosophie und Sophistik, sei es die Dichtung, sei es die Politik oder seien es die Wissenschaften. Während dies Räume sind, die evoziert werden, gibt es auch reale Räume, die in den Komödien präsent sind.

Aus diesen Vorüberlegungen ergeben sich vier Arten von Räumen, die in einem ständigen Wechselspiel, wie dies besonders in den *Acharnern* deutlich wird, miteinander stehen:

³ Vgl. P. Rau, *Paratragodia*, München 1967.

1. der reale Raum: das Dionysostheater am Südhang der Athener Akropolis;
2. der Spielraum im technischen Sinne: die Orchestra, die Skene, die Bühnenmaschinen, die Requisiten etc.;
3. der Raum oder die Räume, in denen sich die dramatische Handlung abspielt;
4. der zitierte und evozierte Raum.

Alle diese Räume öffnen dem Zuschauer nach der Technik der *mise en abyme* Blicke, Perspektiven in unterschiedliche Diskursräume; die vier Räume stellen gleichsam Pforten zu dahinterliegenden Räumen dar, die zum polyphonen Charakter einer Komödie beitragen. Um einige Möglichkeiten zu nennen: Der reale Raum (1) ist am engsten mit dem kultisch-religiösen Kontext der Komödienaufführung verbunden, bildet also gleichsam den dionysischen Rahmen; der Spielraum (2) gibt die Möglichkeit zur Entwicklung einer Metapoetik; der Raum der dramatischen Handlung (3) lokalisiert das Stück in einem verfremdeten Athen oder einem fiktiv-phantastischen Raum; der zitierte und evozierte Raum (4) schließlich ist am interessantesten, weil er dem Dichter die größte Möglichkeit von Einblendungen bietet.

In den *Acharnern* liegen mehrere Wechsel des Raums der komischen Handlung (Raum 3) vor: der Prolog (1-203) spielt in der Volksversammlung auf der Pnyx, die Parodos (204-236) gleichsam im Niemandsland zwischen Acharnai, der Heimat des Chores, und dem ländlichen (vgl. 32f. und 266f.) Heimatdemos des Protagonisten Dikaiopolis. Die Verse 236-365 (bzw. bis 384) spielen in der ländlichen Heimat des Dikaiopolis, die gleichsam alle ländlichen Demen repräsentiert, aus denen die Landbevölkerung wegen der spartanischen Einfälle vertrieben war – mit allen Konsequenzen, die Thukydides in II 16f. beschreibt; die beiden thukydideischen Kapitel kann man gleichsam als Kommentar zum politischen Hintergrund der Komödie lesen. In den Versen 395-489 befinden wir uns vor dem Haus des Euripides, in den Versen 490-571 in einem Zwischenbereich: das Theater als Raum der Aufführung und Athen als Ort des Spiels gehen ineinander über, bis wir in 572-625 vor dem Haus des Lamachos in Athen ankommen. Der zweite episodische Teil der Komödie ist dann wieder im ländlichen Heimatdemos des Dikaiopolis lokalisiert.

Zu diesen, an und für sich schon erstaunlich bunten Reigen an Handlungsräumen kommt nun eine Fülle an evozierten und zitierten Räumen. Der reale Raum (Raum 1) wird im Prolog in seinen beiden Dimensionen als theatralischer⁴ und als religiöser Raum nutzbar gemacht: der theatralische Raum wird in den Versen 4-16 in der Theaterkritik des Dikaiopolis (implizit *ad spectatores*) geöffnet; in den Versen 366-384 (*ad chorum* und *ad spectatores*) und 496-

⁴ Die Erwähnung des städtischen Demos Cholleidai als Heimat des Dikaiopolis ist wegen des Wortspiels mit χῶλος, ‚lahm‘, gewählt und soll auf die euripideischen lahmen Lumpenhelden veweisen; vgl. S. D. Olson, *Aristophanes, Acharnians*, Oxford 2002, s. 180.

556 (*ad spectatores*) wird dies wiederaufgenommen. In der Euripides-Szene ist der theatralische Raum natürlich auch als ‚realer‘ Raum der Handlung präsent. Schließlich wird – wiederum *ad spectatores* – der theatralische Raum in der Parabase und im zweiten Teil der Komödie im Chorikon 1150-1173 in V. 1152 mit dem Hinweis auf die Lenäen als Anlaß der Aufführung des Stücks evoziert.

Der dionysische Rahmen ist in den *Acharnern* vom Prolog bis zur Exodos präsenter als in jeder anderen Komödie: die Lenäen als Aufführungsanlaß und die Dionysien im Rückblick des Dikaiopolis auf ein wenig erfreuliches Theatererlebnis (4-16), die Ländlichen Dionysien ab V. 236, die Lenäen in Vers 1152 und Anthesterien mit dem Choenfest in den Schlußszenen ab Vers 950. In der Exodos des Chores (1227ff.) verschmelzen Choenfest und Lenäen.

In den *Acharnern* wird also durch ständige Hinweise auf den realen Raum der dionysische Kontext der Komödie unterstrichen, das Stück wird gleichsam in einen dionysischen Kalender eingebaut, von den Ländlichen Dionysien über die Lenäen und Anthesterien bis zu den Großen Dionysien.

Zahlreiche andere Räume werden von Beginn an zitiert und evoziert. Im Prolog werden eine Reihe von öffentlichen Räumen Athens erwähnt, die im Verlauf des Stücks immer wieder vorkommen: die Agora (21; dann wieder im Chorikon 838, 848, 855), die Polis als politischer Raum der Unruhe (21), die in Gestalt der beiden Sykophanten in den episodischen Szenen in die Handlung hineinbricht (818ff., 910ff.); sie steht im Gegensatz zu den ländlichen Demen als utopischen Räumen der Ruhe und bäuerlichen Freuden. Die Boule (124) und das Prytaneion (125) runden das Bild ab. Athen als Großmacht, als Herrscherin über die Bundesstädte, tritt in Dikaiopolis' Rede (503, 505) und in der Parabase (636ff.) in den Vordergrund. Mit Amphitheos, dem Friedensunterhändler, spielt wohl Aristophanes' Heimat Kydathen in die Komödie hinein⁵. Dies öffnet den Blick auf die autobiographische Dimension der Komödie, auf die Verschmelzung des Protagonisten mit dem Dichter in den Versen 377ff. Die außenpolitische Seite des Peloponnesischen Kriegs kommt mit Sparta (52) ins Spiel und wird mit dem Megarerer (729ff.) und dem Boioter (860ff.) wiederaufgenommen. Andere kriegsrelevante Räume kommen in Form der athenischen Gesandtschaften zu Wort, Persien und Thrakien. Der Spielraum im technischen Sinne wird schließlich in der Euripides-Szene sichtbar, in der Aristophanes sowohl eine Poetik der Bühnenmaschine, des Ekkyklemas, als auch des Requisites entwickelt⁶.

Es gibt verschiedene Ansätze, die Komödien des 5. Jahrhunderts in ihrer Vielfalt zu erfassen. Die hier vorgelegte Skizze ist als Anregung gedacht, die verschiedenen Dimensionen der von Aristophanes in seinen Komödien prä-

⁵ Unter ‚theatralischer Raum‘ verstehe ich, daß der Theaterbetrieb implizit oder explizit mit metapoetischer Absicht eingebunden wird.

⁶ Vgl. Zimmermann (wie Anm. 1) s. 765.

senten oder zitierten oder evozierten Räume für die Interpretation fruchtbar zu machen und damit einen neuen Deutungsraum zu eröffnen.

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Seminar für Klassische Philologie
e-mail: bernhard.zimmermann@altphil.uni-freiburg.de

ABSTRACT: In recent years, the semantics of space have received increased attention in discussions of 5th-century Attic comedy. This article will use the example of *Acharnians* to consider the role space plays in Aristophanic drama.