

## Eine kleine Poetik des Requisites. Zu Aristophanes, *Acharner* 393–489

Bernhard Zimmermann (Freiburg im Breisgau)

**Abstract:** In *Acharnians* 393–489 Aristophanes, parodying Euripidean tragedy, develops a meta-poetics of the use of costume and props in tragedy. In *Props* (Skeuai) Plato comicus probably devoted a whole comedy to this subject.

**Keywords:** Aristophanes, Plato Comicus, props, costume, parody

Daß das griechische Drama des 5. Jahrhunderts v. Chr. ein multimediales Ereignis war, in dem Wort, Gesang, Musik und Tanz sowie die Spielstätte, der Raum des Theaters, eine sich gegenseitig ergänzende Rolle spielten, ist heute in der Forschung eine Selbstverständlichkeit, nachdem jahrhundertlang die ὄψις und μελοποιία, die Inszenierung und Vertonung einer Tragödie, nicht nur wegen der kargen, uns zur Verfügung stehenden Materials, sondern vor allem wegen Aristoteles' Verdikt, der die optischen und akustischen Aspekte eines Dramas als nicht zur Kunst des Dichters gehörig abwertet (*Poetik* 1450b 15–20), außer Acht gelassen oder nur am Rande zur Kenntnis genommen wurden. Nach O. Taplins wegweisender Studie „*The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*“ (Oxford 1977) schossen seit den 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts Arbeiten zu performativen Aspekten des griechischen Theaters aus dem Boden. Einen Vorläufer hatte Taplin in K. Reinhardt, der in seinem Büchlein „*Aischylos als Regisseur und Theologe*“ (Bern 1949) die sinngebenden Dimensionen einer Inszenierung, die der Dichter als sein eigener Regisseur vornahm, ausleuchtete.<sup>1</sup> Reinhardt stellt u. a. auch die semantische Funktion von Requisiten im Handlungs- und Sinngefüge einer Tragödie heraus. Ein besonders beeindruckendes Beispiel findet sich in Aischylos' *Agamemnon*. Die purpurrote Teppichbahn, die die Mägde (908) für den heimkehrenden Agamemnon auf Geheiß Klytimestras entrollen, ist mit einer Vielzahl von Bedeutung aufgeladen.<sup>2</sup> Purpur ist die Farbe der Könige und Sieger. Purpurfarbene, mit Stickereien verzierte (923, 936 ποικίλος) Decken und Teppiche sind sinnfällige Merkmale des Reichtums (962); sie vor dem Herrscher auszubreiten ist gleichzeitig Zeichen

<sup>1</sup> Vgl. auch O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Cambridge<sup>2</sup>1985.

<sup>2</sup> Vgl. Taplin (wie Anm. 1) 78–81.

persischer tyrannischer Anmaßung (919f.).<sup>3</sup> Und Purpur ist die Farbe des Blutes (827f.). Indem Agamemnon, Klytaimestras betörenden Worten nachgebend, die ausgebreitete Purpurbahn (910) betritt,<sup>4</sup> obwohl er kurz zuvor beschwörend darauf verwiesen hatte, im Triumph des Sieges nicht den Neid der Götter hervorrufen zu wollen (921f., 947), unterliegt er, der Trojasieger, im Kampf der Geschlechter seiner Frau (917, 940) und seiner nur oberflächlich unterdrückten Arroganz und geht auf dem blutroten Teppich in den Palast, in das von Greuelthaten befleckte „Menschenschlachthaus“ des Atreus (1092), und damit in den Tod. Agamemnons scheinbar triumphale Heimkehr steht in krassem Gegensatz zu Odysseus' verstohlener Rückkehr in die Heimat, an die zu denken der Zuschauer durch Agamemnons Worte (841–844) gezwungen wird: Odysseus breitete die Gattin kein buntgesticktes Gewebe zur Heimkehr aus, sondern sie arbeitete an einem Tuch, um sich die lästigen Freier, in der Hoffnung auf die Rückkehr ihres Mannes, vom Leibe zu halten, während Klytaimestra ihrem Mann, in einem Fischernetz gefangen (1116, 1126, 1382f.), den Todesstreich versetzt.<sup>5</sup> Der Reichtum, den Purpur ausdrückt, wird zum „argen Reichtum des Todesgewebes“ (1383),<sup>6</sup> das in der spiegelbildlichen Szene in den *Choephoren* (980ff.) Orest als Zeichen der Berechtigung seiner Mordtat vorzeigt und über die Leichname von Klytaimestra und Aigisth, um dem toten Vater den Vollzug der Rache anzuzeigen, auszubreiten heißt.<sup>7</sup> Das Beispiel aus dem aischyleischen *Agamemnon* lehrt, daß Requisiten im Gewebe des synästhetischen Gesamtkunstwerks wichtige Sinnträger sind, die häufig einen engen Bezug zu den Metaphern und zu der durch Sprache und Musik evozierten Bilderwelt einer Tragödie aufweisen.

Nun ist es – abgesehen von den Fällen, bei denen durch ‚innere Didaskalien‘ die Verwendung bestimmter Requisiten deutlich angezeigt werden – schwierig, Aussagen über die Beschaffenheit und den Einsatz oder gar die dramatische Funktion von Requisiten zu machen. Wie so häufig bietet jedoch die Komödie des 5. Jahrhunderts, die sich mit allen Aspekten der großen Schwestergattung auseinanderzusetzen pflegte, einen Einblick in die Bedeutung, die Requisiten nicht nur in einer Inszenierung, sondern auch auf semantischer Ebene – als sinnvermittelndes, den Text stützendes, erklärendes oder konterkarierendes Element – haben konnten.

<sup>3</sup> Vgl. E. Fraenkel, Aeschylus, *Agamemnon*, Bd. 2, Oxford 1950, 416f.

<sup>4</sup> Πάτεϊν, ‚betreten‘ (957, 963), kann auch ‚niedertrampeln‘ bedeuten: Indem Agamemnon den Teppich betritt, zertritt er seine Macht und sein Leben. Dieses Motiv kommt leitmotivisch in der Trilogie immer wieder vor (Ag. 369ff., 381ff.; *Choeph.* 639ff., Eum. 538ff.).

<sup>5</sup> Das ‚Gewebe‘ wird in der Tragödie zum szenischen Symbol der weiblichen List, die allerdings – im Gegensatz zu Penelopes mit List hergestelltem Tuch – Tod bringt (Eur. *Med.* 1159; *Nessos-Gewand* in *Soph. Trach.*).

<sup>6</sup> Zum Motiv des Reichtums vgl. Ag. 374ff., 776ff., 1008ff. Ein anderes Gewebe, das von Elektra für ihren Bruder verfertigte Gewand, wird im zweiten Stück der Trilogie ein Erkennungszeichen Orests sein (*Choeph.* 251).

<sup>7</sup> Vgl. K. Reinhardt; Aischylos als Regisseur und Theologe, Bern 1949, 137f.; H.-J. Newiger, *Drama und Theater. Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*, Stuttgart 1996, 176.

Eine zentrale Stelle, an der die Funktion von tragischen Requisiten (σκευάρια) vorgeführt wird, findet sich in der Euripides-Parodie der aristophanischen *Acharner* (393–489). Der komische Held Dikaiopolis erzwingt sich Gehör bei den Köhlern von Acharnai, indem er deren Liebstes, einen Kohlenkorb, als Geisel nimmt. Seine Rede „über und für die Lakedaimonier“ (356, vgl. 316, 369, 482)<sup>8</sup> will er, den Kopf auf einem Hackklotz, halten. Um möglichst elend auszusehen (384 οἷον ἀθλιώτατον), will er sich bei dem Tragiker Euripides dementsprechend ausstaffieren lassen (384, 436 ἐνσκευάσασθαι, vgl. Phrynichos Fr. 39, 1 PCG). Das tragische Kolorit der Szene – die Telephos-Parodie ist unübersehbar<sup>9</sup> – wird durch die Dochmien des Chores (358–365=385–392) sowie den Einsatz der tragischen Theatermaschine, das Ekkyklema (407f.), verstärkt. Es folgt – modern gesprochen – eine rezeptionsästhetische Analyse der euripideischen ‚Lumpenhelden‘, d.h. die komische Handlung wird durch eine zweite Ebene ergänzt, in der unter Durchbrechung der Illusion diskutiert wird, welche Funktion Kostüme und Requisiten haben können. Die schmutzigen Lumpen und Fetzen (412, 418, 423, 426, 432), die die euripideischen Helden tragen, und die dazu passenden anderen Gegenstände wie die mysische Filzkappe (438f.) zeigen sofort, daß es sich um einen Bettler handelt (439f.), wie dies auch das angesengte Körbchen (453), ein Salbtöpfchen (462) und die Tasse mit einem zerbrochenen Henkel (459), Bettlerstab (448) und Bettlerkorb (469) tun. Wichtiger als diese optische Signalwirkung ist jedoch, daß das Kostüm und die verschiedenen schäbigen Gegenstände bei der Zuhörerschaft Mitleid erwecken sollen (413–416). Dikaiopolis unterscheidet – theoretisch auf höchstem Niveau – zwei Arten von Zuschauern: den komischen Chor, vor dem er als mitleiderregender Bettler eine lange Rhesis halten muß (416), und das Theaterpublikum, das ganz genau weiß, daß er kein Bettler ist (442–444); er unterscheidet also eine drameninterne, werkimmanente von einer dramenexternen Kommunikation. Die doppelte Identität, die der Komödienheld einnimmt, verweist auf das für die Komödie typische Spiel mit wechselnden Identitäten (A spielt B), das sich in zahlreichen Titeln wie z.B. Kratinos’ *Dionysalexandros*,<sup>10</sup> Aristophanes’ *Aiolosikon* oder Timokles’ *Orestautokleides* nachweisen läßt.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Vgl. S.D. Olson, *Aristophanes, Acharnians*, Oxford 2002, 169.

<sup>9</sup> Vgl. dazu C. Preiser, *Euripides: Telephos*. Einleitung, Text, Kommentar, Zürich/New York 2000, 71–97; Olson (wie Anm. 8) LIV–LXI.

<sup>10</sup> Es muß nicht betont werden, in welchem Maße der Jubilar zur Rekonstruktion und zum Verständnis gerade dieser Komödie beigetragen hat; vgl. die Zusammenstellung der Arbeiten in W. Luppe, *Lustrum* 48 (2006) 61f.

<sup>11</sup> Vgl. A.H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes: Vol. 9, Frogs*, Warminster 1996, 201. Zu Timokles vgl. PCG VII p. 774. Vgl. auch Aristoph. *Ran.* 499 Herakleioxanthias: Dionysos im Herakleskostüm nötigt seinen Sklaven Xanthias, den Herakles zu mimen. Vermutlich gehört auch Menekrates’ *Manektor* (der Sklave Manes als Hektor) zu diesem Spieltyp. Aus der Phase der Mese ist Eubulos’ *Sphingokarion* zu nennen, in der Tradition steht auch Lukians *Ikaromenippos*. Auch in Strattis’ *Anthroporestes* und Pherekrates’ *Anthropherakles* scheint es um Rollentausch gegangen zu sein, wohl daß Orest und Herakles die Identität eines Durchschnittsatheners anneh-

Euripides reagiert auf die Plünderung seiner Requisitenkammer genervt und überaus gereizt (456) mit dem verzweifelten Ausrufen „Der Kerl wird mir noch meine tragische Dichtkunst rauben!“ (464)<sup>12</sup> und „Du ruinierst mich! Da, nimm! Aus ist's mit meinen Dramen!“ (470). Die parodische Kritik des Aristophanes ist unüberhörbar: die Wirkung der euripideischen Tragödien basiert, wie der Meister selbst zugibt, nicht auf der Konzeption seiner Stücke, sondern in erster Linie auf der Ausstattung, auf Kostümen und Requisites. Damit trifft sich Aristophanes mit Aristoteles, der in der *Poetik* betont, daß sich Kraft und Wirkung (*δύναμις*) einer Tragödie, vor allem ihr Telos, Furcht und Mitleid zu erregen, auch ohne die Mittel einer Inszenierung und ohne Schauspieler entfalten müssen (1450b 18f.).

Daß den tragischen Requisites in den Komödien vielleicht mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde, als wir auf der Basis der Fragmente annehmen können, wird durch ein Stück des Komikers Platon mit dem Titel *Σκευαί*, also *Requisiten*, deutlich (Fr. 136–142 PCG).<sup>13</sup> Die Fragmente verweisen auf einen literaturkritischen Inhalt. Es werden die Tragiker Sthenelos, Morsimos und Melanthios verspottet (Fr. 136, 140). Auf die Wasser holende euripideische *Elektra* nimmt wohl Fr. 142 Bezug; vielleicht wurde die Verletzung des Decorum der tragischen Kunst angeprangert: die Tendenz der euripideischen Tragödie, heroische Inhalte in bürgerlicher, ja kleinbürgerlicher Umgebung anzusiedeln. Fr. 138 stellt die alte Tanzkunst, die ein Augenschmaus war, der neuen, statischen entgegen. Daß der Titel einen Hinweis auf den Chor der Komödie gibt, ist möglich; man könnte annehmen, daß die Choreuten in der Art eines individualisierten Chores einzelne Requisites verkörperten.<sup>14</sup>

men und dadurch in mit ihrer heroischen Natur nicht zu vereinbarende komische Situationen geraten. Pacuvius' *Dulorestes* (Orest als Sklave) nimmt diese komische Spielpraxis auf.

<sup>12</sup> Vgl. Olson (wie Anm. 8) 194.

<sup>13</sup> Vgl. S. Pirrotta, *Plato comicus. Die fragmentarischen Komödien*, Berlin 2009, 272–283.

<sup>14</sup> Vergleichbare ‚metatheatralische‘ Komödien könnten Ekphantides' *Proben* (Πείρα), Kratinos' *Didaskaliai* (vgl. dazu E. Bakola, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford 2010, 48f.) und Aristophanes' *Proagon* sein – Stücke, die das Theater und den Theatebetrieb aus komischer Sicht beleuchteten. Ähnliches könnte für Platons *Kampfrichter* (Ῥαβδοῦχοι) gelten; vgl. Pirrotta (wie Anm. 13) 270f.