

480 2617

WORT UND MUSIK

SALZBURGER AKADEMISCHE BEITRÄGE

herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl

WORT UND MUSIK

SALZBURGER AKADEMISCHE BEITRÄGE

herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl

Wissenschaftlicher Beirat:

- Rudolph Angermüller, Stiftung Mozarteum, Salzburg
- Peter Dusek, ORF, Wien
- Gernot Gruber, Hochschule für Musik, München
- Jürgen Kühnel, Universität Siegen
- Franz Viktor Spechtler, Universität Salzburg
- Pramod Talgeri, Nehru University, New Delhi

Nr. 23

Band I

DIE LUSTIGE PERSON AUF DER BÜHNE

GESAMMELTE VORTRÄGE
DES SALZBURGER SYMPOSIONS 1993

herausgegeben von

Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel,
Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler

HB 799.104/1

Universität Tübingen
NEUPHIL. FAKULTÄT
BIBLIOTHEK



278/95

Verlag Ursula Müller-Speiser
Anif/Salzburg 1994

Verlag Ursula Müller-Speiser
Anif/Salzburg 1994

BILD UND MASKE:
EXILE DER LUSTIGEN PERSON BEI WATTEAU (*DÉPART*
***DES COMÉDIENS ITALIENS*) UND ARISTOPHANES**
(*ORNITHES / DIE VÖGEL*)

Bernhard Greiner (Tübingen)

Bekanntlich hat die Neubersche Truppe, von Gottsched inspiriert, in einem allegorischen Spiel 1737 in Leipzig den Harlekin von ihrem Theater vertrieben. Lessing hat nicht nur wie andere¹ diesem Akt widersprochen, sondern ihn zugleich für unwirksam erklärt,² da der Harlekin sofort in den Dienergestalten der sächsischen Komödie wiedergekehrt sei. Aber kann der Diener, der in die vorgestellte fiktionale Welt nach dem Prinzip der ungestörten Illusion eingebunden ist, noch als lustige Person figurieren? Deren Ort ist die Rampe, die Parkbase, das Aus-der-Rolle-fallen, die ständige Übertretung der Grenze zwischen der vorgestellten Welt der Bühne und der Wirklichkeit der Zuschauer. Kann die in sich geschlossene Welt des Spiels ein 'Exil' der lustigen Person sein, wenn In-das-Exil-gehen heißt, in ein anderes Land zu gehen, gerade um das eigene Wesen zu bewahren? Die Antwort lag schon vor, als sich der Vorhang zum allegorischen Spiel der Neuberschen Truppe hob, allerdings war sie nicht in Leipzig, dem sächsischen Klein-Paris gegeben worden, sondern in Paris selbst, wie die Leipziger Exilierung des Harlekin ja nur eine Exilierung wiederholte, die vierzig Jahre zuvor in Paris stattgefunden hatte.

Das 'Théâtre Italien', die Commedia-dell'arte-Truppe Locatellis, später Gherardis, die seit 1660 regelmäßig in Paris, im Salle du Petit Bourbon - im Wechsel mit der Truppe Molières - spielte, wurde 1697 durch ein Dekret Ludwigs XIV. aufgelöst. Denn die Truppe hatte gegen ein ungeschriebenes Ge-

-
- ¹ Insbesondere: Justus Möser: Harlequin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen (1761). In: J.M.: Harlekin. Texte und Materialien mit einem Nachwort. Hrsg. von Henning Boetius. Bad Homburg/Berlin/Zürich 1968, S. 9-37; Johann Christian Krüger: Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux übersetzt. Vorrede (1747). In: Joh. Ch. Krüger: Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von David G. John. Tübingen 1986, S. 521-523. Zu diesem Komplex: Horst Steinmetz: Der Harlekin. Seine Rolle in der deutschen Komödientheorie und -dichtung des 18. Jahrhunderts. In: Neophilologus 50 (1966), S. 95-106.
- ² Hamburgische Dramaturgie, 18 Stück; Briefe, die neueste Literatur betreffend, 17. Brief.

setz der Commedia dell'arte verstoßen, Adel und Kirche zu schonen, da ihr genuines Objekt des Verlachens ja der mächtig werdende bürgerliche Stand war. 1696 war in einem Spiel eine Geliebte Ludwigs XIV. verspottet worden. Der alternde Sonnenkönig, theatermüde geworden, antwortete mit einem Verbannungsdekret. Gherardi ging mit seiner Truppe nach Holland und stellte dort in einem sechsbändigen Werk die Stücke zusammen, die das 'Théâtre Italien' zwischen 1682 und 1697 in Paris gespielt hatte. So scheint auch hier, wie Lessing dies für Gottscheds Theaterreform festgestellt hat, die in sich geschlossene Welt der Literatur zum - fragwürdigen - Exil der lustigen Person zu werden. Sie blieb aber nicht das einzige Exil. Denn die Verbannung der lustigen Person durch Ludwig XIV. hat in Paris selbst einen Bearbeiter gefunden, der zu einer komplexeren Bestimmung des Exils der lustigen Person gelangte: Jean-Antoine Watteau.

Watteau hat die Vertreibung der Commedia dell'arte aus Paris nicht selbst miterlebt, in der Zeit aber, da er in Gillots Werkstatt in Paris arbeitete, hat er den Auszug der Komödianten aus Paris zum Gegenstand eines Bildes gemacht. Das Bild *Départ des Comédiens italiens*, wahrscheinlich 1705 gemalt, ist nicht erhalten. Kenntnis haben wir von ihm durch einen nach ihm angefertigten Stich (Abb. 1).³ Das Thema legt nahe, die Schauspieler in ihren Spielerkostümen und Masken aus der Stadt aufbrechen zu lassen, womit ein Schwebezustand zwischen vorgestellten Figuren und der Wirklichkeit der Spieler wie Zuschauer ermöglicht wird, der generell den Reiz, die Aura des Geheimnisvollen der Bilder Watteaus ausmacht.

Das Bild zeigt die Figuren des 'Théâtre Italien' die Stadt verlassend, indem sie sich theatermäßig benehmen. Sie vollführen die gewohnten Theaterposen und -späße und haben ja auch Zuschauer an den Fenstern der Häuser als einer Art Theater-Galerie. So sehen wir einen realen Auszug aus der Stadt und zugleich einen Auszug als Theaterspiel. Die komischen Figuren gehen, als komische Figuren und zugleich als Schauspieler-Personen, die Unterscheidung zwischen Lebenswirklichkeit der Zuschauer und Bühnenwelt wird ungewiß. Wie dies für alle Bilder Watteaus charakteristisch ist, können wir auch hier nicht mit letzter Gewißheit entscheiden, ob wir eine theatralische Veranstaltung vor uns haben oder eine Situation der Lebenswirklichkeit.⁴ Das Bild *Départ des*

³ London, Trustees of the British Museum; Abbildung in: Donald Posner: Antoine Watteau. Berlin 1984, S. 50.

⁴ Das haben Interpreten der Bilder Watteaus immer wieder betont; so hebt z.B. Marianne Roland Michel auf die "Zweideutigkeit der Themen" Watteaus ab, "bei denen man nicht genau weiß, ob sie der Bühne oder dem Alltagsleben zuzurechnen sind" (Marianne Roland Michel: Watteau 1684-1721. München 1984, S. 200). Robert Tomlinson spricht von einer "Mélange du réel et d'idéal" (Robert Tomlinson: Fête

comédiens italiens läßt zwei Möglichkeiten der Grenzübertretung zu. Die maskierten Personen können in die reale Lebenswelt der unmaskierten Personen eintreten (das ist die Wirklichkeit der Zuschauer an den Fenstern und in der Straße, des Straßenhändlers im Vordergrund und der Person, die das Verbannungsdekret anschlägt) oder aber letztere werden in die Welt der Masken hinübergezogen, werden zu Staffagen des Theaterspiels 'Auszug der Komödianten'. Bühnenwelt und Lebenswirklichkeit durchdringen sich, das eine entfaltet sich im anderen: das aber ist der Prozeß, der die Figur der Metapher ausmacht.⁵ Watteau gestaltet in seinem Bild eine Metapher. Er bestimmt damit als Exil der lustigen Person nicht die Literatur schlechthin oder die Welt der Bilder, sondern die Wirklichkeit der Metapher. In solchem Exil vermag die lustige Person ihr Wesen, die Parekbase, zu bewahren: strukturell geworden als - gemalte - Metapher. Die vielen Bilder, die Watteau von Figuren der Commedia dell'arte gemalt hat, fassen diese stets in solchem Exil. Das zeigt in besonders glücklicher Weise das Bild des *Gilles*.⁶ Gilles ist ein Abkömmling des Pierrot, der zweiten komischen Figur, nachdem der Harlekin zur ersten, witzig-gescheiterten Figur aufgerückt war. Gilles ist derb, locker in den Sitten, obszön in der Sprache, schwerfällig in den Umgangsformen. Er wird auf Watteaus Bild (Abb. 2) frontal gezeigt, monumental, das heißt in Lebensgröße (Bildmaße: 184 x 149 cm), steif, die Arme seitlich angezogen, das Besondere aber: er erscheint eigentümlich entrückt.

Im unteren Bildteil, nur mit Kopf und Oberkörper gezeigt, so daß der Gilles auf einem Podium stehend angenommen werden muß, befinden sich vier weitere Personen, Figuren der Commedia dell'arte, die mit einem Esel beschäftigt sind. Die Person, die den Esel hält, könnte einen Capitano vorstellen; hierfür sprechen sein roter Hut und Mantel, ein Kostüm, das ihn angeberisch und aufdringlich erscheinen läßt. Der Eseltreiber ist der Dottore, in schwarzem Kostüm mit breitem, weißem Kragen. Er erscheint recht jung, das heißt wir sehen den Schauspieler, der ihn verkörpert, nicht nur die dargestellte Figur. Die Vorführung ist offenbar beendet, gemeinsam will man den Esel von der Stelle bringen, aber der weigert sich. Der Dottore schaut die - im Bild nicht gezeigten, in der Position des Bildbetrachters anzunehmenden Zuschauer an, amüsiert sich wie diese: so wird aus der realen Situation vielleicht ein neues improvisiertes Unterhaltungsstückchen, eine Art Zugabe zum abgelaufenen Spiel.

galante et/ou foraine? Watteau et le théâtre. In: Antoine Watteau (1684-1721). Le peintre, son temps et sa légende. Textes recueillis par François Moureau. Paris 1987, S. 203-211; Zitat S. 203).

⁵ Im Sinne einer Theorie der Metapher, wie sie Harald Weinrich entwickelt hat: Harald Weinrich: Semantik der Metapher. In: Folia Linguistica 1 (1967), S. 3-17.

⁶ Abb. in: Posner (Anm. 3), Farbtafel 57, Abb. 196.

Der monumental das Bild ausfüllende Gilles aber bleibt von diesem Geschehen hinter ihm, zu seinen Füßen, völlig unberührt. Er steht ruhig da, ohne Gemütsbewegung, eigenartig getrennt von den andern. Der Dargestellte ist eine komische Figur, ein bäurischer, grob-obszöner Typus der *Commedia dell'arte*, zugleich aber sehen wir einen Mann von ernstem, gesittetem Gesichtsausdruck - und dieses zugleich ist kein Widerspruch. Das gibt der Gestalt die besondere Aura. Eine bestimmte Person wird vorgestellt, im Kostüm und in einer Pose ihrer Rolle:

Der Mann steht in aller Ruhe Modell für dieses Portrait, die Gesichtszüge und sein Körper verraten keinerlei Gemütsbewegung. Watteau konzentrierte sich auf das äußere Erscheinungsbild, die einfachen Gesichtszüge und die Hände, die Augen mit den schweren Lidern und das schimmernde Sonnenlicht, das auf den weißen Anzug fällt wie auf einen Hauptdarsteller gerichtetes Scheinwerferlicht.⁷

Das Bild hatte ursprünglich, so vermutet man, eine recht prosaische Bestimmung. Watteau malte es wahrscheinlich als eines der beiden Dekorationsbilder für das Café, das der Schauspieler Belloni 1718/19 eröffnete, als er den Schauspielberuf aufgab. Die Wirklichkeit des Theaters, seiner lustigen Person, tritt mit dem Bild in die profane Welt des Cafés, zugleich ist diese aber auch schon im Bild, insofern dieses ja eine Situation beruft, da das Theaterleben zu Ende ist. Solches Schweben zwischen Bildwelt und Lebenswirklichkeit, die Metaphern-Lust, das eine im andern sich ausbreiten zu lassen, mag das Verbindende der Freunde Watteau und Belloni gewesen sein.

Zurück jedoch zum Bild *Départ des Comédiens italiens*. Es zeigt die lustigen Personen auf dem Weg ins Exil und zugleich schon dort angekommen als gemalte Metapher. Watteau verknüpft dies mit einer spezifischen Zeitbehandlung, dadurch zieht er möglicherweise seine Betrachter erst in Bann, zugleich arbeitet er damit einen selten beachteten Zeitaspekt der komischen Figur heraus.

Im Vordergrund rechts sehen wir einen Stadtbüttel, der das Verbannungsdekret anschlägt. So ist in das Bild das Prinzip der Unterscheidung eingeführt (Unterscheidung zwischen der Lebenswirklichkeit der Bürger und den Theaterleuten, die die gebotenen Grenzen nicht eingehalten haben und darum ausgewiesen werden). Dies Prinzip der Unterscheidung wird jedoch aufgehoben durch den Schwebezustand zwischen realem Auszug der Komödianten und Auszug als Theaterspiel. Solche Rücknahme des Prinzips der Unterscheidung betrifft aber in einer grundlegenden Weise die Erfahrung der Zeit. In der

⁷ Ebenda, S. 263; eine analoge Deutung gibt Moureau (vgl. Anm. 4), S. 434.

Wirklichkeit der Arbeit, der Lebenssicherung herrschen die Zeitformen der Vergangenheit und Zukunft. Die Vergangenheit legt uns fest, stellt uns unsere Aufgaben, die Zukunft haben wir durch unsere Arbeit zu gestalten, indem wir die Gegenwart, den Genuß, vertagen zugunsten eines zu erreichenden Ziels. Demgegenüber bietet das metaphorische Sich-Durchdringen von Leben und Theater, das Watteaus Harlekin-Bilder auszeichnet, Gegenwart an, nicht als 'prägnanten Augenblick', Vergangenheit und Zukunft einbegreifend,⁸ sondern als Augenblick auf der Grenze, der das Kontinuum sich akkumulierender Erfahrung aufhebt (wie im Bild das laut Dekret zu Lernende, die festgelegten Grenzen des Theaterspiels, von den Komödianten durch das Changieren zwischen vorgestellter Welt und Wirklichkeit der Zuschauer aufgehoben wird). Ein Zugang wird so eröffnet zu einem Raum, in dem das Prinzip der Unterscheidung und Abgrenzung nicht gilt, der sich daher notwendig entzieht, da es von ihm kein Wissen geben kann; denn dieses setzt Trennung, Distanz, also schon wieder Vergangenheit voraus. Die Lust, die die lustige Person verspricht, ist die Lust erfahrungsloser, Erfahrung verweigernder Gegenwart. Faßt mithin Watteau das Exil der lustigen Person, indem diese als Metapher strukturell wird, so in der Zeitform erfahrungsloser Gegenwart, und das heißt: in jenem Moment der Schweben, in dem die Komödianten an der Schwelle des Übertritts in die Wirklichkeit der Zuschauer stehen bzw. diese - zusammen mit den Komödianten nun als reale Personen - an der Schwelle des Eintritts in die Spielwelt der Figuren stehen. Da es von solcher Gegenwart der lustigen Person aber kein Wissen geben kann, sie nur festzuhalten ist als immer schon entzogene, ist der gewohnte Blick auf die lustige Person im Exil elegisch: Hinwendung zum Ideal als einem unerreichbaren, entzogenen.⁹ So ergibt sich der Bildtopos des 'traurigen Harlekin'.¹⁰ Watteau hat demgegenüber in der Bildstruktur der gemalten Metapher als Exil der lustigen Person eine Auffassung der lustigen Person begründet, die deren prekäre Gegenwartsform zu bewahren vermag. Analoges ist für die Gottsched-Neubersche Vertreibung des Harlekin in der deutschen Komödientradition bei Lessing erreicht: Gerade nicht in der Außerlichkeit, daß die lustige Person in den Dienergestalten wiederkehrte, sondern indem auch bei ihm die lustige Person strukturell wird,

⁸ So Goethe in seiner Beschreibung des Laokoon, die herausarbeitet, daß der Künstler den Augenblick des höchsten "Kunstwertes" gewählt habe, "wo Streben und Leiden in einem Augenblick vereinigt sind". Über Laokoon. In: Johann Wolfgang Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe. Band 12. München 1988, S. 56-66; Zitat S. 62.

⁹ Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: F. Sch.: Sämtliche Werke. Hrsg. von H.G. Göpfert. Band 5, S. 694-780; Zitat S. 728 u.ö.

¹⁰ Hierzu: Jean Starobinski: Portrait des Künstlers als Gaukler. Frankfurt a.M. 1985.

in *Minna von Barnhelm* als Komödie, die zentriert ist um die Erfahrung der Ambiguität von Zeichen.¹¹

Können wir mit Watteau die Figur der Metapher als den Ort des Exils der lustigen Person erkennen, so ist dies zugleich der Ort ihrer Herkunft, ihrer 'Archaik' (*Arche* als prinzipieller Anfang) - wenn wir uns Aristophanes' *Ornithes/Die Vögel* zuwenden als der ersten transzendentalen Komödie, insofern diese die Bedingung ihrer Möglichkeit selbst wieder zum Gegenstand ihrer Handlung macht.

Der 'Prolog'¹² dieser Komödie führt uns zwei Athener Bürger vor, die lustigen Personen des Stücks,¹³ die auf dem Weg sind ins Exil, in ein freiwilliges Exil allerdings, das die beiden jedoch noch gar nicht kennen, sondern suchen. Sie wollen der freudlosen, ränkevollen Sphäre der athenischen Politik entkommen (das Stück wurde 414 v. Chr. uraufgeführt, also mitten in der Zeit des Peloponnesischen Krieges und kam ohne Zweifel den Eskapismus-Wünschen des versammelten athenischen Demos entgegen: eine elende, in Streit zerrissene, und durch materielle Not bedrückende Wirklichkeit zu verlassen). Was die beiden Auswanderer suchen, nennen sie zuerst pathetisch 'Friedensort',¹⁴ beschreiben diesen dann aber sogleich als Stadt des Wohllebens, wo man sich auf weichen Polstern ausstreckt, als Privatmann ein ruhiges Leben führt, alle seine Schulden los ist, wo es keine Politik gibt und Essen und Liebe an erster

¹¹ Ausführlich dargelegt in: Verf.: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992. (Kapitel: II. 2: Komödie als Entfaltung der Ambiguität des Aufklärungsdiskurses.)

¹² Im Sinne des festgelegten Handlungsschemas der antiken Komödie (innerhalb dieser der sog. 'Alten Komödie'), das folgende Szenenformen und Abfolge vorsieht: Prolog - Parodos - Agon - Parabase - Episoden (evtl. zweite Parabase - zweite Episodenreihe) - Exodos. Der 'Prolog' hat dabei einen viel größeren Umfang als nach heutigem Verständnis: er umfaßt die gesamte Handlung bis zum Erscheinen des Chors.

¹³ Goethe steckt sie in seiner Bearbeitung der *Vögel* (1780) in die Kostüme der *Commedia dell'arte*: Pisthetairos, aufgrund eines Übermittlungsfehlers mit "Trefffreund" übersetzt, in das Kostüm des Scapin, Euelpides, mit "Hoffegut" - richtig - übersetzt, in das Kostüm des Pierrot. Die Bearbeitung ist nur bis zur Szene, da die Idee von der Wolkenstadt geboren wird, gediehen. Text in: Johann Wolfgang Goethe: Dramen 1776-1790. Hrsg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M. 1988 (Bibliothek deutscher Klassiker).

¹⁴ Im Sinne von: ein Ort fern von Händeln ("topos apragmon"). Aristophanis *Comœdia*. Ed. Frederick William Hall et William Martin Geldart. Tomus I. Oxford 1988, Vs. 44, S. 288; deutsche Übersetzung nach: Aristophanes: Sämtliche Komödien. Hrsg. von Hans-Joachim Newiger. Übers. von Ludwig Seeger. München 1980, S. 294.

Stelle stehen. Um zu erfahren, wo es solch eine Stadt gibt, suchen die beiden in einen Wiedehopf verwandelten Tereus auf, da dieser einerseits als einstiger Mensch die Wünsche der Menschen kennt, andererseits als Vogel weit genug in der Welt herumgekommen ist. Der Wiedehopf kann den beiden Auswanderern keine Stadt nennen, die das gesuchte Wohlleben garantierte, das Leben der Vögel schildert er aber als angenehm. Das bringt den Helden des Stücks, Pisthetairos, auf seinen großartigen Einfall, einen jener phantastischen Einfälle, die man Aristophanes nachrühmt,¹⁵ wie dieser sich schon in seinen Stücken selbst für sie rühmt. Der Einfall besteht aber in nichts anderem, als eine Metapher zu bilden und diese dann Wirklichkeit werden zu lassen. Pisthetairos rät den Vögeln:

Pisthetairos: Gründet gemeinsam eine Stadt!

Wiedehopf: Was sollen wir Vögel wohl für eine Stadt gründen?

P: Wahrhaftig? - Was für ein dummes Zeug du da redest! Schau nach unten!

W: Nun, ich schaue ja!

P: Jetzt schau nach oben!

W: Ich schaue.

P: Dreh deinen Hals herum!

W: Beim Zeus, davon werd' ich jetzt was haben, wenn ich mir den Hals verrenke!

P: Hast du was gesehen?

W: Die Wolken natürlich und den Himmel.

P: Und ist der denn nicht die Sphäre [Polos] der Vögel?

W: Sphäre? Wieso?

P: Man kann auch Raum sagen. Weil er sich aber weit ausdehnt und alles durch ihn durchgeht, nennt man ihn nun eben Sphäre/Himmelsachse [Polos]. Wenn ihr den erst einmal bewohnbar macht und mit Grenzen umzäunt, so wird aus dieser Sphäre [Polos] etwas werden, was man Stadt [Polis] nennen wird. So werdet ihr über die Menschen herrschen wie über Grashüpfer, die Götter aber werdet ihr aushungern, wie man die Melier¹⁶ ausgehungert hat.

W: Wie?

¹⁵ Z.B. Elias Canetti: Die Fackel im Ohr. Frankfurt a.M. 1982, S. 54f.

¹⁶ Anspielung auf Athens Verhalten gegenüber der Insel Melos im Peloponnesischen Krieg.

P: Zwischen Himmel und Erde ist die Luft. [...] ¹⁷

Pisthetairos läßt die Vorstellung der Stadt (Polis) sich ausbreiten in der Vorstellung der Sphäre/Achse (Polos) ¹⁸ zwischen Himmel und Erde indem er - dies sein Witz - auf der Sprachebene eine minimale Verschiebung vornimmt, das heißt das Prinzip der Unterscheidung, das Zeichen und Sprache erst ermöglicht, nicht vollständig durchhält. So bildet er die Metapher 'Wolkenstadt', der er Wirklichkeit verspricht, wenn sie sich Grenzen gibt, also verfestigt gegen die anliegenden Räume. Das ergibt äußerlich zuerst einmal Komik des Mißverhältnisses von Weg und Ziel. Das Ziel, ein Leben jenseits einer durch Politik zerrissenen Polis, läßt sich offenbar nur erreichen auf dem Wege gewagtester, genialster Politik, die die Gründung eben einer Polis zum Gegenstand hat. Strukturell betrachtet leistet Aristophanes mit dem Sprach-Spiel zwischen 'Polis' und 'Polos', dem als 'Wolkenstadt' eine Wirklichkeit phantasiert wird, aber mehr. Er führt hier die beiden Grundkonstituenten der Komödie zusammen: auf der einen Seite die Parabase, die Grenzübertretung, mithin das Aussetzen des Prinzips der Unterscheidung, das ist die dionysische Komponente der Komödie (das Spiel mit Vokalen, ihr Durcheinandergehen, das zur Metapher führt), auf der anderen Seite der Aspekt der dramatischen Formung, insofern die Metapher dadurch in Wirklichkeit überführt werden soll, daß eben der Raum strukturiert, das heißt abgegrenzt, zur Stadt verfestigt wird, in dem das Prinzip der Unterscheidung nicht restlos gilt, die Worte und mit diesen die Vorstellungen durcheinander gehen können. Das Requisite aber, in dem sich diese Zusammenführung der dionysischen Komponente der Komödie mit der dramatischen Formung manifestiert, ist die Maske, und eben ihr gibt Aristophanes zentrale dramaturgische Funktion. Das macht seine Komödie, die die Bedingung der Möglichkeit der Komödie zu ihrem Thema erhebt, zugleich zu einer Komödie der Begründung der Maske - hier der Tiermaske des Chors. In der Handhabung des Chors, des Chors in der Tiermaske, gewinnt

¹⁷ Aristophanis Comoedia (s. Anm. 14), Vs. 172-187, S. 293. Wörtliche Übersetzung von Nicola Kaminski; die verbreiteten Übersetzungen versuchen in unterschiedlicher Weise, das Wortspiel 'Polos/Polis' nachzubilden. Seeger (s. Anm. 14) spielt mit der Vertauschung von 'Stätte' (der Himmel als Stätte der Vögel) und 'Stadt'; Schadewaldt mit der Vertauschung von 'Bereich' (der Himmel als der Vögel Luftbereich) und 'Reich' (Griechisches Theater. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt a.M. 1964, S. 310f.).

¹⁸ Das Greek-English Lexicon von Liddell/Scott/Jones verzeichnet als Bedeutungen von 'Polos': 1. axis of the celestial sphere, 2. pole of this axis, 3. celestial sphere, vault of heaven, 4. orbit of a star (A Greek-English Lexicon. Ed. Henry Georg Liddell, Robert Scott and Henry Stuart Jones. Oxford 1940, Sp. 1436.).

dies Stück - blickt man auf das Ganze der Handlung - seinen exzeptionellen Rang.

Mit dem Plan zur Wolkenstadt ist das Ende des 'Prologs' erreicht. Es folgt die 'Parodos', der Einzug des Chors. Der Chor besteht hier aus den anderen Vögeln, die gewonnen werden müssen, damit die Wolkenstadt ("Nephe-lokokkygia"/"Wolkenkuckucksburg") ¹⁹ gebaut werden kann. So tritt der Chor in einer Tiermaske auf, und diese behält er - das eben ist der Kunstgriff des Aristophanes - das ganze Stück hindurch bei.

Der Chor/die Vögel erkennen in den Exilanten nur zwei Menschen, ihre Erzfeinde. Ein Kampf kündigt sich an, den der Wiedehopf verhindert, indem er auf Pisthetairos Projekt 'Weltherrschaft der Vögel' verweist. Es folgt der 'Agon', ein Streitgespräch zwischen Spieler und Chor; hier beweist Pisthetairos in abenteuerlichen Etymologien, daß die Vögel die angestammten Herrscher der Welt seien, königlicher noch als die Götter. Hatte er zuvor mit dem Spiel zwischen 'Polos' und 'Polis' eine Metapher gebildet, wo man es nicht erwartet, so aktiviert er jetzt in konventionell gewordenen Redensarten schlummernde Metaphern. Worte, die nicht mehr als Metaphern wahrgenommen werden, behandelt er wieder als solche, um aus der gegebenen Vorstellung in seiner eigenwilligen Weise eine zweite herauszulesen, die die Weltherrschaft der Vögel begründet. Aus der Redeformel, Zeus schicke "unter Donnern 'geflügelte' Blitze", ²⁰ liest er die Vortellung heraus, Zeus selbst habe seine Macht nur von den geflügelten Wesen. Aus der Benennung des Hahns als 'persischer Vogel' (das Attribut als Angabe der Herkunft) liest er die andere Vorstellung heraus, der Hahn sei lange vor den persischen Fürsten souveräner Regent im persischen Reich gewesen (das Attribut als Angabe des beherrschten Landes) ²¹ usw. Nachdem sich Chor und Spieler über die zu bauende Stadt geeinigt haben, folgt die 'Parabase', das Herzstück der 'Alten Komödie'. Es ist ein Part nur des Chors, hier also der Vögel, die die Welt des Spiels durchbrechen, sich direkt an die Zuschauer wenden, hier um sie einzuladen, nach Wolkenkuckucksburg zu kommen, um das dortige Wohleben mit zu genießen. In den 'Episoden' tauchen dann solche menschlichen Einwanderer auf, Athener Schnorrer, die der Held mit Witz, Spott und Prügel traktiert. Es folgt eine zweite 'Parodos', weiter eine zweite Episodenreihe, und dann geht die Handlung nochmals weiter: die Götter wehren sich, da das verselbständigte Zwischenreich der Vögel die Verbindung zu den Opfern der Menschen abgerissen hat; sie werden aber überli-

¹⁹ Aristophanis Comoedia (Anm. 14), v. 819, S. 318; Aristophanes: Sämtliche Komödien (Anm. 14), S. 327.

²⁰ Die Vögel, v. 576; Aristophanes: Sämtliche Komödien (Anm. 14), S. 316.

²¹ Die Vögel, v. 482 ff.; Aristophanes: Sämtliche Werke (Anm. 14), S. 312.

stet. Der Held Pisthetairos erhält zuletzt das Zepter des Zeus und dessen Tochter Basileia - die es allerdings in der Mythologie gar nicht gibt, Basileia ist offenbar eine Art Ersatz für Hera, steht, wie der Name sagt, für den Inbegriff aller (königlichen) herrscherlichen Fähigkeiten. So kann der 'Exodos' folgen, der jubelnde Auszug des Chors und der Spieler zum Festmahl, zum Trinkgelage, zur Hochzeit: ein Komos, das heißt eine Schar freudig erregter Menschen, die sich der Lust und dem Rausch hingeben, auch real, denn nach der Aufführung erhalten die Spieler und der Chor - von der Stadt bezahlt - ein Festmahl, ein 'Symposion'.

Das Spiel, das so mit Preis- und Hochzeitsliedern eines Chors jubelnder Vögel endet, hat das Reich der lustigen Person und die Bedingung von dessen Möglichkeit doppelt begründet. Als Idee verdankt es sich dem Spracheinfall, zwei unabhängige Vorstellungsreihen zu einer Metapher zusammenzuziehen. Wirklich aber, das heißt ein Reich mit festen Grenzen, eine ummauerte 'Polis', wird diese Idee - innerhalb der Welt des Stücks - erst durch ein spezifisches Handhaben des Chors. Der Chor spricht ganz aus der Tiermaske heraus. Nie läßt er vergessen, daß das Geschehen in der Welt der Vögel spielt. So verbürgt er die fiktive Welt des Stücks, mehr noch: das konsequente Agieren in der Vogelmaske begründet erst die autonome Vogelwelt als Zwischenreich, das sich vom Bereich der Menschen wie der Götter abheben kann. Gleichzeitig aber tradiert der Chor eben in der Tiermaske das ereignishaft Moment der Komödie. In der Szenenform, die für ihn wesenhaft ist, der Parabase, das heißt mit dem Durchbrechen der Illusion, der ausdrücklichen Wendung an die Zuschauer, manifestiert er das Geschehen als in der Wirklichkeit von Spielern und Zuschauern sich ereignend, als Geschehen in dem Sinn, daß es hier und jetzt einen Raum eröffnet, in dem etablierte Grenzen überschritten werden, das Geschiedene sich wieder mischen kann, sei dies sexuell gedacht oder mythisch (Durcheinandergehen von Tier, Mensch und Gott) oder sozial (Verkehren der Verhältnisse von hoch und niedrig, Herr und Knecht: die Vögel als Weltherrscher unterjochen nun die, denen sie sonst ausgeliefert sind, das heißt einerseits die Menschen, die sie essen oder opfern, andererseits die Götter, denen sie sonst geopfert werden, aber sie sind dabei doch nur Sklaven des Erfinders der Metapher, der sadistischen Spott mit ihnen treibt²²). Der Chor erscheint para-

²² Genüßlich malt er den Vögeln aus, wie die Menschen sie zubereiten (v. 518ff.) oder er präsentiert sich den Göttern, wie er als Herrscher in der Vogelstadt sich Vögel zum Mahl zubereitet: "Herakles: Von wo kommt dieses Fleisch da? Ratefreund: Ein paar Vögel sind es. / Sie revoltierten gegen die Vogel-Volkspartei / Und wurden schuldig gesprochen. Herakles: Und da reibst du / erst Silphion drauf? [...] Ratefreund: Kein Tropfen Öl mehr in der Flasche! / Herakles: O ja gewiß! / Dieses

dox. Er ist der Raum der Übertretung, in dem Grenzen nicht eingehalten werden (die Grenze zwischen Spielwelt und Wirklichkeit, zwischen Menschen als Spielern und Tieren in der durchgehaltenen Tiermaske usw.), wie analog in der fiktiven Welt die begründende Metapher dadurch entstand, daß die Grenze der Sprachzeichen ('Polos'/'Polis') nicht eingehalten wurde. Gleichzeitig aber ist der Chor in der konsequent beibehaltenen Tiermaske, die die autonome Vogelwelt erst ermöglicht, der Bürge dafür, daß dieser Raum in dem das Prinzip der Unterscheidung nicht herrscht, sich nach außen abgrenzen, als eigene Welt verfestigen kann, wie analog in der gespielten Welt die Metapher 'Himmelsphären-Stadt' ('Polos'-'Polis') erst wirklich wurde durch Abgrenzung gegen die untere und obere Sphäre.

Eben diese Paradoxie aber von karnevalistischem Durcheinandergehen der Vorstellungen auf der einen Seite und Abgrenzen/Verfestigen zu einer Figur auf der anderen Seite, macht das Wesen der Maske aus, weshalb die Komödie, die dramaturgisch durch die beibehaltene Tiermaske erst möglich wird, eben hierin zugleich ihr Wesen zur Anschauung bringt. Elias Canetti hat in *Masse und Macht* diese Paradoxie der Maske prägnant gefaßt. Auf der einen Seite hebt er an der Maske das Prinzip der Unterscheidung und Distanzierung hervor:

Die Maske unterscheidet sich durch ihre Starrheit von allen übrigen Endzuständen der Verwandlung. An die Stelle eines nie zur Ruhe kommenden, immer in Bewegung befindlichen Mienenspiels setzt sie das genaue Gegenteil davon, eine vollkommene Starre und Konstanz. [...] Die Wirkung der Maske ist hauptsächlich eine nach außen. Sie schafft eine Figur. Die Maske ist unantastbar und setzt eine Distanz zwischen den Beschauer und sich.²³

Auf der anderen Seite betont Canetti an der Maske, daß sie ebenso dem Prinzip der Ungeschiedenheit, der Verwandlung, des Durcheinandergehens der Gestalten verpflichtet sei:

Denn gleich hinter der Maske beginnt das Geheimnis. [...] Sie drückt viel aus, aber sie verbirgt noch mehr. Sie ist eine Trennung: Mit einem gefährlichen Gehalt geladen, den man nicht kennen darf, zu dem eine Beziehung der Vertrautheit nicht möglich ist, kommt sie sehr nahe an einen heran; [...] sie droht mit ihrem Geheimnis, das sich hinter ihr staut. [...] Je deutlicher sie selber ist, um so dunkler ist alles dahinter. Niemand weiß, was hinter der Maske hervorberechen könnte. Die Spannung zwischen der Starrheit der

Geflügel will recht fett gebraten sein!" (v. 1583-90; Griechisches Theater [Anm. 18], S. 393.)

²³ Elias Canetti: *Masse und Macht*. Frankfurt a.M. 1982, S. 419ff.

Erscheinung und dem Geheimnis dahinter kann ein ungeheures Ausmaß erreichen. Sie ist der eigentliche Grund für das Bedrohliche der Maske.²⁴

Aristophanes hat aus der konsequent beibehaltenen Tiermaske des Chors die Möglichkeit der Komödie entwickelt, dabei nicht nur die Welt der lustigen Person in der Paradoxie der Maske gefaßt, sondern auch einen Bedingungs-zusammenhang zwischen den Gliedern des Paradoxes aufgewiesen. Das kultisch-karnevalistische Moment des Durchbrechens gezogener Grenzen, des neu möglichen Vermischens von allem mit allem - wofür der Chor in Ausführung der Parabase steht, ebenso das Metaphernspiel des Helden -, es verdankt sich der Abgrenzung, der Errichtung eines Zwischenreichs, das trennt und unterscheidet, was bisher problemlos Kontakt miteinander hatte, Himmel und Erde, Götter und Menschen. Dies Zwischenreich ist das Feld der Sprache (deren Wesen Trennung ist, Unterscheidung, phonetisch der Laute, scriptural der Zeichen, semiologisch die Unterscheidung von Bezeichnendem und Bezeichnetem, von Abwesenheit und Anwesenheit), und es ist ebenso die Welt der Maske in der erläuterten Paradoxie. Der Chor, der mit der Hinwendung zum Publikum das ereignishafte Moment der Komödie verbürgt, stiftet in der konsequent durchgehaltenen Tiermaske zugleich die autonome Welt des Zwischenreichs. Der Komödienraum der Übertretung wird geschaffen durch Etablieren eines Raumes der Trennung und Abgrenzung, der so in sich schon immer enthält, was ihn unterminiert.

Hat Watteau in seinen Harlekin-Bildern das Exil der lustigen Person darin bestimmt, daß sie strukturell wird als Metapher und dies in Ikonen der Metapher zu malen gewußt, so hat Aristophanes in den *Vögeln* die Figur der Metapher als die genuine Welt der lustigen Person wie generell der Komödie vorgestellt, die wirklich wird in der Maske, wobei das paradoxe Wesen dieser Welt der lustigen Person zum Vorschein kam: daß sie einen Raum der Übertretung bereithält um den Preis, Grenzen zu etablieren, zu trennen, was bisher fraglos Umgang miteinander hatte. So aber schließt sich der Kreis von Watteaus und Aristophanes' Entwürfen der lustigen Person zu der Erkenntnis: Der Weg der lustigen Person ins Exil ist - als Weg in die Wirklichkeit der Metapher wie der Maske - der Weg in den Ursprung - woraus dann auch die lustige Person nicht anders denn neu gekräftigt wiederkehren kann. Das mag die Unverwüstlichkeit der lustigen Person erklären, allen Exilierungen zum Trotz, der sie in ihrer bisherigen Geschichte ausgesetzt war, ihre strukturelle Lebendigkeit über jene inhaltliche hinaus, indem sie stets den Part der lebensbejahenden Lust vertritt. Unterm Zeitaspekt besagt dies: das pure 'Jetzt', für das die lustige Person steht (das weder ein prägnanter Augenblick ist noch sein will), ist zugleich ein

²⁴ Ebenda, S. 421.

'Immer'. Vielleicht ist es jenseits aller Späße an der Oberfläche erst dieses Versprechen eines Jetzt und zugleich Immer, mit dem uns die lustige Person bis heute in Bann schlägt.



Abb. 1: *Départ des comédiens italiens en 1697*.
In: Donald Posner: Antoine Watteau. Berlin 1984, S. 50.



Abb. 2: *Gilles*.

In: D. Posner: Antoine Watteau. Berlin 1984, Farbtafel 57, Abb. 196.