

Der Dichter Agathon auf der attischen Bühne.

Plato Sympos. 194 B. ἐπιλήσιμων μὲντ' ἂν εἴην, ᾧ Ἀγάθων, εἰπεῖν τὸν Σωκράτη, εἰ ἰδὼν τὴν σὴν ἀνδρείαν καὶ μεγαλοφροσύνην ἀναβαίνοντος ἐπὶ τὸν ὀκρίβαντα μετὰ τῶν ὑποκρίτων καὶ βλέψαντος ἐναντία τοσοῦτω θεάτρῳ μέλλοντος ἐπιδείξεσθαι σταντοῦ λόγους καὶ οὐδ' ὡπασιοῦν ἐκπλαγέντος νῦν οἴηθεῖην σε θορυβήσεσθαι ἕνεκα ἡμῶν ὀλίγων ἀνθρώπων.

In welcher Eigenschaft bestieg der Dichter Agathon mit den Schauspielern die Bühne? Diese Frage ist bekanntlich von den Gelehrten sehr abweichend beantwortet worden. Nach der früheren Meinung sollte Agathon selbst als Schauspieler auf das Proscenium getreten sein; Jahn lässt ihn an einem Festzuge in das Theater theilnehmen; Teuffel hat die Ansicht, der Dichter habe als χοροδιδάσκαλος μετὰ τῶν χορευτῶν auf der Orchestra fungirt; Sommerbrodt endlich denkt ihn sich als Zuschauer der Bühne gegenüber sitzend. Was sich für oder gegen die hier angedeuteten Ansichten, insbesondere die drei ersten sagen lässt, brauche ich nicht zu wiederholen; es genügt auf Jahn's Bonner Progr. Ostern 1866 und das Rhein. Museum XXII, 440 f. und XXIII, 553 f. zu verweisen. Keiner der genannten Gelehrten hat der von ihm aufgestellten Ansicht zweifelloste Anerkennung verschaffen können, wohl aber hat Jeder von ihnen das Unzutreffende in der Beweisführung seines Vorgängers mit richtigem Blicke erkannt und mit

guten Gründen widerlegt, und immerhin ist mit diesen negativen Resultaten recht viel gewonnen worden. Ich fasse dieselben kurz zusammen, um nachher meine Ansicht darauf zu bauen.

1. Agathons Betheiligung an einem Festzuge lässt sich weder aus dem Wortlaute der Stelle darthun, noch konnte sie von Sokrates als Beweis für seine *ἀνδρεία καὶ μεγαλοφροσύνη* im Gegensatze zu einer angeblichen Redeschüchternheit herangezogen werden. 2. Schwerlich bezeichnete man die *χορευταί* mit dem Gesamtnamen *ὑποκριταί*, am wenigsten in Verbindung mit dem gewöhnlich ebenfalls auf die eigentliche Schaubühne, und nur selten auf die (scenische Erhöhung der) Orchestra weisenden Ausdrucke *ὀρχήσας*. 3. Agathon ist bei der erwähnten Gelegenheit nicht als Schauspieler in seinem eigenen Stück aufgetreten.

Die bisher zu 3. vorgebrachten Gründe sind freilich nicht gerade zwingend; denn erstens ist es nicht undenkbar, dass Agathon als Dilettant wie gewiss mancher Andere ausnahmsweise zu dem von Sophokles abgeschafften Usus zurückkehren durfte, vielleicht gerade deshalb, weil er das Gegentheil der Sophokleischen *ἰσχυροπρωτία* besass (vgl. Arist. Rhet. III 1, 3 u. Vit. Soph.). In diesem Falle an unserer Stelle ein *ἄλλων* vor *ὑποκριτῶν* zu erwarten, hielte ich um so weniger für nothwendig, als dieses den erforderlichen Gegensatz des *ποιητής* zu der abgeschlossenen Berufsklasse *τῶν ὑποκριτῶν* verwischen würde. Aehnlich sagen wir auch: 'mit dem Militair ausmarschiren'. Sodann erforderte es zwar keinen besonderen Muth, in der Schauspielermaske vor das Publikum zu treten, aber dieser Einwurf trifft nur den Schauspieler von Fach. Der Schwerpunkt des Gedankens ruht immer auf dem Muth des Dichters (*μεγαλοφροσύνη*), mit einem geistigen Produkte öffentlich hervorzutreten, und einen solchen Muth hatte Agathon nöthig, mochte er als Schauspieler oder als Zuschauer dem Schicksale seiner Tragödie entgegen sehen; ja man wird mir zugeben, dass er als mitspielender Dichter sogar in grössere Verlegenheit kommen konnte, als wenn er bloss zuschauender Dichter war. Die Maske schützte weder den Schauspieler noch den Dichter vor der versengenden Kritik des Publikums.

Was mir dagegen wirklich das Schauspiel des Agathon unwahrscheinlich macht, das ist der Wortlaut der Platonischen Stelle. Hätte A. im Theater selbst gesprochen, so würde Plato gewiss nicht verfehlt haben, dieses völlig treffende Vergleichsmoment deutlich hervorzukehren und geltend zu machen. Denn es liegt auf der Hand, dass selbst das blosse Recitiren zwar eingelernter, immerhin aber selbstgemachter Verse einer mündlichen Improvisation wie der dem Agathon zugemutheten immer noch congruenter ist als ein bloss stummes Auftreten, und dass Sokrates nur in Ermangelung eines treffenderen Beispiels sich begnügte, einen bloss annähernd treffenden Fall zum Beweise anzuführen.

4. Ich gehe zu der bereits erwähnten Erklärung Sommerbrodts über. Ist mit derselben, wie ich vorhin zeigte, mindestens Nichts gewonnen, so wird sie auf das Bestimmteste widerlegt durch

den Wortlaut *βλέψαντος ἐναντία τοσοῦτω θεάτρῳ*. Als Zuschauer nämlich hätte Agathon sich entweder mitten unter dem Publikum befunden, dann sass er gerade deshalb versteckt genug, um nicht in allzugrosse Verlegenheit gerathen zu müssen, oder er hätte vorne in der Nähe der Ehrenplätze gesessen, dann drehte er so gut wie im ersten Falle dem Publikum den Rücken zu; an ein *ἐναντία βλέπειν τῷ θεάτρῳ* war also nicht zu denken; dagegen weist dieser Ausdruck recht eigentlich auf die Bühne (vgl. Schol. z. Aristoph. Equit. 505 *πρὸς τοὺς θεατῶς βλέποντες τὸν λόγον ποιῶνται*); auf keinen Fall lag die Möglichkeit eines Coullissenfiebers im engsten Sinne vor, auf dessen Gegentheil (*ἀνδροεῖα*) es hier doch ankommt. Zwar ist uns durch mehrere Beispiele (z. B. Demosth. in Mid. § 226. Aesch. in Ctesiph. § 76) bezeugt, dass der Volksunwille sich auch gegen missliebige Zuschauer in lauter Weise zu äussern pflegte, wenn sie in das Theater eintraten; aber dieser Umstand passt ganz und gar nicht zu dem Falle des Agathon bei Plato. Oder sollte *βλέπειν* an unserer Stelle auch im tropischen Sinne stehen, wie Sommerbrodt schon das vorhergehende *ἀναβαίνοντος κτλ.* glaubte auffassen zu dürfen? Zwei bildliche Ausdrücke in einem Athemzuge bei einer so konkreten, bestimmten Darstellung? Kaum glaublich!

Was nun insbesondere den Ausdruck *ἀναβαίνοντος ἐπὶ τὸν ὀκρίβαντα μετὰ τῶν ὑποκριτῶν* anbelangt, so gesteht Sommerbrodt selbst ein, seine Erklärung, Agathon sei nur im uneigentlichen Sinne, d. h. seine Tragödie sei mit den Schauspielern auf die Bühne gekommen, mehr modern als antik zu finden. Wir Deutschen sagen wohl: 'A, d. h. A.'s Stück ist über die Bretter gegangen'; aber die Alten sagten so nicht trotz ihres Reichthums an bildlichen Ausdrücken aller Art wie ardet Vcalegon; aperitur Apollo (Verg.) Socratem expressisset (Cic.) u. a. m., wobei jedoch das Prädikat immer nur zu dem durch Metonymie vertretenen Begriffe passt, also ad syne- sin bezogen wird. Auch *pulpitum* (*ὀκρίβας*) kommt einmal bildlich vor bei Juvenalis VIII 195 und ebenso *ἀναβαίνειν* bei Plat. rep. 4 p. 445. Es lässt sich aber mehr fühlen als beweisen, warum diese und ähnliche Wendungen (wie Plato Gorg. 502 *ὄψητορῶν δοκοῦσί σοι οἱ ποιηταὶ ἐν τοῖς θεάτροις* und wie der Titel des Euripides *ὁ ἐπὶ σκηνῆς φιλόσοφος*) uns nicht im Mindesten befremden, während der unbefangene Leser an der tropischen Deutung jener Stelle Anstoss nehmen muss, wo selbst das event. erforderliche *διὰ* statt *μετὰ τῶν ὑποκριτῶν* (auf die *τραγωδία* bezogen) nicht befriedigen könnte. Vor allen Dingen ist es unmöglich, dass das dem *ἀναβαίνοντος* und *βλέψαντος* gemeinsame Subjekt *σοῦ* im ersten Falle den uneigentlichen Agathon, d. h. seine Tragödie, im zweiten Falle den leibhaftigen Dichter bezeichnen solle.

Aber zugegeben, ein solcher Tropus wäre an und für sich statthaft, so würde er hier wenigstens etwas ganz Ueberflüssiges, nämlich genau dasselbe sagen, wie das gleich folgende *μέλλοντος ἐπιδείξοθαι σοῦ τοῦ λόγου*. Wird dagegen *ἀναβαίνειν* im eigentlichen Sinne des Wortes gefasst, so liegt eine Tautologie nicht vor; denn

ἀναβαίνοντος charakterisirt den zu jedem öffentlichen Auftreten erforderlichen persönlichen Muth, *ἀνδρεία*, der sich wie sein Gegenheil das Coulissenfieber mehr körperlich äussert, das *μέλλοντος ἐπιδείξασθαι* dagegen den litterarischen Muth im Allgemeinen, hier *μεγαλοφροσύνη*.

Aus dem eben Gesagten folgt zunächst nur, dass Agathon nicht im Zuschauerraum sass, sondern auf der Bühne dem Publikum sich gegenüber befand. Wäre der Wortlaut ein wenig anders, so würde ich nicht anstehen, mit Teuffel dem Agathon die Rolle eines *χοροδιδάσκαλος* zuzuweisen. Jetzt aber bleibt uns nur übrig anzunehmen, dass der Dichter, namentlich wenn er zum ersten Male sich um den Preis bewarb (*ἀγωνίζεσθαι*), selbst auf die Bühne in die Nähe der Schauspieler gehörte, die er sich ausgesucht oder denen er wenigstens sein Stück eingeübt hatte (*τραγωδίαν διδάσκειν, τραγωδοδιδάσκαλος*, vgl. auch Plotin. III 2, p. 484), um ihnen zwar nicht als Souffleur (monitor), aber doch als geistiger Beistand, als eine Art von Regisseur (*ὑποβολεύς*) zur Hand zu sein. Wo sein ständiger Platz gewesen, lässt sich heute ebensowenig genau ermitteln, wie der Standpunkt der Flötenspieler und der Choregen. Vorausgesetzt, dass *ὄκριβας* an unserer Stelle metonymisch die ganze Bühne bezeichnet, eine Möglichkeit, welche die alten Lexikographen bestätigen, war das Proscenium ja breit genug, um dem Dichter im Angesichte des Publikums einen Platz zu gewähren, an welchem er die Illusion der dramatischen Aufführung nicht störte.

Wäre auch diese Ansicht unhaltbar, dann würden wir den Ausdruck *ἀναβαίνειν ἐπὶ τὸν ὄκριβαντα* noch wörtlicher nehmen und vermuthen müssen, dass der Dichter vor der Aufführung (*μέλλοντος*) sich als Preisbewerber mit seinen Schauspielern dem Publikum in aller Form öffentlich präsentirte und dazu das erhöhte *λογεῖον*, den *ὄκριβας* im engeren Sinne benutzte, und dass er nachher bei den nicht aktiven Schauspielern hinter der Scenewand sich aufhielt. Jedenfalls war der Dichter nahe genug, um, wenn das Urtheil günstig für ihn ausfiel, dem Publikum sofort vorgeführt und gekrönt zu werden, und in ungünstigen Fällen sich mit dem Publikum zu verständigen oder sich zu vertheidigen, wie es einmal von Euripides wirklich bezeugt ist, Val. Max. III 7: nec Euripides quidem Athenis arrogans visus est, cum postulante populo, ut ex tragoedia quandam sententiam tolleret, progressus in scenam dixit, se ut eum doceret, non ut ab eo disceret, fabulas componere solere. Andere Belege bei Danae fr. 13. Melanippe fr. 1. Aristot. Rhet. III 15. Senec. ep. 115. Plut. de aud. poet. p. 19E. Athen. VIII 350. IX 496. XIII 583 u. a. m. Justin. VI 9. Dieses Verhältniss hat Lessing mit richtigem Blicke erkannt, wenn er in seiner Dramaturgie 1, 2 von Athen sagen konnte, 'dass einer unlauteren Moral wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, vom Theater gestürmt zu werden'. Die technischen Ausdrücke für diese ebensowohl gegen die Dichter wie die Schauspieler gerichteten Kritik des Publikums wie *βοᾶν, θορυβεῖν, ἐπισημαίνειν, οὐριτεῖν,*

κλώζειν, λιθοβολεῖν, ἐκβάλλειν, ἐξαίρειν u. a. m. sind bekannt genug, um eine Befangenheit des Dichters begreiflich zu machen. Wer einer solchen Kritik, die sich gegen den Autor wie gegen sein litterarisches Produkt äussern durfte, furchtlos in das Auge gesehen und so zu gleicher Zeit den doppelten Muth, die litterarische *μεγαλοφροσύνη* des *μέλλοντος ἐπιδείξασθαι λόγους*, wie die persönliche *ἀνδρεία* des *ἀναβαίνοντος, βλέψαντος ἐναντία καὶ οὐδ' ὀπωπιῶν ἐκπλαγέντος* bewiesen hatte, der konnte getrost einem *θέατρον ὀλίγων ἐμφορώνων* gegenüber auftreten und eine Rede über den Eros improvisiren.

Minden, 17. Mai 1869.

Richard Grosser.