

Dialekte und ‚foreigner talk‘ im griechischen Drama

1. Literarische Dialekte

Die griechische Literatur ist, wie dies Arbeiten von Walter Burkert¹ und Martin L. West² in aller Deutlichkeit zeigen, seit den für uns greifbaren Anfängen im ausgehenden 8. Jahrhundert v. Chr. durch Kulturkontakt geprägt. Die Griechen übernahmen nicht nur das Alphabet von den Phöniziern; vielmehr ist die Literatur der archaischen Zeit – die Epen Homers und Hesiods Lehrdichtungen und zahlreiche Formen religiöser, kultischer Dichtung – ohne den Einfluss aus dem vorderen Orient nicht denkbar. Spuren dieses Einflusses finden sich in den nicht griechischen Gattungsbezeichnungen wie Dithyrambos oder Elegie oder in Götternamen wie Dionysos.

Da die griechische Kultur der archaischen und klassischen Zeit bis ins 4. Jahrhundert v. Chr., bis zur Ausbildung des makedonischen Großreiches, durch Polyzentrismus gekennzeichnet ist, gibt es keine literarische ‚Hochsprache‘, keine Koine, derer sich Dichter in der Griechisch sprechenden Welt bedienen konnten. Vielmehr sind die verschiedenen literarischen Formen in einer Vielzahl von griechischen Dialekten³ verfasst, die auf sprachlicher Ebene gattungskonstituierendes Merkmal waren, von ‚Kunstdialekten‘ muss man präzisierend hinzufügen, da diese literarischen Dialekte in der Form, wie sie uns in den Texten entgegentreten, so nie gesprochen wurden. Basis all dieser literarischen Dialekte sind die homerischen Epen, für uns bezeugt in den beiden großen, gegen Ende des 8. und zu Beginn des 7. Jahrhunderts entstandenen Werken *Ilias* und *Odyssee*, zu der eine Vielzahl anderer, verlorener Epen tritt, die man unter der Sammelbezeichnung Epischer Kyklos, ‚Epischer Kreis‘, zusammenzufassen pflegt. Sie sind in einer Kunstsprache, einer Mischung verschiedener Dialekte, abgefasst, die das Resultat einer langen mündlichen Tradition ist. Ihr hervorstechendes Merkmal ist der ionische Dialekt, ältere stehen neben jüngeren Sprachelementen, und neue ‚künstliche‘ Wörter und Formen finden Eingang. Die Lyrik, entstanden auf der Insel Lesbos im äolischen Sprachraum, ist im äolischen, die Chorlyrik, wegen ihrer Herkunft von der Peloponnes, im dorischen Dialekt gehalten, die Sprache der Wissenschaft, der Prosa der milesischen Naturphilosophen und der Medizin ist der ionische Dialekt. Das Attische, das in der Literatur bis ins beginnende 5. Jahrhundert keine Rolle spielt, wird im Verlauf des 5. und im 4. Jahrhundert zur Sprache der ‚demokratischen‘ literarischen Formen,

¹ West, Martin L.: *The east face of Helicon: West Asiatic elements in Greek poetry and myth.* Oxford: Clarendon Press 1997.

² Burkert, Walter: *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age.* Cambridge (Mass.): Harvard University Press ²1995.

³ Vgl. Schmitt, Rüdiger: *Einführung in die griechischen Dialekte.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977.

der verschiedenen Arten der öffentlichen Rede, und insbesondere des Dramas. Im 4. Jahrhundert wird Attisch die Sprache der Prosa, der Philosophie (Platon) und der verschiedenen historischen und rhetorischen Genera (Xenophon, Isokrates, Demosthenes).

2. Sprache der attischen Tragödie

Die attische Tragödie des 5. Jahrhunderts ist in einer ‚Kunstsprache‘ verfasst, deren Bezugspunkt der sprachliche Standard ist.⁴ Während die Komödie so tut, als ob sie sich dem Standardattischen annähert, entfernen sich die Tragiker in unterschiedlicher Art und Weise von ihr. Je weiter sie vom Standard abweichen, desto fremder und erhabener klingt ihre Dichtung, je näher sie beim Standardattischen bleiben, desto klarer wirken ihre Werke. Die Gefahren der zentrifugalen und zentripetalen Sprachverwendung in der tragischen Gattung werden von Aristoteles im 22. Kapitel der *Poetik* klar herausgearbeitet, sie werden aber auch schon in der 405 v. Chr. aufgeführten literaturkritischen Komödie *Die Frösche* des Aristophanes angesprochen: Starke Abweichungen vom Standard führen entweder zu Fremdartigkeit, im Extremfall zur Unverständlichkeit der Texte, oder sie verleihen ihnen den Charakter eines Rätsels; zu große Nähe zum Standard dagegen bewirkt zwar Klarheit, ist aber unpoetisch. Sprachliche Mittel, die einem Text einen poetischen Anstrich verleihen, sind nach Aristoteles jede Abweichung vom normalen Sprachgebrauch, Archaismen oder dialektale Ausdrücke und vor allem Metaphern. Der Grad der Abweichung vom Standardattischen – dies macht der Vergleich der Sprache des Aischylos und Euripides deutlich, die Aristophanes in den *Fröschen* vornimmt – bestimmt den für den einzelnen Dichter typischen Stil.

Jeder poetische Text zeichnet sich durch einen unterschiedlichen Grad von Fremdheit aus, die insbesondere durch Metaphern geschaffen wird, wie wiederum Aristoteles in der *Rhetorik* (1405a8; 1406a15) betont.⁵ Das Fremde des dichterischen Textes ist gleichzeitig Rezeptionssignal – ein Hinweis auf seinen poetischen Charakter – und Herausforderung an die Rezipienten, das ihnen gestellte sprachliche Rätsel zu entschlüsseln. Sie können dabei scheitern, wenn der Text aufgrund einer starken Metaphorisierung unverständlich wird, sie können aber auch einen stark mit Metaphern arbeitenden Text, selbst wenn er verständlich ist, unpoetisch

⁴ Es ist methodisch allerdings äußerst schwierig, das im 5. Jahrhundert gesprochene Attisch zu rekonstruieren, da das uns zur Verfügung stehende Material in erster Linie aus hochliterarischen Gattungen stammt. Selbst Gerichtsreden eines Lysias (Ende 5./Beginn 4. Jahrhundert) sind stilisiert und rhetorisch ausgefeilt, und ob das inschriftliche Material aus dieser Zeit Rückschlüsse auf die Umgangssprache erlaubt, ist ebenfalls unwahrscheinlich, da es sich um hochformalisierte Texte (Beschlüsse der Volksversammlung, Dekrete etc.) handelt. Die Sprache von Tragödie und Komödie ist zusammenfassend dargestellt von Zimmermann, Bernhard (Hg.): *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. Erster Band: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit. München: C.H. Beck 2011, S. 510-516, 678-683.

⁵ Wie in der Gräzistik üblich, verweisen alle im Beitrag genannten Belegstellen auf die standardisierten klassischen Paginierungen.

oder gar, wie die Diskussion in den aristophanischen *Fröschen* (905ff.)⁶ vorführt, komisch finden.

Wie Aristoteles in der *Poetik* stellt schon Aristophanes in den *Fröschen* (905ff.) zwei Stilprinzipien einander gegenüber: die Klarheit des Euripides (927), die sich möglichst an die gesprochene Sprache anlehne (952; 959f.), auf der einen und die erhabene Dunkelheit des Aischylos (924ff.) auf der anderen Seite. Die aischyleische dunkle Erhabenheit komme insbesondere durch Neologismen, in der Regel zusammengesetzte Wörter, zustande (924ff.), während Euripides der Klarheit zuliebe den dichterischen Schmuck möglichst zurückdränge (948ff.). Das Adjektiv „gelassen“ oder „heiter“ (*eukolos*), das Aristophanes für Sophokles verwendet (*Frösche* 82), könnte man geradezu als eine stilistische Metapher lesen: Sophokles' Stil steht zwischen der aischyleischen Dunkelheit und der euripideischen Schlichtheit.

Die Kunstsprache der attischen Tragödie speist sich aus mehreren Quellen. Die lyrischen Partien – seien es Chorlieder, seien es Solopartien (sogenannte Monodien) – sind der Lyrik und Chorlyrik, vor allem natürlich der dionysischen, anlässlich desselben Festes aufgeführten Form des Dithyrambos, verpflichtet. Die dorische Tönung der lyrischen Partien, die durch das dorische Alpha anstelle des attischen Eta zustande kommt, stellt die Tragödie in die chorisch-lyrische Tradition und verleiht ihr eine mit der Chorlyrik pindarischer Prägung verbundene panhellenische ‚Grandezza‘. Eine ebenso wichtige Quelle sowohl für die gesprochenen und rezitierten als auch lyrischen Passagen ist die homerische Sprache.⁷ Die Tragiker setzen sprachliche Mittel ein, um den lyrischen oder epischen Prätext zu evozieren und von der Tragödie eine Brücke zu einer homerischen Szene oder einem Chorlied zu schlagen. Aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustands der Lyrik und Chorlyrik lassen sich bedeutend mehr bewusst intendierte homerische Anklänge nachweisen als solche aus der Lyrik.⁸

Der Alltagsrealität der Athener wird der tragische Text durch umgangssprachliche Elemente angenähert. Auf diese Qualität seiner Reden pocht Euripides voller Stolz in den aristophanischen *Fröschen* (948ff.). Eine andere sprachliche Möglichkeit, die tragische Welt mit der Realität des Aufführungsjahres zu verbinden, ist die Verwendung von dem aktuellen politischen und religiösen, dem philosophischen oder wissenschaftlichen Diskurs entlehnten Begriffen.

⁶ Der griechische Text der Komödien des Aristophanes ist zugänglich in der neuen Edition von Wilson, Nigel G. (Hg.): *Aristophanis fabulae*. Oxford: Oxford University Press 2007.

⁷ Vgl. Goldhill, Simon: *The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication*. In: Easterling, Patricia (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 129f.

⁸ Zu den methodischen Problemen, Reflexe früherer Lyrik bei den Tragikern festzustellen, vgl. Bagordo, Andrea: *Reminiszenzen früher Lyrik bei den attischen Tragikern*. München: C.H. Beck 2003, besonders S. 13-35.

3. Dialekte und ‚foreigner talk‘ in der attischen Komödie

Die Sprache der Komödie des 5. Jahrhunderts ist wie die der Tragödie eine Kunstsprache,⁹ die sich – teilweise absichtlich, teilweise unbewusst – verschiedener Varietäten bedient. Zwar tendiert die Komödiensprache dazu, ihre Künstlichkeit zu ver-schleiern und sich in einer Art von ‚dramatischem Realismus‘ dem Umgangsattischen anzunähern, während die Sprache der Tragödie sich von diesem abzusetzen versucht. Eine genaue Analyse der Komödiensprache zeigt jedoch, dass sich auch die Komödiendichter z. B. in der Morphologie vom gesprochenen Attisch unterscheiden.

Neben der gesprochenen Sprache, die damals wie heute den Referenzrahmen für literarische Varietäten darstellt, vor dem sich erst der Stil einer Gattung oder eines Autors sichtbar machen kann, bilden die anderen, konkurrierenden, d. h. ‚dionysischen‘ Varietäten eine wichtige Folie, also Sprache und Stil der anderen anlässlich der Großen Dionysien aufgeführten Gattungen, vor allem die Tragödie, aber auch der Dithyrambos; dazu kommen die Lyrik und das Epos und bisweilen die Verwaltungssprache.

Die tragische und dithyrambische Kunstsprache werden in erster Linie zu parodischen Zwecken eingesetzt, teilweise jedoch auch ohne diese Absicht in die eigene, komische Varietät integriert. Beides ist der Fall bei der mimetischen Wiedergabe von Vogellauten (Aristophanes, *Vögel* 227ff., 737ff., 769ff.), bei Froschgequacke (*Frösche* 209ff.) oder bei der vokalen Nachahmung des Klangs von Musikinstrumenten (*Frösche* 1286ff., *Reichtum* 290, 296). Dies entspringt einerseits einem parodischen Anliegen – kritisiert werden die musikalischen Manierismen der sog. Neuen Musik des ausgehenden 5. Jahrhunderts –, andererseits jedoch macht Aristophanes diese Klangeffekte zu einem Teil seiner Kompositionen, so dass sie, ohne dass die parodische Absicht erkannt wird, eine komische Wirkung entfalten können. Es ist jedoch bei aller Abhängigkeit der Komödie von anderen Kunstsprachen zu beobachten, dass die Komödiendichter bemüht waren, eine eigene Kunstsprache zu entwickeln, die sich mit der tragischen Schwester durchaus messen konnte.

Die Eigenständigkeit der komischen Sprache kommt vor allem bei einem Vergleich der komischen Komposita und Neologismen, die die Komödie mit dem Dithyrambos und teilweise mit der Tragödie teilt, zum Vorschein. Im Dithyrambos und in der Tragödie haben derartige Neologismen eine der Komödie völlig entgegengesetzte Funktion: Sie sollen Erhabenheit und Pathos vermitteln, während sie die Komödie zu komischen Zwecken einsetzt, häufig – bei komischen Namensprägungen – im Zusammenhang mit Spott.

Der sprachliche Realismus, wie man die Charakterisierung einer Gruppe oder eines Individuums durch sprachliche Abweichungen vom Standardattischen bezeichnen könnte, ist besonders auffällig bei den Dialektpartien. In der Forschung wurde

⁹ Vgl. dazu Willi, Andreas: Languages on Stage: Aristophanic Language, Cultural History, and the Athenian Identity. In: Ders. (Hg.): The language of Greek Comedy. Oxford: Oxford University Press 2002, S. 114-116.

mehrfach darauf verwiesen,¹⁰ dass im Gegensatz zu modernen Komödien, in denen Dialektsprecher zu komischen Zwecken eingesetzt werden, dies jedenfalls in den erhaltenen aristophanischen Komödien nicht der Fall ist. „Probably Aristophanes simply made Megarians, Thebans and Spartans speak in ways which the audience recognized as genuine because if he had made them speak Attic that would have struck a wrong note with the audience“.¹¹ Ob dies generell so gilt, ist allerdings keineswegs sicher, da in einem Fragment aus den *Phönizierinnen* des Strattis, eines nur fragmentarisch erhaltenen Autors vom Ende des 5. Jahrhunderts (Fr. 49 PCG)¹² die Unterschiede zwischen dem böotischen und attischen Dialekt zu komischen Zwecken ausgenutzt werden,¹³ und auch im *Frieden* (929f.) des Aristophanes ein Wortwitz auf dialektalen Unterschieden basiert.¹⁴ Fragmente des Krates (Fr. 46 PCG) und Ameipsias (Fr. 17 PCG), anderer Zeitgenossen des Aristophanes, verdeutlichen, dass Dialekt eingesetzt wurde, um bestimmte komische Typen („stock characters“) sprachlich zu charakterisieren. In beiden Fragmenten sind es Ärzte, die dorisch oder ionisch sprechen.¹⁵

Mag in den Dialektpartien für den zeitgenössischen Zuschauer nicht oder nicht immer ein komisches Potential gelegen haben, ist bei Partien, in denen von Nicht-Griechen falsches Griechisch gesprochen wird, die komische Absicht nicht zu überhören. In der ersten erhaltenen Komödie des Aristophanes, in den 425 v. Chr. aufgeführten *Acharnern*, prangert im Prolog der komische Held mit dem sprechenden Namen Dikaiopolis, ‚der gerechte Bürger‘, die Missstände der attischen Demokratie an, unter anderem, dass es sich Kriegsgewinnler auf Kosten der einfachen Bürger gut gehen ließen und jahrelang auf Gesandtschaftsreisen gingen, ohne greifbare Ergebnisse zurückzubringen. Die Bestätigung für die Berechtigung seiner Kritik wird ohne Verzögerung vorgeführt. Eine nach zwölf Jahren aus Persien zurückkehrende athenische Gesandtschaft berichtet von den ‚Strapazen‘, die sie auf der langen Dienstreise über sich ergehen lassen musste (68ff.):¹⁶

καὶ δῆτ' ἐτρυχόμεσθα διὰ Καῦστρίων
 πεδίων ὄδοιπλανοῦντες ἐσκηνημένοι,
 ἐφ' ἄρμαμαζῶν μαλθακῶς κατακείμενοι,
 ἀπολλύμενοι.

¹⁰ Vgl. Dover, Kenneth J.: *Greek and the Greeks. Volume I: Language, Poetry, Drama.* Oxford: Clarendon Press 1987, S. 240; Colvin, Stephen: *Dialect in Aristophanes. The Politics of Language in Ancient Greek Literature.* Oxford: Clarendon Press 1999; Willi: *Languages*, S. 125-127.

¹¹ Dover: *Greek and the Greeks*, S. 240.

¹² Die Fragmente der Komödien sind zugänglich in Kassel, Rudolf/Austin, Colin: *Poetae Comici Graeci.* Berlin/New York: De Gruyter 1983ff.

¹³ Vgl. Orth, Christian: *Strattis. Die Fragmente.* Berlin: Verlag Antike 2009, S. 217-222.

¹⁴ Colvin: *Dialect*, S. 304.

¹⁵ Ebd., S. 293f.

¹⁶ Der griechische Text ist zitiert nach der bereits erwähnten neuen Edition von Wilson (Hg.): *Aristophanis fabulae*, S. 9f. Auf eine ältere Edition bezieht sich die daneben abgedruckte klassische Aristophanes-Übersetzung von Ludwig Seeger (1845-1848), neu herausgegeben von: Newiger, Hans-Joachim/Rau, Peter: *Antike Komödien. Aristophanes.* München: Winkler 1976, S. 11f.

/.../

ξενιζόμενοι δὲ πρὸς βίαν ἐπίνομεν
ἐξ ὑαλίνων ἐκπομάτων καὶ χρυσίδων
ἄκρατον οἶνον ἠδύν.

/.../

οἱ βάρβαροι γὰρ ἄνδρας ἠγοῦνται μόνους
τοὺς πλεῖστα δυναμένους καταφαγεῖν καὶ πιεῖν.

/.../

ἔτει τετάρτῳ δ' ἐς τὰ βασίλει' ἤλθομεν:
ἀλλ' εἰς ἀπόπατον ὄχετο στρατιὰν λαβών,
κᾶχεζεν ὀκτῶ μῆνας ἐπὶ χρυσῶν ὀρῶν.

/.../

κᾶτ' ἀπῆλθεν οἴκαδε.
εἶτ' ἐξένιζε, παρετίθει θ' ἡμῖν ὄλους
ἐκ κριβάνου βοῦς.

Wir fuhren hartgeprüft durch Ebenen
Kleinasiens die Kreuz und Quer – in Wagen
Und unter Planen wohligh ausgestreckt.

/.../

Und die Bewirtung! Trinken mussten wir,
Gern oder nicht, aus goldnen Humpen und
Kristallnen Bechern süßen, puren Wein,
Kein Tropfen Wasser –

/.../

Denn den Barbaren gilt als Mann nur der,
Der eine gute Klinge schlägt – beim Schmaus.

/.../

Im vierten Jahr erreichten wir das Schloss;
Der König war samt Heer – zu Stuhl gegangen
Und hielt acht Monde auf den goldnen Bergen
Schon Sitzung

/.../

Und kam dann nach Haus zurück.
Lud uns zur Tafel, setzt' uns ganze Ochsen
Gebraten vor.

Die groteske Übersteigerung des orientalischen Luxuslebens dient an dieser Stelle nicht nur komischen Zwecken. Vielmehr enthalten die Verse, wie die bösen, nicht zitierten Kommentare des Protagonisten Dikaiopolis belegen, eine harte Kritik am athenischen Gesandtschaftswesen. Während die braven attischen Bürger sich zu Hause in der harten Kriegszeit um die Stadt verdient machen, verprassen die Politiker das Geld der Stadt. Und das Schlimmste ist, dass die Gesandtschaft mit leeren Händen aus Persien zurückkehrt. Um den Misserfolg zu verschleiern, lassen die Gesandten einen als Perser verkleideten Athener auftreten, der der Volksversammlung die Versprechungen des Großkönigs überbringen soll, und er tut dies in einem unverständlichen Satz, der wohl irgendwie persisch klingen sollte:

„iartamanexarxanapissonasatra“¹⁷ (100). Der Gesandte übersetzt es dem staunenden Protagonisten: „Er sagt, der Großkönig werde euch Gold schicken“, und fordert den Pseudoperser noch einmal auf, laut und deutlich zu sagen „Gold!“, worauf der aus der Rolle fällt und im Kauderwelsch antwortet (104): „Nix kriegen Gold die ionischen Arschlöcher!“

Eine ähnliche Szene liegt in den 415 v. Chr. aufgeführten *Vögeln* (1565ff.) vor. Da der Protagonist Peisetairos – auch er trägt einen sprechenden Namen, „Gefährtenüberzeuger“ – durch die Errichtung eines Vogelimperiums zwischen Himmel und Erde die Götter auszuhungern droht, schicken die eine Gesandtschaft zu dem neuen Weltenherrscher, bestehend aus dem ehrwürdigen, der alten Götteraristokratie angehörenden Poseidon, dem proletarischen Halbgott Herakles und einem barbarischen Triballer. Herakles, von Hunger getrieben, will die Verhandlungen abkürzen und Peisetairos alles zugestehen, wenn es nur etwas zu essen gibt. Der Götterbarbar, von Peisetairos um seine Meinung gefragt, antwortet etwas, das wie „na baisatreu“ (1615) klingt, und unverzüglich hört Herakles eine Zustimmung heraus. Dasselbe Spiel wiederholt sich bei der Abstimmung einige Verse später (1628f.). Von Herakles mit drohendem Unterton zur Stimmabgabe aufgefordert, sagt der Triballer: „sau naka baktari krousa“, was entweder – je nach der Gestik und Ton: „Du willst mich tatsächlich mit deiner Keule schlagen?“ oder „Warte, ich geb’s dir mit dem Stock!“ heißen könnte. Herakles jedenfalls versteht es eindeutig als Zustimmung.¹⁸

Der Witz in beiden kurzen Szenen besteht darin, dass eine klanglich an Griechisch erinnernde Aussage eines Fremden vom Griechen in dem Sinne ausgelegt wird, den er braucht, vielleicht sogar gegen die eigentliche Intention des Fremden. Zu einem wahren Feuerwerk an Pointen werden Barbarengriechisch und Tragödienparodie in den *Thesmophoriazusen* (*Frauen am Thesmophorenfest*) des Jahres 411 verbunden (1001ff.). Der als Mann von den das Thesmophorenfest feiernden Frauen enttarnte Verwandte des Euripides namens Mnesilochos wird von einem skythischen Bogenschützen in Polizeifunktion bewacht. Euripides, der Meister des Intrigenspiels, will seinem armen Verwandten mit seiner Intrigenkunst aus der misslichen Situation helfen. In der Rolle des Perseus aus der ein Jahr zuvor aufgeführten Tragödie *Andromeda* will der Tragiker seinem Verwandten als einer zweiten, gefesselten Andromeda gegen das barbarische Ungeheuer, den Skythen, zu Hilfe kommen.¹⁹ Aristophanes nimmt einen besonderen Effekt der euripideischen Tragödie aufs Korn. Um die Verlassenheit der äthiopischen Königstochter Andromeda eindrucksvoll zum Ausdruck zu bringen, hatte sie Euripides zu Beginn seiner Tragödie eine Klagearie singen lassen, auf die kein Mensch, sondern nur das Echo antwortete. Es ist dies einer der durch die Musik des ausgehenden 5. Jahrhunderts geprägten

¹⁷ Alle Versuche, diesen Vers sprachlich zu erklären, sind gescheitert; vgl. Olson, S. Douglas: Aristophanes. *Acharnians*. Oxford: Oxford University Press 2002, S. 104f.

¹⁸ Vgl. die ausführliche Diskussion bei Dunbar, Nan: Aristophanes, *Birds*. Oxford: Clarendon Press 1995, S. 724f., 727f.

¹⁹ Vgl. Rau, Peter: *Paratragodia*. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes. München: C.H. Beck 1967, S. 65-89.

Manierismen, für die Euripides in seinem Spätwerk eine Vorliebe hatte und die Aristophanes den Anlass zu manch bissiger Parodie boten.²⁰ Die Szene ufert in ein Crescendo des Wahnsinns aus, als sich in das Echo-Duett der Skythe mit seinem Kauderwelsch einmischt, und Euripides, der Dichter des feinen Wortes und geschliffener, sophistischer Gedanken nicht aus der Rolle fallen will, sondern auch darauf antwortet (1065-1073, 1083-1086):²¹

Μνησίλοχος ὦ νύξ ἱερὰ ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις ἀστεροειδέα νῶτα διφρεύουσ' αιθέρος ἱερᾶς τοῦ σεμνοτάτου δι' Ὀλύμπου;	Mnesilochos, <i>in tragischem Tonfall singend</i> : O heilige Nacht, Wie lange schon lenkst du die Rosse Hin durch des Äthers Höhn Auf gestirnter Bahn Durch den heiligen Hain des Olympos!
Εὐριπίδης δι' Ὀλύμπου.	Euripides <i>als Echo</i> Des Olympos!
Μνησίλοχος τί ποτ' Ἀνδρομέδα περὶ ἀλλὰ κακῶν	Mnesilochos: Warum fiel doch vor allen so herbes Los Mir, Andromeda, zu?
μέρος ἐξέλαχον /.../ Τοξότης οὗτος, τί λαλῆς;	/.../ Skythe, <i>an Mnesilochos</i> : Warum du swatz?
Εὐριπίδης οὗτος, τί λαλῆς;	Euripides: Warum du swatz?
Τοξότης πρυτάνεις καλέσω;	Skythe: Ik ruf die Prytan!
Εὐριπίδης πρυτάνεις καλέσω;	Euripides: Ik ruf die Prytan!
Τοξότης τί κακόν;	Skythe: Was Henkers?
Εὐριπίδης τί κακόν;	Euripides: Was Henkers?
Τοξότης πῶτε τὸ πωνή;	Skythe: Wo der Stimm komm her?
Εὐριπίδης πῶτε τὸ πωνή;	Euripides: Wo der Stimm komm her?

Die Szene verdeutlicht eindrucksvoll den geringen Abstand zur absurden Komik, die in manchen Szenen des euripideischen Spätwerks schlummern kann. Aristophanes

²⁰ Vgl. Zimmermann, Bernhard: Dichtung und Musik. Überlegungen zur Bühnenmusik im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. In: Lexis 11 (1993), S. 23-35.

²¹ Der griechische Text ist wiederum zitiert nach Wilson (Hg): Aristophanis fabulae, S. 117f.; die Übersetzung stammt nochmals von Seeger (Newiger/Rau: Antike Komödien. Aristophanes, S. 455f.).

geht den kleinen Schritt, um zu zeigen, wie hohl und aufgeblasen das tragische Pathos wirkt, wenn es mit der Banalität des Alltags konfrontiert wird. Als am Ende alle die den euripideischen Tragödien entlehnten Intrigen fehlschlagen, hilft nur noch die plumpe Verführung des Skythen durch eine Dirne, die der als Zuhälterin verkleidete Euripides dem wachhabenden Bogenschützen zuführt. Der Dichter muss sich also am Ende eines ganz und gar unpoetischen und unsophistischen Mittels bedienen, um zu seinem Ziel zu kommen.

4. Zusammenfassung

Wenn man die beiden dramatischen Gattungen Tragödie und Komödie im Hinblick auf die Verwendung von Dialekten untersucht, stehen die gravierenden Unterschiede ins Auge. In der Tragödie verweist die Dorisierung der lyrischen, d. h. gesungenen Partien auf die Gattungstradition, in der die Tragödie steht: Sie ist eine chorische Gattung, die aus dem Kultlied zu Ehren des Dionysos, dem Dithyrambos, wie Aristoteles schreibt (*Poetik* 1449a11),²² hervorging und sich allmählich dadurch zur dramatischen Gattung entwickelt, dass im Verlauf des 5. Jahrhunderts die Zahl der Schauspieler von einem auf drei anwuchs. Indem sich die lyrischen Partien sprachlich – sie sind generell im Register der Chorlyrik geschrieben – und dialektal von den in Attisch gehaltenen Sprechpartien unterscheiden, erhalten sie eine andere, herausgehobenere Bedeutung als die dialogischen Passagen: Sie strahlen Erhabenheit und eine allerdings nicht allzu große Fremdheit aus. Dies gibt den Dichtern die Gelegenheit, die Chorpartien als reflektierende Ruhepunkte an bestimmten, markanten Stellen der dramatischen Handlung einzusetzen. Sie öffnen den Blick vom aktuellen Geschehen auf in der Regel mythische Modelle als Deutungsmuster der Gegenwart, wie dies die gängige Praxis der chorlyrischen Dichtung eines Pindar oder Bakchylides ist.

In der Komödie tragen Dialektpartien zum sprachlichen Realismus des jeweiligen Stücks bei. Bewohner aus Megara, aus Theben oder von der Peloponnes reden in den Komödien so, wie es der normale Athener aus seiner Erfahrung mit Dialekten anderer griechischer Regionen erwartet. Der von den *dramatis personae* gesprochene Dialekt ist allerdings nicht in jeder Hinsicht korrekt, sondern es sind vor allem der Klang und bestimmte Charakteristika in der Formenbildung, die als Signal dienen.²³ Daneben kommt jedoch, wie dies in heutigen TV-Comedies der Fall ist, auch eine komische Dimension ins Spiel. Was anders als das eigene Idiom klingt, kommt dem Rezipienten irgendwie komisch vor, zumal wenn man aus dem Zentrum der Bildung und Kultur kommt, für das die Athener ihre Stadt ansahen,²⁴ und die anderen für zurückgebliebene Hinterwäldler hält.

Auch in den im ‚foreigner talk‘ gehaltenen Partien kommt zunächst der sprachliche Realismus der Komödie zum Vorschein. Athener kamen in ihrem Alltagsleben

²² Griechischer Text: Kassel, Rudolf (Hg.): Aristotelis De arte poetica liber. Oxford: Clarendo Press 1965.

²³ Vgl. Olson, Acharnians, LXX.

²⁴ In Thukydides' Geschichtswerk bezeichnet der Politiker Perikles Athen als „pädagogisches Zentrum (*paideusis*) ganz Griechenlands“.

ständig mit zahlreichen Personen in Berührung, die nicht oder jedenfalls nicht perfekt Attisch sprachen: mit den zahllosen Sklaven aus dem Vorderen Orient und aus Persien,²⁵ aber auch aus anderen Regionen Griechenlands, mit Händlern aus dem ganzen Mittelmeerraum. Außerdem waren die meisten Athener in ihrem Leben wegen der zahlreichen kriegerischen Auseinandersetzungen, in die die Stadt ständig verwickelt war, im ganzen östlichen Mittelmeerraum herumgekommen. Das komische Potential ist beim ‚foreigner talk‘ zweifelsohne größer als beim Dialekt: Falsches Geschlecht der Nomina, falsche Formen, falsche Tempora: darüber lacht man gern aus der Position der Überlegenheit dessen, der die Sprache richtig zu beherrschen weiß. Daneben wird ‚foreigner talk‘, wie die besprochenen Stellen aus den *Acharnern* und *Thesmophoriazusen* deutlich machen, auch zu inhaltlichen, kritischen oder parodischen Zwecken eingesetzt: Man kann aus dem Kauderwelsch das heraushören, was man hören will, da etwas gerade opportun und nützlich ist, und damit die nichtsahnenden Zuhörer wie in der Gesandtenzene der *Acharner* hinters Licht führen; oder das barbarische Griechisch wird kritisch-parodisch eingesetzt: Der große Tragödiendichter Euripides scheitert mit seinen Intrigen und all seiner Sprachgewalt und seinem Witz am falschen Griechisch des Skythen und muss deshalb zu plumpen Tricks greifen, um sein Ziel zu erreichen.

Literatur

- Bagordo, Andrea: Reminiszenzen früher Lyrik bei den attischen Tragikern. München: C.H. Beck 2003.
- Burkert, Walter: The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age. Cambridge (Mass.): Harvard University Press ²1995.
- Colvin, Stephen: Dialect in Aristophanes. The Politics of Language in Ancient Greek Literature. Oxford: Clarendon Press 1999.
- Dover, Kenneth J.: Greek and the Greeks. Volume I: Language, Poetry, Drama. Oxford: Clarendon Press 1987.
- Dunbar, Nan: Aristophanes, Birds. Oxford: Clarendon Press 1995.
- Goldhill, Simon: The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication. In: Easterling, Patricia (Hg.): The Cambridge Companion to Greek Tragedy. Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 127-150.
- Kassel, Rudolf (Hg.): Aristotelis De arte poetica liber. Oxford: Clarendon Press 1965.
- Newiger, Hans-Joachim/Rau, Peter: Antike Komödien. Aristophanes. München: Winkler 1976.
- Olson, S. Douglas: Aristophanes. Acharnians. Oxford: Oxford University Press 2002.
- Orth, Christian: Strattis. Die Fragmente. Berlin: Verlag Antike 2009.
- PCG = Kassel, Rudolf/Austin, Colin: Poetae Comici Graeci. Berlin/New York: de Gruyter 1983ff.
- Rau, Peter: Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes. München: C.H. Beck 1967.
- Schmitt, Rüdiger: Einführung in die griechischen Dialekte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977.
- West, Martin L.: The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth. Oxford: Clarendon Press 1997.

²⁵ Der Komödiendichter Eupolis, ein Zeitgenosse des Aristophanes, machte einen persischen Sklaven namens Marikas zum Protagonisten einer Komödie.

- Willi, Andreas: Languages on Stage: Aristophanic Language, Cultural History, and the Athenian Identity. In: Ders. (Hg.): The Language of Greek Comedy. Oxford: Oxford University Press 2002, S. 114-116.
- Wilson, Nigel G. (Hg.): Aristophanis fabulae. Oxford: Oxford University Press 2007.
- Zimmermann, Bernhard (Hg.): Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Erster Band: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit. München: C.H. Beck 2011.
- Zimmermann, Bernhard: Dichtung und Musik. Überlegungen zur Bühnenmusik im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. In: Lexis 11 (1993), S. 23-35.