

JUDIT DOMÁNY

## IRONIE IN MENANDERS *DYSKOLOS*

**Summary:** A structural analysis of Menander's *Dyskolos* reveals that the various scenes are linked by a series of recurring literary motifs (phrases, objects and actions) that also contribute to the characterization of the various actors, and especially to that of Knemon. The final scene of this drama appears to be ironically ambiguous: the 'happy end' includes Dyskolos' punishment who must attend a meeting of the very crowd that he hates.

**Key words:** Menander, *Dyskolos*, Knemon, happy end, irony.

Ribbeck schreibt in seinem berühmten Aufsatz über den Begriff und die Herkunft von εἶρων, daß εἶρων als Charakter zuerst bei Aristophanes erscheint (in den *Wolken*), also in der Komödie.<sup>1</sup> Die εἰρωνεία als Verhalten kann kurz als Diskrepanz von Sprechen und Handeln einer Person charakterisiert werden. Theophrast definiert sie folgendermaßen: προσποίησις ἐπὶ τὸ χεῖρον πράξεων καὶ λόγων,<sup>2</sup> also als eine Verschiebung der Taten und der Worte in Richtung des Schlechteren.<sup>3</sup> Schon Arnott (1975) weist in seiner Analyse der Funktion der Götter bei Menander in Zusammenhang mit dem Prolog des *Dyskolos* auf eine Verschiebung hin, indem er feststellt, daß die Rolle Pans im *Dyskolos* als eine ambivalente Weiterführung der Rolle der Athene in Euripides' *Hippolytus* aufgefaßt werden kann, aber er fügt gleich hinzu, daß die Funktion Pans selbst im Stück Menanders verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zuläßt.<sup>4</sup> Über die Komposition des *Dyskolos* wurden verschiedene Meinungen geäußert. Blanchard geht davon aus, daß die vier Aufweisungen 'XOPOY' im Manuskript den Text in vier Teile gliedern, und analysiert das Stück, als wäre es eine Tragödie.<sup>4</sup> Schäfer trennt zwei Handlungsstränge scharf voneinander: die Sostra-

<sup>1</sup> O. RIBBECK, Ueber den Begriff des εἶρων: *Rh M.* 31, 1876, 381–400, hier 381–382.

<sup>2</sup> *The Characters of Theophrastus* ed. by J. M. EDMONDS. London 1961, 40.

<sup>3</sup> W. G. ARNOTT, *Menander, Plautus, Terence*. Oxford 1975, 17.

<sup>4</sup> A. BLANCHARD, Recherches sur la composition des comédies de Ménandre: *REG* 83, 1970, 38–51. Zu 'XOPOY' s. den Kommentar von Handley ad 230–32, in *The Dyskolos of Menander* ed. by E. W. HANDLEY. London 1965, 173.

toshandlung und die Knemonhandlung.<sup>5</sup> Nach Anderson gibt es im Stück drei Handlungsstränge: der erste wäre die Liebe des Sostratos zu Knemons Tochter, der zweite die Geschichte des Kruges, der in den Brunnen gefallen ist, und der dritte das Festmahl.<sup>6</sup> Arnott plädiert für die einheitliche Komposition des Stückes, die er damit begründet, daß die Entfaltung der Handlung logisch aus den früheren Charakterisierungen (der Figuren) folgt; man könnte nicht leicht eine Stelle finden, wo es dem nicht so wäre.<sup>7</sup> Sogar das schreckliche Leiden Knemons am Ende des Stückes sei eine logische Folge der früheren Handlung; Sikon und Getas handeln entsprechend ihrer Charaktere.<sup>8</sup>

Arnott macht auf die Ironie in der Szene aufmerksam, wo Sostratos das Mädchen erblickt und beide jungen Leute seufzen, beide das eigene Leid beklagend (179–191).<sup>9</sup> Cavallero findet „komische Ironie“ in mehreren Szenen.<sup>10</sup> Vincenzi sieht tragische Ironie darin, daß Simiche im fünften Akt dem Knecht Getas den Rat gibt, er möge noch einen Helfer mitnehmen, denn gleich nach ihrem Abgang tritt Sikon auf.<sup>11</sup> Brown macht auf dreimalige Wiederholungen aufmerksam: Sostratos versucht dreimal, mit Knemon Kontakt aufzunehmen: Beim ersten Mal schickt er zu Knemon seinen Diener, der sich vor dem Dyskolos flüchtet, beim zweiten Mal will er seinen Parasiten ausschicken, aber da der sich weigert, begibt Sostratos endlich sich selbst

<sup>5</sup> A. SCHÄFER, *Menanders Dyskolos. Untersuchungen zur dramatischen Technik*. Meisenheim am Glan 1965, 31–34. Vgl. P. G. McC. BROWN, The construction of Menander's *Dyskolos*, Acts I–IV: *ZPE* 94, 1992, 8–20, hier 8.

<sup>6</sup> M. ANDERSON, Knemon's Hamartia: *G & R* 17, 1970, 199–217, hier 213.

<sup>7</sup> W. G. ARNOTT (Anm. 3), 20.

<sup>8</sup> W. G. ARNOTT (Anm. 3), 20.

<sup>9</sup> W. G. ARNOTT (Anm. 3), 143.

<sup>10</sup> P. A. CAVALLERO, El humorismo en Menandro: *Dionisio* 64, 1994, 83–103, hier 93.

<sup>11</sup> O. VINCENZI, *Dyskolos* des Menander. Versuch einer Strukturanalyse: *Gymnasium* 69, 1962, 406–426, hier 412. M. Pfister verwendet den Begriff 'dramatische Ironie' auf jene ironischen Widersprüche, „die sich aus der Interferenz des inneren und äußeren Kommunikationssystems ergeben“. Sie „tritt immer dann auf, wenn die sprachliche Äußerung oder das außersprachliche Verhalten einer Figur für den Rezipienten aufgrund seiner überlegenen Informiertheit eine der Intention der Figur widersprechende Zusatzbedeutung erhält. Im ersten Fall handelt es sich um verbale dramatische Ironie, im zweiten um aktionale. Diese Definition von dramatischer Ironie deckt sich weitgehend mit dem Konzept der ‚Sophokleischen Ironie‘, wie es in der Altphilologie schon im 19. Jahrhundert für die ironische Diskrepanz z. B. zwischen den Intentionen von Oidipus' Reden und Handlungen und dem Vorwissen der Zuschauer um ihre Konsequenzen entwickelt wurde.“ M. PFISTER, *Das Drama. Theorie und Analyse*. München 1977, 87–88. Pfister beruft sich hier auf Thirwall (C. THIRWALL, On the Irony of Sophocles, *Philological Museum* 2, 1833, 483–537, mir leider nicht zugänglich). Salmon nennt tragische Ironie den Effekt, der sich aus den Amphibolien ergibt: A. SALMON, L'ironie tragique dans l'exodos de l'*Électre* de Sophocle: *Les Études Classiques*, Namur 29, 1961, 241–270, bes. 241. Eine einheitliche Konzeption der dramatischen Ironie scheint zu fehlen. W. D. Smith verwendet den „Terminus“ ‚Ironie‘ für die Beschreibung von Strukturen in der *Alcestis* des Euripides: „The term ‚irony‘ (...) appears to me to be the most useful and accurate term for describing Euripides' method, in *Alcestis* and elsewhere, of presenting a point of view and at the same time qualifying or contradicting it by means of a satirical treatment. The technique is obviously related to what we normally think of as dramatic irony, i.e., dramatic use of a contrast between appearance and reality in speech or action based on what the audience knows is an incomplete understanding of the situation (...), and is related also to Socratic irony, i.e., understatement which offers an apparently false surface meaning but is not the same as either.“ W. D. SMITH; The ironic structure in *Alcestis*: *Phoenix* 14, 1960, 127–145, hier 128.

in die Felder, um dort Knemon persönlich zu treffen.<sup>12</sup> Der Sturz in den Brunnen wird mit variiertem Subjekt dreimal wiederholt: zuerst fällt der Krug, dann die Hacke und zuletzt Knemon in den Brunnen.<sup>13</sup> Arnott sieht die Modernität der kompositorischen Technik Menanders in der Parallelität der dramatischen Situationen, in den paarweise zwischen den Szenen belegbaren Zusammenhängen: Sostratos, die Bühne verlassend, beklagt sich über die Hacke (381–392), und die Bühne betretende Sikon tadelt das Lamm (393–399).<sup>14</sup>

Pfister beschreibt als eine für dramatische Texte allgemein gültige Erscheinung, daß situative und thematische Äquivalenzen einen inneren Zusammenhang zwischen den einzelnen Handlungssträngen stiften.<sup>15</sup> Im *Dyskolos* sind es leicht erkennbare Motive, die zur inneren Kohärenz des Stückes beitragen.<sup>16</sup> Diese Motive lassen sich in zwei Gruppen einteilen: die Motive, die in Form von Gegenständen (z. B. der Brunnen, die Hacke usw.), Handlungen bzw. Geschehen (z. B. in den Brunnen fallen, das Ziehen, das Weigern usw.) in mehreren Szenen auf der Bühne dargestellt oder in den Worten der Figuren wiederholt und variiert erscheinen, und die Motive, die mit Knemons Figur in engem Zusammenhang stehen (λίθος, ὄχλος, λαλέω).

Ich möchte einige Funktionen und Zusammenhänge der wiederholten Motive am Beispiel der Szene andeuten, in der Sikon mit dem Lamm vor der Nymphengrotte ankommt. In dieser Szene sind das Motiv des Ziehens, das Motiv des sich Weigerns und das Motiv des Opfers meiner Meinung nach für die ganze Komposition des Stückes die wichtigsten. Diese drei Motive stiften eine Verbindung mit der Rettung Knemons aus dem Brunnen, worüber Sostratos berichtet (666–690). Beide Szenen wirken komisch und auch ein bißchen ironisch. Sikons Aufgabe wäre, das Opfertier zur Grotte zu befördern, was aber ihm nicht leicht fällt: Wenn er das Lamm auf die Schulter nimmt, frißt es das Feigenlaub, wenn er es auf den Boden stellt, bleibt es stehen:

<sup>12</sup> BROWN (Anm. 5), 10.

<sup>13</sup> BROWN (Anm. 5), 12.

<sup>14</sup> W. G. ARNOTT, *The Modernity of Menander: G & R* 22, 1975, 140–155, hier 143.

<sup>15</sup> PFISTER (Anm. 11), 290.

<sup>16</sup> Bernáth nennt Motive eines literarischen Werks I. die miteinander identifizierten Textteile innerhalb des literarischen Werks, die dadurch die Funktion der Bildung symbolischer Inhalte erhalten, daß sie sich in verschiedenen, semantisch interpretierbaren Kontexten wiederholen, und II. die innerhalb des literarischen Werks voneinander getrennten, semantisch interpretierbaren Textteile, die dadurch die Funktion der Bildung symbolischer Inhalte erhalten, daß sie sich in identischen Kontexten oder in identischen strukturellen Positionen wiederholen, und er nennt Embleme eines literarischen Werks die Textteile, die dadurch die Funktion der Bildung symbolischer Inhalte erhalten, daß sie identifizierbar sind a) mit einem Textsegment außerhalb des literarischen Werks, das in einem semantisch oder symbolisch interpretierbaren Kontext erscheint, oder b) mit einem symbolisch interpretierbaren Wirklichkeitssegment außerhalb des literarischen Werks. (BERNÁTH Á.: *Irodalmi művek értelmezésének kérdéséhez* [Zur Interpretation literarischer Kunstwerke]. *Irodalomtudományi Közlemények* 2, 1970, 213–221, hier: 213–214. Vgl. auch K. CSURI: Zur semantischen Struktur eines Gryphius-Sonetts, in: Á. BERNÁTH–K. CSURI–Z. KANYÓ: *Texttheorie und Interpretation*. Kronberg/Ts. 1975, 129–174, bes. Anm. 1., 173.)

τοῦναντίον δὲ γέγονε· κατακέκομμι' ἐ[γὼ  
ὁ μάγειρος ὑπὸ τούτου νεωλκῶν τὴν ὁδ[όν]. (398–399)<sup>17</sup>

Das sich weigernde Opfertier gilt an und für sich als ungünstiges Zeichen,<sup>18</sup> aber Sikon kann nicht so weit denken: er ist mit dem Akt des Beförderns beschäftigt. Nicht der Koch schlachtet das Tier, sondern umgekehrt: das Tier macht den Koch fertig. Sikon verwendet eine Aktivform und eine Passivform desselben Verbs (κατακόπτω, κατακέκομμαι), und das weist auf den Rollenwechsel hin: das Opfer wird zum Töter. Sikon drückt den Akt des Weiterbeförderns des Lammes mit dem Wort νεωλκέω aus, das u. a. über die Bedeutung 'ein Schiff an das Land ziehen' verfügt. (Das Stück spielt in Φυλῇ, in einer ariden Gegend!) Ähnlich wie Sikon über sein eigenes Leiden klagt, berichtet Sostratos darüber, wie er an der Rettung Knemons teilnahm. Sostratos, statt sich bei der Rettung seines potentiellen Schwiegervaters mit voller Kraft einzusetzen, starrt auf das liebe Mädchen. Der Umstand, daß er das Seil ziehen sollte, erscheint für ihm nebensächlich. Sostratos wird hinsichtlich des Motivs des sich Weigerns in eine parallele Situation gestellt wie das Lamm Sikons in der anderen Szene, mit dem Unterschied des aktiven bzw. passiven Verhaltens in bezug auf das Ziehen: Sostratos sollte das Seil ziehen, das Lamm dagegen wird geschleppt (gezogen). Auch Knemon wird zum Opfer, dadurch, daß er in den Brunnen gefallen ist und (nicht nur in übertragenem, sondern auch konkretem Sinne) keinen Schritt mehr ohne die Hilfe der Mitmenschen machen kann, was auf der Bühne so dargestellt wird, daß Knemon im Bett liegt.<sup>19</sup>

Weitere, in mehreren Szenen erscheinende Motive sind das Motiv des Störens und das Motiv der Bitte bzw. des Borgens. Das Schwatzen der Menschen und ihre Bitten stören den Dyskolos. Auch Simike stört die Teilnehmer des Festmahles, als sie sie um das Retten ihres Herrn bittet (620–639). Sikon und Getas stören mit ihren Bedrohungen am Ende des Stückes den im Bett liegenden Knemon (912–931): so nehmen sie Rache an Dyskolos dafür, daß er Sikon und den Knechten abgelehnt hat (427–513): Hier finden wir wiederum das Motiv des sich Weigerns, vernüpft diesmal mit dem Motiv des Gebens.

Die Motive, die mit der Figur Knemons in engerer Beziehung stehen, erscheinen schon im Prolog: der Stein bzw. der Felsen (λίθος, 3) als unfruchtbares Land, das Knemon bearbeitet, die von Knemon gehaßte Masse (ὄχλος, 7–8) und das Schwätzen, das Sprechen (λάλέω, 9), das er nicht leiden kann.<sup>20</sup> Pan stellt uns den Dyskolos mit Hilfe dieser Motive vor (3–13). Aus dem Bericht des Pyrrhias erfahren wir, daß

<sup>17</sup> Zitiert wird nach der Ausgabe von E. W. HANDLEY (Anm. 4).

<sup>18</sup> M. P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion* I, München 1941, 155.

<sup>19</sup> Vgl. W. G. ARNOTT (Anm. 3), 20: „(...) Knemon's cruel torments at the hands of Sikon and Getas in the last act of the *Dyskolos* are a logical development of characterisation and plot in its previous fusion. Knemon's refusal to join the revels, which leaves him a solitary, helpless victim, is consistent both with his misanthropic behaviour in the first three acts and with the antisocial 'Don't bother me' attitude that continues after his fourth-act speech (750, 874 f.)“

<sup>20</sup> Das Motiv der Felsen wird später dem Motiv des lebendigen Wassers gegenübergestellt, das aus der Quelle der Nymphengrotte geholt wird – aus dem Brunnen im Hofe Knemons wird kein Wasser geschöpft, er bringt nur Verderben. Das Motiv der Masse wird später dem Motiv der Einsamkeit, das Motiv des Sprechens später dem Motiv des Schweigens gegenübergestellt.

er darum vor Knemon flieht, weil der letztere ihn mit Holz beworfen hat (81–152). Knemon teilt uns in seinem Monolog mit, daß er, ebenso wie Perseus das Gorgonenhaupt, ein Mittel haben wollte, mit dem er die Menschen in Stein verwandeln konnte (153–158). Knemon bekennt sich am Ende seines Monologs zu seinem Haß gegen die Masse, als er den vor der Tür stehenden Pyrrhias erblickt, der allein da steht, nachdem Pyrrhias weggelaufen ist:

ὄπολυ πληθείας ὄχλου.  
οἵμοι· πάλιν τις οὕτωσὶ πρὸς ταῖς θύραις  
ἔστηκεν ἡμῶν (166–168).

Eine Person gilt in der Einschätzung Knemons schon als Masse, aber der Gegensatz zwischen seiner Rede und dem Geschehen auf der Bühne ist anschaulich. Diese Szene, wie auch andere Szenen, wo das Bühnengeschehen gegenüber den Worten der Figuren verstellt ist, wirkt ironisch.

Vor diesem Hintergrund wird die Ironie in der Lösung des Stückes deutlich. Die Szene, in der Sikon und Getas Rache an Knemon nehmen, wäre für die Lösung einer Komödie geeignet. Die Drohungen, daß Sikon und Getas alles wegnehmen wollen, was dem Dyskolos gehört, machen aber nur einen Teil der Rache aus. Knemon muß nicht nur dafür gestraft werden, daß er den Mitmenschen nichts geben will, sondern auch dafür, daß er ihre Gesellschaft nicht leiden mag, und eben dieser Teil der Strafe bzw. der Rache wird vollbracht, als der Kranke samt dem Bett zum Festmahl mitgebracht wird. Eine ironische Wirkung ergibt sich einerseits daraus, daß auf der Bühne eben das geschieht, was Dyskolos selbst in Gedanken ablehnt, andererseits wäre das Ausstoßen aus der Gesellschaft keine Strafe für den, der eben die Einsamkeit gern hat, also muß man das Gegenteil dessen anwenden, was normalerweise als Strafe gelten würde.

H-1125 Budapest  
Béla király út 16.