

Der Dichter als Held

Politik und Poetik in den Komödien des Aristophanes

Bernhard Zimmermann

Ohne Menschengefälligkeit trat er vor euch, schon im Anfang tapfer und furchtlos.
Mit dem Mute des Herakles macht' er sich frisch an die größte, gefährlichste Arbeit,
Und verwegen bot er ihm selber die Stirn, dem Tier mit den schneidenden Hauern,
Dem fürchterlich rollend im Kopfe saß, blitzsprühend das Auge der Kynna,
Und den Kopf umzüngelten hundert Köpf' hundsfüttischer, heulender Schmeichler;
Eine Stimme hatt' er – die Donnerstimm' des verderbenschwangern Gebirgsstroms,
Des Seehunds Gestank, den Arsch des Kamels und der Lamia schmutzige Hoden:
Solch Scheusal sah er und trotzte kühn den Gestänken wie den – Geschenken;
Und wie damals kämpft er noch jetzt für euch: und im vorigen Jahre da macht' er
An die Vampyrn sich und den drückenden Alp, an die nächtlich gespenstigen Wesen,
Die schlafende Väter gepreßt und gewürgt, Großväter erdrosselt im Bette,
Die jedwedem von euch auf die Brust sich gelegt, der gern von Prozessen sich fernhält,
Mit Zitationen und Schwüren vor Amt und Zeugenaussagend euch schnürend,
Daß mancher, gejagt von Verzweiflungsangst, sich rettete zum Polemarchen.¹
So erprobt er sich euch als Beschirmer des Lands, der von Ungeheuern es säubert.
Doch ließt ihr im vorigen Jahr ihn im Stich, wo das Samenkorn neuer Erfindung
Er streut', und ersticket im Keim es schon durch Mangel an allem Verständnis.²

¹ Der Polemarch, einer der neun Archonten, der höchsten Staatsbeamten, war für Rechtsstreitigkeiten zwischen attischen Bürgern und Fremden zuständig.

² Übersetzung von Ludwig Seeger: Aristophanes, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1846, S. 88–89. Neu herausgegeben von Bernhard Zimmermann: Aristophanes. Die Komödien, Stuttgart 2019, S. 233–234. Ludwig Seeger (1810–1864), ein überzeugter Demokrat aus der Zeit des Vormärz, übersetzte Aristophanes kongenial, indem er in der deutschen Übertragung die Polyphonie der aristophanischen Komödien gleichsam abbildet und wie Aristophanes die unterschiedlichen Sprachregister und Dialekte zur Charakterisierung der *dramatis personae* einsetzt sowie die Metren der lyrischen Partien in der Übersetzung an die deutsche Sprache angleicht. Seine Übersetzung aus den politisch bewegten Jahre 1845–1848 ist gleichsam ein politisches Manifest, wie das Vorwort ‚Epistel an einen Freund als Vorwort‘ (Bd. 1, Frankfurt a. M. 1845, S. 18–19) unmissverständlich zum Ausdruck bringt: Dichter wie Aischylos und Aristophanes, „Männer des begeisterten Wortes und der begeisterten That müssen unseren Bücher- und Stubenmenschen vorgeführt, ihre Werke müssen dem deutschen Volk in seiner Sprache ans Herz gelegt werden, damit es wenigstens – noch erröthe.“ Zu Seegers Leben vgl. Hermann Fischer: Beiträge zur Litteraturgeschichte Schwabens, Tübingen 1891, S. 176–216; Rüdiger Krüger: Ludwig Seeger – Poet, Publizist, Politiker, in: Der Landkreis Calw. Ein Jahrbuch 11, 1993, S. 38–56. Zu deutschen Aristophanes-Übersetzungen vgl. Jürgen Werner: Aristophanes-Übersetzung und Aristophanes-Bearbeitung in Deutschland, in: Hans-Joachim Newiger (Hg.): Aristophanes und die Alte Komödie, Darmstadt 1975, S. 459–485; Josefine Kitzbichler: Poetische Vergegenwärtigung, historische Distanz. Johann Gustav Droysens Aristophanes-Übersetzung (1835/38), Berlin/Boston 2014, S. 43–52; Bernhard Zimmermann: Deutsche Aristophanes-Übersetzungen, in: Matteo Tauffer (Hg.): Tradurre classici greci in lingue moderne, Freiburg i. Br. u. a. 2017, S. 87–103.

In der Parabase der 422 v. Chr. aufgeführten *Wespen*,³ jener für griechische Komödien des 5. Jahrhunderts v. Chr. typischen ‚Bauform‘, in deren erstem Teil sich der Chor im Namen des Dichters bei leerer Bühne an das Publikum wendet,⁴ fließen wie häufig in den Komödien des Aristophanes (ca. 450–385 v. Chr.) politische und poetologische Aussagen zusammen und ergeben in der Zusammenschau eine Poetik und Funktionsbestimmung der Komödie, die Aristophanes seit den *Acharnern* (425 v. Chr.), wahrscheinlich aber auch schon in seinen beiden nur fragmentarisch erhaltenen Erstlingswerken, den *Schmausbrüdern* (*Daitales*) und den *Babyloniern*, entwickelte. Wie in einem Brennglas laufen in den Parabasen die Themen, die im Zentrum der jeweiligen Komödien stehen, zusammen und werden in einen über das Stück hinausweisenden größeren gesellschaftlich-politischen und poetologischen Zusammenhang gestellt.⁵

Zentral für Aristophanes ist seit seinen *Babyloniern*⁶ des Jahres 426 der Kampf gegen den Demagogen Kleon,⁷ einen reichen Gerber aus dem innerstädtischen Demos Kydathen, der heutigen Plaka, aus dem auch Aristophanes selbst stammte.⁸ Kleon hatte sich nach Perikles’ Tod zum führenden Politiker aufgeschwungen

³ Die gesamte Passage umfasst die Verse 1009–1121, der zitierte Text die Verse 1029–1045. Griechischer Text: Nigel W. Wilson (Hg.): *Aristophanis fabulae*. Tomus I, Oxford 2007. Die Komödie ist durch den Kommentar von Zachary P. Biles/S. Douglas Olson: *Aristophanes. Wasps*, Oxford 2015 unter philologischen und historischen Gesichtspunkten bestens erschlossen.

⁴ Die Parabase besteht in der Regel aus drei Teilen: (1) aus einer kurzen Einleitung (‚Kommation‘), in der die Schauspieler gebeten werden, die Bühne zu verlassen, (2) aus einer längeren, in Anapästien gehaltenen Partie, in der der Chor sich an das Publikum wendet (‚Anapästie‘) und (3) einem zweiteiligen Abschnitt, bestehend aus einer lyrischen Eröffnung, meist in hymnischer Form, und einem in Trochäen gehaltenen Rezitativ, in dem der Chor über sich, seine Maske und seine Funktion im Stück spricht (‚epirrhematische Syzygie‘). Zur Struktur der Parabase siehe zusammenfassend Bernhard Zimmermann: *Die griechische Komödie*, Frankfurt a. M. 2006, S. 38–41.

⁵ Zur ‚intertextuellen Parabase‘ vgl. Thomas K. Hubbard: *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaka/London 1991.

⁶ Die Fragmente der *Babylonier* sind erschlossen durch Christian Orth: *Aristophanes. Aiolosikon – Babylonioi*, Heidelberg 2017, S. 350–580.

⁷ Zu Kleon vgl. Winfried Schmitz: Kleon, in: Hubert Cancik/Helmuth Schneider (Hg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 6, Stuttgart/Weimar 1999, Sp. 582. Zu Kleon als Politiker vgl. Christian Mann: *Die Demagogen und das Volk. Zur politischen Kommunikation im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 2007, S. 84–88, 93–96 und passim. Der Begriff ‚Demagoge‘ ist im attischen Sprachgebrauch nicht negativ konnotiert, sondern bezeichnet eine Person, die, ohne ein öffentliches Amt bekleiden zu müssen, Interessen des Volkes vertritt. Der negative Beiklang geht auf Aristophanes, vor allem auf seine gegen Kleon gerichtete Komödie *Die Ritter* (424 v. Chr.), zurück, in der er das Repertoire der schlechten Eigenschaften von Demagogen entwirft, die ihnen bis heute anhaften: Bestechlichkeit, Eigeninteresse, Dummheit, mangelnde Bildung, aber durchsetzungsstarke Rhetorik.

⁸ Die Annahme hat einiges für sich, dass die Abstammung aus demselben Bezirk mit den Attacken des Komikers auf den Politiker zu tun hat; vgl. Hermann Lind: *Der Gerber Kleon in den „Rittern“ des Aristophanes. Studien zur Demagogenkomödie*, Frankfurt a. M. u. a. 1988, S. 88–164.

und verstand es, durch eine brachiale Rhetorik⁹ und ‚Wahlgeschenke‘ wie die Erhöhung der Sitzungsgelder die Massen hinter sich zu bringen. Obwohl Kleon 422 bei einem militärischen Unternehmen im Norden bei Amphipolis fällt, wird Aristophanes auch in den folgenden Jahren nicht müde, auf seine Auseinandersetzung mit Kleon zurückzukommen.

Der ‚persönliche Spott‘ (ὄνομαστὶ κομωδεῖν/*onomastí komōdeîn*),¹⁰ die oft derbe, ja obszöne und diffamierende Verspottung von stadtbekanntem Personen, die in irgendeiner Weise aus der Masse herausragen, ist ein die Form der Alten Komödie des 5. Jahrhunderts kennzeichnendes Merkmal, durch das sie sich von der Komödienproduktion der folgenden Jahrhunderte unterscheidet.¹¹ Der anonyme Autor des aristokratisch-oligarchischen, antidemokratischen Pamphlets *Über den Staat der Athener*, das gleichwohl eine äußerst zutreffende Beschreibung der attischen Demokratie darstellt und wohl in den 20er Jahren des 5. Jahrhunderts entstand, beschreibt die Funktion des Komödienspotts als ein probates Mittel des Volkes, die demokratische Gleichheit zu bewahren.¹²

Sie (*sc.* Angehörigen des Demos) lassen es nicht zu, dass der Demos (insgesamt) verspottet und ihm Übles nachgesagt wird, damit sie nicht selbst in üblen Ruf geraten. Im Falle von Privatpersonen fordern sie jedoch geradezu dazu auf, wenn einer jemanden verspotten will. Denn es ist ihnen vollkommen bewusst, dass der Verspottete in der Regel nicht zum Demos und nicht zur (großen) Masse gehört, sondern entweder reich oder von edler Herkunft ist oder besondere Fähigkeiten¹³ besitzt. Von den Armen und Angehörigen des Demos werden nur recht wenige verspottet, und diese auch nur dann, wenn einer durch allzu große Geschäftigkeit und Betriebsamkeit auffällt und versucht, (sich einen Vorteil zu verschaffen und) mehr als der Demos zu haben. Daher ärgern sie sich auch nicht darüber, dass solche Personen verspottet werden.

⁹ Von Aristophanes wird Kleons Stimme mit einem reißenden, tosenden Fluss verglichen; siehe *Acharner*, Verse 377–382; *Ritter*, Vers 137. Zur Stimme des Demagogen siehe auch *Ritter*, Verse 273–274, 286 und *passim*.

¹⁰ Vgl. dazu Stylianos Chronopoulos: Spott im Drama. Dramatische Funktionen der persönlichen Verspottung in Aristophanes’ *Wespen* und *Frieden*, Heidelberg 2017.

¹¹ Dieses gattungskonstituierende Merkmal wird von Horaz (*Satire* 1, 4, Verse 1–5) moralisch-didaktisch gedeutet: *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae/atque alii, quorum comoedia prisca virorum est, / siquis erat dignus describi, quod malus ac fur, / quod moechus foret aut sicarius aut alioqui/famosus, multa cum libertate notabant*. „Die Dichter Eupolis und Cratinus und Aristophanes und die anderen, die zur Epoche der Alten Komödie gehören, pflegten mit großer Freiheit Rügen auszusprechen, wenn es einer verdient hatte, an den Pranger gestellt zu werden, weil er ein übler Kerl und Dieb, weil er Ehebrecher oder Beutelschneider oder sonstwie einen schlechten Ruf hatte.“

¹² Pseudo-Xenophon, *Staat der Athener* 2, 18–19. Übersetzung vom Verfasser. Griechischer Text mit deutscher Übersetzung sowie Kommentar von Gregor Weber: Pseudo-Xenophon. Die Verfassung der Athener, Darmstadt 2010.

¹³ Das Partizip *δυνάμενοι* (*dynamenoi*) ist vieldeutig. Häufig kann es als „Einfluss haben“ verstanden werden; in diesem Zusammenhang muss allerdings von der Grundbedeutung „können“ ausgegangen werden. Es sind also Leute gemeint, die „etwas können“, sowohl in politischer als auch intellektueller Hinsicht und dadurch wie Aristokraten oder Reiche aus der Masse (*πλήθος/plēthos*) herausragen.

Die Ausführungen des ‚alten Oligarchen‘, wie der Autor in der angelsächsischen Forschung häufig genannt wird – die deutsche Altertumswissenschaft bevorzugt, da die kleine Schrift unter Xenophons Werken überliefert ist, die Bezeichnung ‚Pseudo-Xenophon‘ –,¹⁴ legen die Annahme nahe, dass der ‚persönliche Spott‘ eine Art sozialhygienischer Funktion ausübte. Zwar hatte in der radikaldemokratischen Polis Athen nach 462 v. Chr., nach den Reformen des Ephialtes,¹⁵ die die politische Macht des Adelsrats, des Areopags, beschnitten und die Teilhabe am politischen Geschäft allen attischen Vollbürgern öffneten, die für diese Tätigkeiten, vor allem das Richteramt, zunächst mit zwei und seit Kleons Initiative mit drei Obolen ‚Sitzungsgeld‘ täglich entlohnt wurden, allein das Volk die Macht; trotzdem wurden die wenigen Ämter in Athen, die nicht durch Los vergeben, sondern durch Wahl besetzt wurden, insbesondere die militärischen Führungspositionen, weiterhin vorwiegend von den Aristokraten oder wohlhabenden Bürgern eingenommen, so dass erfolgreiche Strategen wie Perikles über längere Zeiträume die Staatsgeschäfte führten.¹⁶ Diese aus der Masse der einfachen Bürger herausragenden Männer konnten abgestraft werden, indem man sie nicht wieder zum Strategen wählte oder sie nach ihrer Amtsführung einem Prozess wegen Amtsmissbrauchs aussetzte oder eben, indem man sie im Freiraum des Theaters für die beschränkte Zeit der Komödienaufführungen mit bösem Spott überzog.

Die Wirkung der Verspottung dürfte dem entsprochen haben, was Sigmund Freud über den tendenziösen Witz in seiner für die Erklärung der aristophanischen Komödie enorm wichtigen, aber von der philologischen Forschung fast vollkommen ignorierten Schrift *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* aus dem Jahr 1905 schreibt.¹⁷

Die Verhinderung der Schmähung oder beleidigenden Entgegnung durch äußere Umstände ist ein so häufiger Fall, daß der tendenziöse Witz mit ganz besonderer Vorliebe zur Ermöglichung der Aggression oder der Kritik gegen Höhergestellte, die Autorität in

¹⁴ Zur Forschungsdiskussion vgl. Carlo Scardino: Pseudo-Xenophon, in: Bernhard Zimmermann (Hg.): Handbuch der griechischen Literatur der Antike, Bd. 1, München 2011, S. 417–421.

¹⁵ Zu diesem Epochenjahr vgl. Christian Meier: Der Umbruch zur Demokratie in Athen (462/1 v. Chr.) – Eine Epoche der Weltgeschichte und was die Zeitgenossen daran wahrnahmen, in: Reinhart Herzog/Reinhart Koselleck (Hg.): Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, München 1987, S. 353–380.

¹⁶ Der Historiker Thukydides (2, 65, 8) schreibt in seiner Würdigung des Perikles: „Dem Namen nach war es eine Demokratie, tatsächlich aber eine Herrschaft des ersten Mannes.“ Zur attischen Demokratie vgl. Jochen Bleicken: Die athenische Demokratie, Paderborn 1995, S. 269–291 (zu den Beamten und Funktionsträgern); Klaus Bringmann: Das Volk regiert sich selbst, Darmstadt 2019, S. 37–147.

¹⁷ Zu Freuds Beschäftigung mit der aristophanischen Komödie vgl. Johannes Endres: Freud und die Komödie der Antike, in: Claudia Benthien/Hartmut Böhme/Inge Stephan (Hg.): Freud und die Antike, Göttingen 2011, S. 315–340.

Anspruch nehmen, verwendet wird. Der Witz stellt dann eine Auflehnung gegen eine solche Autorität, eine Befreiung von dem Druck derselben dar.¹⁸

Die gewalttätige Feindseligkeit, vom Gesetz verboten, ist durch die Invektive in Worten abgelöst worden. /.../ Indem wir den Feind klein, niedrig, verächtlich, komisch machen, schaffen wir uns auf einem Umwege den Genuß seiner Überwindung, den uns der Dritte, der keine Mühe aufgewendet hat, durch sein Lachen bezeugt.¹⁹

Dieser herabsetzende Spott kann in gleicher Weise führende Politiker wie all die anderen treffen, die aus der breiten Masse aufgrund ihrer Abstammung, ihres Lebensstils und ihrer intellektuellen Fähigkeiten herausragen – Männer wie die Tragiker Euripides oder Agathon, den Dithyrambendichter Kinesias, den Mathematiker Meton oder den Philosophen Sokrates, um nur wenige Beispiele zu nennen.²⁰ Diese Personen werden allerdings nicht als Individuen dem Spott ausgesetzt, sondern sind gleichsam Platzhalter für eine bestimmte Gruppierung in der Gesellschaft, in der Regel für die durch die sophistische Rhetorik geprägten Intellektuellen in Wissenschaft, Dichtung, Musik und Politik. In der mit den verheerenden Einflüssen der Sophistik auf die athenische Gesellschaft abrechnenden Komödie *Die Wolken* (423 v. Chr.), in denen Sokrates als Erzsophist auf die Bühne gebracht wird, der wenig mit dem Sokratesbild gemein hat, das Platon und Xenophon in ihren Schriften entwerfen, definiert der Philosoph die Gruppe seiner Anhänger als Seher, Ärzte, junge Schnösel mit langen Haaren und protzigen Ringen an den Fingern und als hochnäsige und hochfliegende, abgehobene Dichter von Dithyramben, die mit ihren Kompositionen der Musik Gewalt antun – kurzgefasst: als nichtsnutzige Müßiggänger,²¹ die alle unter dem Bann der neumodischen, sophistischen Rhetorik eines Gorgias oder Protagoras stehen.²²

Spott ist allerdings nur ein, wenn wohl auch das wichtigste Mittel der Komik, das die Dichter des 5. Jahrhunderts einsetzen, um die Gunst des Publikums im Wettstreit anlässlich der zwei dem Gott Dionysos gewidmeten und mit Dramenaufführungen ausgestatteten Feste, den Lenäen und den Großen Dionysien, zu gewinnen.²³ Sie werden in einer Art von kompetitivem Dialog nicht müde – und dies unter ständigem Hinweis auf die mindere Qualität der Stücke ihrer Rivalen – die Originalität der eigenen Werke zu betonen.²⁴ Aristophanes pflegt seine Zeitge-

¹⁸ Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewußten, in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 6, Frankfurt a. M. 1999, S. 114–115.

¹⁹ Freud, Witz, S. 112.

²⁰ Vgl. dazu Bernhard Zimmermann: Aristophanes und die Intellektuellen, in: Jan M. Bremer/Eric W. Handley (Hg.): Aristophane, Vandœuvres/Genève 1993, S. 255–280.

²¹ *Wolken*, Verse 331–334.

²² Vgl. Bernhard Zimmermann: Von der Gewaltherrschaft des Logos. Die Logos-Theorie des Sophisten Gorgias, in: Internationales Jahrbuch für Hermeneutik 17, 2018, S. 15–27.

²³ Zur Organisation der beiden Feste und der Dramenwettbewerbe vgl. Bernd Seidensticker: Das antike Theater, München 2010, S. 16–22. Die antiken Zeugnisse finden sich bei Eric Csapo/William J. Slater (Hg.): *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1994.

²⁴ Vgl. dazu Zachary P. Biles: *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge 2011. Man kann dies durchaus als ein Erbe der Chorlyrik ansehen. Dichter wie Pindar und Bak-

nossen als minderwertige Plagiatoren hinzustellen, die aus seinen Ideen neue Stücke fabrizierten, die nicht genug von dummen und obszönen Witzen bekämen und schlicht und einfach das Publikum für dumm verkauften, während seine Kunst durch ständig neue Einfälle brilliere.²⁵

Kurz zusammengefasst lässt sich aus den Parabasen der aristophanischen Komödien folgende Poetik herauslesen: Zwar ist es der Anspruch jedes Komödiendichters, seinem Publikum Neues zu bieten;²⁶ für Aristophanes bestehen jedoch Grenzen: die des guten Geschmacks²⁷ und des rechten Maßes,²⁸ so dass er für seine Komödienkunst das Epitheton ‚urban‘ (ἀστεῖος/*asteíos*)²⁹ mit Stolz in Anspruch nimmt. Mit eben solchem Stolz betont er, dass eine gute Komödie allein auf ihre literarische Qualität bauen sollte.³⁰ Eine derartige Komödie kann nur dann Erfolg haben, wenn sie auf Publikum trifft, das die Qualitätskriterien des Dichters teilt und ebenso gebildet wie der Dichter ist.³¹ Wenn dies nicht der Fall ist, kann selbst der beste Dichter mit der besten Komödie Schiffbruch erleiden, wie dies Aristophanes mit den *Wolken* widerfuhr.

Stellt man die Charakterisierungen zusammen, die Aristophanes in seiner kurzen Geschichte der attischen Komödie in der Parabase der *Ritter* den drei Dichtern Magnes, Kratinos und Krates verleiht,³² lässt sich aus den Einzelementen die ideale Form der Komödie zusammenstellen, an der sich Aristophanes gemessen wissen will.³³ Es sind dies bei der Vertonung gewagte mimetische Spielereien in Musik und Gesang, wofür Magnes, ein komischer Dichter der ersten Generation nach der Institutionalisierung der Gattung im Jahre 486, als Paradigma dient,³⁴ gepaart mit ‚dionysischer Urgewalt‘ in den lyrischen Partien, für die Kratinos steht, der ältere

chylides buhlten in ähnlicher Weise um die Gunst der Auftraggeber, indem sie die eigene Kunst priesen und die der Konkurrenten schlecht machten; vgl. Bernhard Zimmermann: Poetologische Reflexionen in den Komödien des Aristophanes, in: Anton Bierl u. a. (Hg.): Antike Literatur in neuer Deutung, München/Leipzig 2004, S. 213–225.

²⁵ Der Komödiendichter Antiphanes (4. Jahrhundert v. Chr.) betont in einer Komödie mit dem Titel *Dichtung (Poiesis)* in einem Gattungsvergleich zwischen Komödie und Tragödie den Innovationszwang, dem Komödiendichter sich ständig ausgesetzt sehen. Während die Tragiker sich an vorgegebene Mythen hielten und schon das Wort ‚Oidipus‘ reiche, damit jeder im Theater die Geschichte kenne, müsse der Komödiendichter alles, die Handlung ebenso wie die *dramatis personae*, jedes Mal neu erfinden (Fr. 189, Text in: Rudolf Kassel/Colin Austin: *Poetae Comici Graeci*, Berlin/New York 1991, S. 418–419).

²⁶ *Wolken*, Vers 547; *Wespen*, Vers 1044.

²⁷ *Frieden*, Verse 739–751; *Frösche*, Verse 1–34.

²⁸ *Wolken*, Vers 537; *Wespen*, Verse 1023–1028.

²⁹ *Frösche*, Verse 901, 906; *Frieden*, Vers 750.

³⁰ *Frieden*, Verse 749f.

³¹ *Wolken* 518–532; *Wespen* 1051–1059.

³² *Ritter*, Verse 520–540.

³³ Zu den nur fragmentarisch erhaltenen Dichtern vgl. die Würdigungen von Bernhard Zimmermann: *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*, Bd. 1, München 2011, S. 717–731.

³⁴ *Ritter*, Verse 520–525.

Rivale des Aristophanes, der ihn im Jahre 423 im komischen Agon besiegte.³⁵ Vor allem sind es jedoch urbane Einfälle, die ohne großen Aufwand und mit nüchternem Verstand auf die Bühne gebracht werden, für die Krates als Vorbild gilt.³⁶ Da keiner der drei Dichter trotz der partiellen Vorzüge, die sie aufwiesen, dauerhaft Erfolg hatte, was bei dem wetterwendischen Charakter der Athener auch nicht zu erwarten sei, muss ein guter und erfolgreicher Dichter die Eigenschaften aller drei in sich vereinen.

Unter den ‚neuen Ideen‘, die Aristophanes für sich in Anspruch nimmt, kommt der Verspottung Kleons eine besondere Bedeutung zu. Während die anderen Komödiendichter sich mit zweitklassigen Politikern abgeben, wagt sich Aristophanes an den mächtigsten Mann in der Stadt. Als Heros mit dem Mut eines Herakles,³⁷ des Nothelfers gegen alle Übel³⁸ und Reinigers des Landes, kämpft er gegen den Demagogen, den er als vielgestaltiges episches Ungeheuer³⁹ vorstellt, das nach dem Modell des Typhoeus, des Gegners des Zeus in Hesiods *Theogonie*, des Sohnes der Erde und der Unterwelt, gestaltet ist:⁴⁰

Ungeheuer kräftige Arme sind ihm gegeben,
unermüdlich auch sind Füße des Starken; den Schultern
wie von Schlangen entwachsen hundert gräßliche Häupter,
züngelnd mit schwärzlichen Zungen, ihm glomm aus zahllosen Augen
seiner göttlichen Häupter hervor unter Brauen ein Feuer,
ja, es brannte von Feuer der Blick aus sämtlichen Häuptionern.
Stimmen auch waren in sämtlichen gräßlichen Häuptionern enthalten,
von sich gebend unsägliche, unverständliche Laute,
nur den Göttern verständlich, dann wieder wie eines Stieres
wütend lautes Gebrüll von ungebändigter Stärke.
Dann wieder klang es nach frechem Löwenmut, klang es wie Bellen
jagender Hunde täuschend ähnlich, ein Wunder zu hören.
Dann wieder hallten die hohen Berge von gellenden Pfiffen.

In der Parabase der *Wespen* überbietet Aristophanes die hesiodeische Beschreibung des Typhoeus, die er im epischen Stil durch ein von spitzen Zähnen bewehrtes Maul erweitert, durch ein komisches Aprosdoketon, indem er in Vers 1035 mit dem Trikolon „Des Seehunds Gestank, den Arsch des Kamels und der Lamia schmutzige Hoden“ die epische Chimäre anklingen lässt, ein dreiköpfiges Monstrum „vorne ein Löwe, hinten ein Drache, in der Mitte eine Ziege“,⁴¹ und

³⁵ Ritter, Verse 526–530.

³⁶ Ritter, Verse 537–540.

³⁷ *Wespen*, Vers 1029: ὄργην Ἡρακλέους.

³⁸ *Wespen*, Vers 1043: ἀλεξικακος.

³⁹ *Wespen*, Vers 1036: τέρας.

⁴⁰ Hesiod, *Theogonie*, Verse 820–835. Übersetzung von Albert von Schirnding: Hesiod, *Theogonie*, Werke und Tage, Berlin 2012, S. 66–69. Griechischer Text mit Kommentar von Martin L. West: Hesiod, *Theogony*, Oxford 1966.

⁴¹ Homer, *Ilias* 6, Vers 181; Hesiod, *Theogonie*, Vers 322: πρόσθε λέων, ὀπισθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα.

dies noch durch den Kinderschreck Lamia steigert. Sie war eine Geliebte des Zeus, die von Hera dazu gebracht wurde, ihre eigenen Kinder zu töten, und vor Gram in ein hässliches, vielgestaltiges Wesen entstellt wurde, das anderer Leute Kinder stiehlt. Die epischen Prätexte werden komisch aufgelöst und auf das Ziel seines Spottes, auf Kleon, zugeschnitten: der Gestank verweist auf das Gerbergewerbe Kleons, der „Arsch des Kamels“ auf die Politikern gemeinhin in der Komödie zugeschriebene Homosexualität, zu der auch die furchtbare Lamia passt, da diese sowohl in männlicher als weiblicher Gestalt erscheinen kann.

Die spitzen Hauer, die Aristophanes seinem Kleon-Monster im Gegensatz zum hesiodeischen Typhoeus verleiht, verweisen auf eine vorangehende Szene der *Wespen*, auf den Hundeprozess, in dem Kleon als ‚Hund aus Kydathen‘ eingeführt wird,⁴² und überhaupt auf das Bild des Hundes, mit dem der Demagoge schon in den *Rittern* des Jahres 424 gleichgesetzt wird.⁴³ Aristophanes parodiert damit offensichtlich einen Slogan des Politikers, der sich als ‚Wachhund des Volkes‘ bezeichnete, der die Herde der Bürger vor allen übelwollenden Volksfeinden schütze.⁴⁴ Auf den Bildbereich ‚Hund‘ verweist auch das Aprosdoketon Kynna, eine stadtbekanntes Hetäre, in deren Namen der Wortstamm *κυν-* (*kyn-*), ‚Hund‘, anklängt. Doch Aristophanes nimmt es nicht nur mit Kleon auf, sondern mit der gesamten Schar der ‚Sykophanten‘, jenen Denunzianten, die sich in der Zeit des Peloponnesischen Krieges offensichtlich zu einer wahren Landplage entwickelten und die schon in den *Acharnern* (425 v. Chr.) in zwei Szenen ihr Fett abbekommen hatten.⁴⁵ Er ist ein wahrer zweiter Herakles, der unermüdlich das Land von Ungeheuern jeder Art reinigt.

Der Kampf des Dichters gegen den übermächtigen Politiker dient nicht nur dazu, ausgrenzendes Lachen zu erwecken und damit momentan die Gunst des Publikums zu gewinnen;⁴⁶ vielmehr schreibt Aristophanes seinen Stücken eine geradezu aufklärerische Leistung zu, die in keiner Weise hinter der Tragödie zurückstehe: „Denn das Rechte kennt auch die – Trygödie.“⁴⁷ Durch den Neologismus *Trygōdia* (*τρυγῳδία*), gebildet von *τρυχ* (*τρύξ*, *-γός*), ‚Weinhefe‘, also ‚Gesang bei der Weinhefe‘, der *Tragōdia* (*τραγῳδία*), ‚Tragödie‘, unüberhörbar anklängen lässt, stellt der

⁴² *Wespen*, Verse 895–897.

⁴³ Kleon bezeichnet sich selbst in *Rittern* (Vers 1023) als „Hund des Volkes“, in *Rittern* (Vers 416) in einem Anklang an Typhoeus als „hunds-köpfig“; vgl. Biles/Olson: *Wasps* (Anm. 3), S. 350.

⁴⁴ Vgl. dazu Alan H. Sommerstein: *The Comedies of Aristophanes*. Vol 2: *Knights*, Warminster 1981, S. 198.

⁴⁵ *Acharner*, Verse 819–835, 910–928. Zu der komischen Figur des Sykophanten und dem politischen Hintergrund vgl. Matteo Pellegrino: *La maschera comica del Sicofante*, Lecce 2010.

⁴⁶ Nach Pseudo-Xenophons Analyse der Funktion des Komödienspottes erfüllt Kleon gleich zwei Voraussetzungen: Er ist reich und dazu jemand, der zwar kein Aristokrat ist, sondern zum Volk gehört, aber dennoch versucht, durch seine Umtriebigkeit (*πολυπραγμοσύνη*/*polypragmosýne*) mehr sein zu wollen als alle anderen.

⁴⁷ *Acharner*, Vers 500. Vgl. dazu S. Douglas Olson: *Aristophanes. Acharnians*, Oxford 2002, S. 201.

junge komische Dichter die literarische Form, in der er sich betätigt, auf dieselbe Stufe mit der erhabenen tragischen Schwestergattung und betont durch die Vorsilbe *tryg-* die dionysische Wurzel beider Formen und die im Dionysoskult verankerte ‚Rügef়reiheit‘ der Komödie.

Diese aufklärerische Funktion der aristophanischen Komödien wird in der Parabase der *Acharner* ausgeführt:⁴⁸ Der Dichter habe den Athenern beigebracht, nicht mehr auf jede Schmeichelei hereinzufallen, wie sie zum Beispiel die Dithyramben Pindars enthielten, die das „glänzende, veilchenbekränzte und besungene, berühmte Athen, Griechenlands Bollwerk, die göttliche Festung“ priesen.⁴⁹ In Form der Parodie dekonstruiert der Dichter die schmückenden Beiworte des Dithyrambos und entkleidet sie ihres Pathos und ihres Bombasts, indem er sie wörtlich nimmt.⁵⁰ Glänzend seien die Athener nur durch das Fett ihrer Liebesspeise, der in Öl eingelegten Sardinen.⁵¹ Doch seine Wirkung beschränkt sich nicht nur auf Athen; vielmehr habe er den Bürger der verbündeten Städte beigebracht, „wie Demokratie geht“ (ὡς δημοκρατοῦνται/*hōs dēmokratuntai*). So sei er zu einer wahren touristischen Attraktion geworden. Wenn die Verbündeten zur Entrichtung ihrer Abgaben nach Athen kämen, wollten sie den „besten Dichter sehen, der das Wagnis eingegangen ist, den Athenern zu sagen, was gerecht ist.“ Der Ruhm seiner aufklärerischen Tätigkeit sei sogar bis nach Persien vorgedrungen. Der persische Großkönig habe sich bei spartanischen Gesandten angelegentlich nach dem jungen Dichter erkundigt. Indem Aristophanes das homerische Wort κλέος (*kléos*), „Ruhm“, für sein Ansehen verwendet, heroisiert sich selbst und stellt sich auf eine Stufe mit den Helden des trojanischen Krieges. Doch nicht genug damit: Indem er seinen Stücken eine didaktische Absicht zuschreibt, erhebt er unüberhörbar den Anspruch, Homer gleichzukommen, dessen Epen als Schule der Griechen galten.

Die Heroisierung der Parabase der *Acharner* weist deutlich auf eine vorangehende Passage zurück.⁵² Der komische Held mit dem sprechenden Namen Dikaiopolis, der „rechte Bürger“, will seine Argumente für einen Frieden mit Sparta, den Kopf auf einem Hackklotz, vor dem aufgebrachten und dem Frieden ganz und gar abgeneigten Chor der Köhler von Acharnai⁵³ vorbringen. Der komische Held und

⁴⁸ *Acharner*, Verse 626–664.

⁴⁹ Pindar, Fragment 76, in: Herwig Maehler (Hg.): Pindarus. Pars II: Fragmenta – Indices, Leipzig 1989, S. 85. Zum patriotischen Charakter der Dithyramben vgl. Bernhard Zimmermann: Dithyrambos. Geschichte einer Gattung, Berlin 2008, S. 53–55.

⁵⁰ Zu dieser komischen Technik vgl. Hans-Joachim Newiger: Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes, München 1957.

⁵¹ *Acharner*, Vers 640.

⁵² *Acharner*, Verse 366–384. Der Hinweis auf die Freude der Athener an ihnen dargebrachten Schmeicheleien verbindet die Verse 370–375 mit 634–640.

⁵³ Acharnai, ein nordöstlich vor den Toren gelegener Demos Attikas, hatte besonders unter den Einfällen der Spartaner zu leiden, die das Dorf zu ihrer Operationsbasis gegen die Stadt gemacht hatten. Deshalb ist ihr Hass auf die Spartaner und ihre sture Ablehnung eines Friedensvertrags gut motiviert.

der Dichter nähern sich einander an, bis plötzlich in den Versen 377–382 der Dichter selbst und nicht mehr der komische Held spricht:⁵⁴ Er habe von Kleon wegen seiner letztjährigen Komödie, den *Babyloniern*, viel Anfeindung erfahren müssen, ja sei von ihm sogar wegen Herabsetzung des Demos angeklagt worden. Die *dramatis personae* der Alten Komödie haben häufig keine erkennbare Individualität, geschweige denn einen bestimmten, festen Charakter. Vielmehr gehört es geradezu zur komischen Technik der Komödie des 5. Jahrhunderts v. Chr., mit Identitätswechseln zu spielen, auf die die Dichter bisweilen im Titel ihres Stücks hinweisen. So übernimmt im *Dionysalexandros* des Kratinos (aufgeführt 431/30)⁵⁵ der Gott Dionysos die Rolle des trojanischen Prinzen Alexandros (Paris), um das ‚Paris-Urteil‘ im Schönheitswettbewerb der drei Göttinnen Hera, Aphrodite und Athena zu fällen, wobei man, wie die auf Papyrus erhaltene antike Einleitung (Hypothese) der Komödie bemerkt, ohne Schwierigkeiten hinter diesem Dionysos/Paris den Politiker Perikles durchschimmern sehen könne. Die mythologische Komödie bekommt somit einen Gegenwartsbezug, der durch Paris verursachte Ausbruch des Trojanischen wird mit dem des Peloponnesischen Kriegs in Verbindung gesetzt, für den der Politiker Perikles verantwortlich gemacht wird.⁵⁶

Um seine Argumente für einen Frieden mit Sparta gegenüber dem aufgebrachten Chor überzeugend vorzubringen, will Aristophanes/Dikaiopolis sich möglichst „mitleiderregend“ als tragischer Held im Stile des Euripides ausstaffieren und begibt sich unverzüglich zum Haus des Tragikers, um aus dessen Requisitekammer die dafür erforderlichen Kleidungsstücke und Gegenstände zu erbetteln.⁵⁷ Der junge Dichter ist demnach nicht nur ein zweiter Herakles und ein zweiter Homer, sondern in gleicher Weise tragischer Held, der wie ein Tragiker zum Nutzen der Stadt dichtet.

Um diese aufklärerische Aufgabe in der Polis Athen zum Nutzen der Bürger durchführen zu können, reinigt Aristophanes die komische Gattung von allen Vulgarismen und dummen Witzen. Auch in poetologischer Hinsicht stellt er sich als Herakles dar, der alle Monstrositäten aus der Dichtung vertreibt. Dies hätten –

⁵⁴ Dass der Dichter selbst Protagonist einer ganzen Komödie ist, setzt Kratinos in seinem autobiographischen Stück *Die Flasche (Pytine)* in die Tat um. Mit dieser Komödie antwortet er auf die Attacke des Aristophanes, der ihn in der Parabase der *Ritter* (Verse 526–536) als einen von Alkoholismus gezeichneten alten Mann beschreibt, der seine besten Zeiten längst hinter sich habe. Kratinos nimmt die Herausforderung an, stellt sich in der *Flasche* als einen von Wein inspirierten dionysischen Dichter dar, der seine Ehefrau Komodia, die Personifikation der Komödie, wegen Methe, der Trunksucht, verlassen hat und von dieser nun seine besten Einfälle erhält. Und die Revanche gelingt: Kratinos besiegt mit seinem Stück Aristophanes' *Wolken* und verweist damit im Jahre 423 den erfolgsverwöhnten jungen Star der komischen Bühne auf den dritten und damit letzten Platz.

⁵⁵ Das Stück ist kommentiert von Francesco P. Bianchi: *Cratino. Archilochoi – Empimprameni, Heidelberg 2016, S. 198–301.*

⁵⁶ Vgl. dazu Bernhard Zimmermann: *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae. Formen des Komischen im 5. Jahrhundert v. Chr.*, in: *Dionysus ex machina* 4, 2013, S. 49–62.

⁵⁷ Zur Szene vgl. Bernhard Zimmermann: *Eine kleine Poetik des Requisites. Zu Aristophanes, Acharner 393–489*, in: *Archiv für Papyrussforschung* 57, 2011, S. 430–433.

so die an das Publikum gerichtete Rüge zu Beginn der Parabase der *Wespen*⁵⁸ – sie jedoch nicht zu würdigen gewusst und die von ihm hochgeschätzten *Wolken* mit dem dritten und damit letzten Platz abgestraft. Offensichtlich hätten die doch sonst so cleveren (δέξιοι/*déxioi*) Athener das clevere Stück nicht verstanden, sondern seien wieder wie früher auf die platten Scherze der Rivalen hereingefallen! Immer wieder kommt Aristophanes in den nächsten Jahren auf diese ihn schmerzende Niederlage zurück und überarbeitet die *Wolken* sogar. Die erhaltene Fassung ist diese Überarbeitung, die er jedoch nicht mehr auf die Bühne brachte.

Ob diese Heroisierung als ernst gemeint gelten kann, ist alles andere als sicher. Denn immer wieder setzt der Dichter seine eigenen Ansprüche und die Rollen, die er sich zuschreibt, in ein ironisches Licht, so in der Parabase der *Acharner*, in der er sich als touristische Attraktion darstellt, nach der sogar der Perserkönig frage. Diese Ironisierung eigener Positionen wird auch auf poetologischer Ebene in der immer wieder mit Nachdruck vorgebrachten Ablehnung dummer und vulgärer Witze deutlich, auf die man in seinen Stücken vergeblich warte. In den ersten Versen der 405 aufgeführten literaturkritischen Komödie *Die Frösche* fragt der Sklave Xanthias seinen Herrn, den Theatergott Dionysos, ob er „irgendetwas von dem Üblichen, über das die Zuschauer immer lachen“, sagen soll, und erhält von seinem Herrn die Antwort: „Ja, was du willst, aber bitte nicht ‚Ich habe Blähungen‘“. In einer komischen Praeteritio zählt dann Dionysos all die abgeschmackten, skatalogischen Scherze auf, die er nicht zu hören wünscht. Der Tribut an den Publikumsgeschmack wird, wie noch heute in Comedies üblich, gleich zu Beginn in einem Feuerwerk von kurzen Witzen, die das Publikum sofort zum Lachen bringen, in der Form der Negation erbracht.

Raffinierter stellt Aristophanes sein poetologisches Programm in den *Wolken* in Frage. In der zur zweiten Fassung gehörenden Parabase zählt er eine Reihe von Gags auf, die seine ‚verständige‘ Komödie vermeide: Man sehe in ihr weder obszöne Kostüme, die Jugendliche zum Lachen bringen, noch höre man Witze über körperliche Gebrechen oder Auffälligkeiten wie Glatzen, noch sehe man vulgäre Tänze oder alte Männer, die jemanden verprügeln, um damit die dürftigen Witze zu überdecken, noch schließlich Leute, die Fackeln in den Händen halten und laut dazu „huhu“ schreien.⁵⁹ Es ist ein Leichtes, für alle die angeführten Scherze, nach denen man – so der Dichter – in seinen Komödien nicht zu suchen brauche, Beispiele in eben diesen Komödien zu finden. Besonders auffällig ist jedoch, dass genau der letzte Fall, die Fackeln tragenden und schreienden Alten, am Ende der *Wolken* auftreten: Der komische Held Strepsiades verlangt eine Fackel, um

⁵⁸ *Wespen*, Vers 1016. Denselben Anspruch erhebt er ein Jahr später mit fast identischen Formulierungen in der Parabase des *Friedens* (Verse 729–774).

⁵⁹ *Wolken*, Verse 537–543.

die ‚Denkerei‘ des Sokrates in Brand zu setzen, und der entsetzte Schüler des Sokrates stürzt laut „huhu“ schreiend und klagend aus dem Haus.⁶⁰

Ob der politische Kampf gegen das Monster, den Demagogen Kleon, in ähnlicher Weise nicht ernst zu nehmen ist, ist in der Forschung heftig umstritten.⁶¹ Allerdings scheint es so zu sein, dass das athenische Publikum zwischen den Diskursräumen der attischen Demokratie zu unterscheiden wusste.⁶² Im Jahr 424 sprachen sie Aristophanes für die *Ritter*, die den politischen Tod Kleons auf der Bühne vollzogen, den ersten Platz im komischen Agon zu und wählten kurze Zeit darauf Kleon zum Strategen, übertrugen ihm also ein im Jahr 424 äußerst wichtiges Amt im Krieg gegen die Spartaner.

Scherz und Ernst bilden in den Komödien des Aristophanes eine untrennbare Einheit. Der Chor der Dionysosmysten bittet im Einzugslied der *Frösche* die Göttin Demeter darum, ihm die Gunst zu gewähren, ungefährdet scherzen, spotten und tanzen zu dürfen.⁶³ Sie solle den Chor viel Witziges und viel Ernstes, Scherz und Spott vortragen und damit den Sieg im Agon erringen lassen. Der Dichter will den ersten Platz im komischen Agon zugesprochen bekommen, und diesem Ziel ordnet er all seine anderen Ansprüche unter. Die Forschung bemüht sich immer wieder aufs Neue und dies mit wechselnden Ergebnissen, die ernstesten von den komischen Fäden zu trennen und Aristophanes entweder zum politischen oder unpolitischen Dichter, zum Reaktionär oder Revolutionär, zum Kriegsbefürworter oder Pazifisten, zum Feministen oder Sexisten zu machen.⁶⁴ Aristophanes entzieht sich einer Festlegung. Mal ist er ‚ungezogener Liebling der Grazien‘, mal ‚Hanswurst‘.⁶⁵ Die Schönheit seiner Stücke ist einzig, doch nicht auf den ersten Blick er-

⁶⁰ *Wolken*, Verse 1493, 1497. Es ist genau der Schreckensruf *ioü* (Vers 1493), den Aristophanes in seinen Komödie angeblich nicht verwende (Vers 543). Vgl. dazu Bernhard Zimmermann: *Pathei Mathos*. Tragische Strukturen in den *Wolken* des Aristophanes, in: *Studia Philologica Valentina* 9, 2006, S. 245–253.

⁶¹ Zu den verschiedenen Forschungspositionen vgl. Christian Mann: Aristophanes, Kleon und eine angebliche Zäsur in der Geschichte Athens, in: Andrea Ercolani (Hg.): *Spoudaio-geloion*. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie, Stuttgart/Weimar 2002, S. 105–108.

⁶² Vgl. dazu Bernhard Zimmermann: Prolegomena zu einer Semantik des Raums im komischen Theater des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: *Seminari Romani n. s.* 2, 2013, S. 359–364.

⁶³ *Frösche*, Verse 386–395.

⁶⁴ Zur Aristophanes-Rezeption vgl. Wilhelm Süss: Aristophanes und die Nachwelt, Leipzig 1911; Zimmermann, *Komödie*, S. 209–213. – Zu Aristophanes auf der Bühne vgl. Bernhard Zimmermann: Griechische Komödie, in: Hubert Cancik u. a.: *Der Neue Pauly*. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Stuttgart/Weimar 2000, Sp. 311–316.

⁶⁵ Als ungezogenen Musenliebling und deklarierten Bösewicht bezeichnet ihn Goethe im Epilog seiner Bearbeitung der aristophanischen *Vögel* (Weimarer Ausgabe I 17, S. 114–115), als Hanswurst in einem Tagebucheintrag vom 22.11.1831, da Aristophanes wie die Philologen des frühen 19. Jahrhunderts den von Goethe geschätzten Euripides ‚subordiniere‘, also weniger als Aischylos und Sophokles schätze; bei Ernst Grumach: *Goethe und die Antike*, Bd. 1, Berlin 1949, S. 309.

kenntlich; „sie nur zu verstehen, erfordert eine vollendete Kenntnis der Griechen; und mit unbestechlicher Strenge ihre wirklichen Vergehungen von dem abzusondern, was nur uns beleidigt, erfordert einen Geschmack, der über alle Verhältnisse erhaben, auf das Schöne allein gerichtet ist.“⁶⁶

⁶⁶ Friedrich Schlegel: Vom ästhetischen Wert der griechischen Komödie (1794), in: Ernst Behler (Hg.): Friedrich Schlegel. Studien des Klassischen Altertums, Paderborn u. a. 1979, S. 20.

