

Peter v. Möllendorff

„Es ist, um aus der Rüstung zu fahren!“: Erich Kästners Adaption der *Acharner* des Aristophanes

Abstract: In his two-act play *Die Acharner, frei nach Aristophanes* (1951), the German author Erich Kästner attempts an adaptation of the ancient prototype to promote his own antimilitarist attitude. The surprisingly pointed formal use of the original character names and setting notwithstanding, Kästner fails to confer on his mini-drama the Aristophanic appeal, its wit and contemporary relevance. The magical wine of peace as fantastic motif is omitted, as are all cultic and obscene elements, which are almost obligatory for Old Comedy. All this is irrelevant to Kästner's banal message of the supremacy of peace. The ambivalent characterisation of the ancient protagonist Dicaeopolis likewise runs counter to the modern play's intent, and Kästner accordingly dispenses with it. The appearance on stage of a soldier from World War II, effecting an unmotivated turn toward pessimism, gives the play its final un-Aristophanic touch. This results in the eventual failure of Dicaeopolis' peace efforts and also, due to the antagonist's ultimate victory, of Kästner's dramaturgical endeavor.

Der Schriftsteller Erich Kästner (1899–1974) genießt auch eine Generation nach seinem Tod noch internationalen Ruf. Verantwortlich dürften hierfür einerseits seine Lyrik, mehr aber noch seine berühmten Kinderbücher sein. Romane wie *Emil und die Detektive*, *Pünktchen und Anton*, *Das fliegende Klassenzimmer* u. a. wurden in viele Sprachen übersetzt, mehrfach verfilmt und zählen heute als Klassiker der Kinderliteratur. Außerhalb Deutschlands ist weniger bekannt, daß ein ganz überwiegender Teil von Kästners literarischem Schaffen dem kulturellen und politischen Tagesgeschehen der Vor- und der Nachkriegszeit galt.¹ Es sind vor allem diese Texte – neben seinem satirischen Roman *Fabian*, der 1931 erschien und schon anderthalb Jahre danach in neun Sprachen übersetzt wurde² – die dafür sorgten, daß bei der nationalsozialistischen Bücherverbrennung in Berlin am 10. Mai 1933 auch seine Schriften, als unmoralisch diffamiert, ein Raub der Flammen wurden und er bis zum Ende der Diktatur

¹ Insbesondere publizierte Kästner häufig in der sozialdemokratisch orientierten *Neuen Leipziger Zeitung* und in der von Kurt Tucholsky, später von Carl von Ossietzky, herausgegebenen Wochenzeitschrift *Die Weltbühne*, in der vor Hitlers Machtübernahme eine ganze Reihe faschismuskritischer Texte – Gedichte und Satiren – aus seiner Feder erschienen.

² *Fabian* erschien beinahe zeitgleich in England, Frankreich, Ungarn, den Niederlanden, den USA, der Sowjetunion, Polen, Italien und der Tschechoslowakei; vgl. hierzu Helga Bemann, *Erich Kästner. Leben und Werk* (Berlin: Ullstein, 1994), S. 186–7.

ein Schreibverbot erhielt, dem er gleichwohl nicht durch das Exil auswich. Kästner gehört zu den wenigen großen deutschen Schriftstellern, die Deutschland in der Zeit des nationalsozialistischen Regimes nicht verließen.³

Nach dem Zweiten Weltkrieg schrieb Kästner viel für das politische Kabarett, vor allem für *Die kleine Freiheit* in Berlin, das von Trude Kolman neu gegründet worden war. Schon für eines der ersten Programme im Sommer 1951 verfaßte Kästner ein Dramolett in zwei Akten, das er *Die Acharner (frei nach Aristophanes)* betitelte⁴ und in dem er seine lebenslang vertretene Ablehnung von Krieg und Militarismus erneut propagierte.⁵ Der erste Akt spielt *vom Prytaneion (dem Haus der Ratsmitglieder)* und beginnt mit einem längeren Monolog des Dikaiopolis, in dem er sich – auf den Bericht der Ratsherren wartend – über den langen Krieg beschwert. In der folgenden Auseinandersetzung mit dem Prytanen Kleon und mit Lamachos versucht Amphitheos, für den Frieden zu plädieren. Als er abgeführt werden soll, entsendet ihn Dikaiopolis, sekundiert von seiner Frau, nach Sparta zum Abschluß eines Privatfriedens⁶: (Dik.) *Sag ihnen, ich wüßte nicht, wieso deine Freunde meine Feinde wären. Und sollten auch sie's nicht wissen, umso besser. Dann unterschreib in meinem Namen den Vertrag! Sie und Dikaiopolis, der Athener, führten nicht länger Krieg miteinander, soll drinstehn!* (Frau) *Und send uns, kommt's zustande, einen Boten! Am Ende können wir schon das Erntefest in Frieden feiern! In unserm Frieden!*⁷ Es schließt sich ein von einem Herold gesprochener, parabasenartiger Zwischentext an, der dramaturgische und historische Fragen behandelt: (Herold) *Der zweite und letzte Akt spielt einige Zeit später und nicht mehr in der Hauptstadt, sondern vor dem Gut des Dikaiopolis. Diesen Sprung über Zeit und Raum soll ich mit ein paar Worten überbrücken. Nun gut. Und worüber könnte ich reden? ...* [es folgen Erklärungen zum Titel 'Acharner', zum Peloponnesischen Krieg, schließlich zum Fehlen eines Chores] *Und nun soll ich nur noch im Namen der Direktion um Entschuldigung bitten, daß die zwei Halbchöre der racheschnaubenden Acharner*

3 Zu den – nicht völlig klaren – Gründen vgl. Franz Josef Görtz, Hans Sarkowicz, *Erich Kästner. Eine Biographie* (München: Piper, 1998), S. 168–81.

4 Es fehlt in der Anthologie von Thomas Anz, *Erich Kästner. Trojanische Esel. Theater, Hörspiel, Film* (München: Hanser, 1998).

5 Kästner trat auch nach dem Zweiten Weltkrieg als Verfechter von Antimilitarismus und staatlicher Freiheit auf. Er wandte sich entschieden gegen konservative Versuche, über die Erfahrung von Krieg und nationalsozialistischen Verbrechen hinweg zum Alltag überzugehen; so nahm er in den 50er Jahren an den Ostermärschen teil und protestierte gegen den Vietnamkrieg, ebenso gegen Einschränkungen der Pressefreiheit. In den Jahren vor seinem Tod 1974 hatte er, von stark nachlassender Gesundheit und Problemen seiner privaten Lebensumstände geplagt, nach eigenem Bekunden resigniert; nach 1964 publizierte er kaum noch, an den gesellschaftlichen Umbrüchen des Jahres 1968 hat er nicht mehr aktiv teilgehabt.

6 Dieses und alle folgenden Zitate nach dem (von Kästner noch selbst betreuten) Abdruck in: Erich Kästner, *Gesammelte Schriften für Erwachsene*, Bd. 7: Vermischte Beiträge II (Zürich: Atrium Verlag, 1969), S. 269–81.

7 *Die Acharner*, S. 273.

auf der Bühne überhaupt nicht erscheinen. Die Bühne ist für solche Zwecke zu klein. Und der Verlust ist nicht allzu groß. Denn was Parteien, die zum Krieg aufhetzen und die Vernünftigen steinigen wollen, im Chor oder in Halbchören schreiend erklären, wissen Sie ja so ungefähr ...⁸ Der zweite Akt inszeniert die Friedensidylle vom Gut des Dikaiopolis. Gleich zu Beginn treten Lamachos und sein Herold, vom Kampf ermattet und verwundet, auf, um mitanzusehen zu müssen, wie Dikaiopolis sein Leben genießt und gemeinsam mit Amphitheos auf einer großen Landkarte einträgt, welche Poleis sich unterdessen ebenfalls dem Frieden angeschlossen haben und dies Dikaiopolis brieflich mitteilen.⁹ Sie berichten von ihrem Kampf mit Brasidas, der mit dessen Tod endete. Nun sind sie arbeitslos. Das Drama schließt gleichwohl mit einer pessimistischen Note: Zu einer Art Epilog tritt ein Soldat in der Uniform des Zweiten Weltkriegs auf,¹⁰ dessen schiere Existenz, aber auch dessen kurzes Statement klar macht, daß die Friedenssehnsucht am Ende immer doch vergeblich ist: (Soldat) *Da haben wir's. Die Dichter fordern den Frieden. Die Menschen wollen ihn. Die Prytanen quatschen über ihn. Schindluder treiben sie mit dem edlen Wort. „Frieden!“ schreit's aus allen Kanzleien. Sie behandeln das Wort, als sei's eine Margarinereklame. Sie heben an diesem Wunschwort der Welt ihr Bein wie die Hunde.*¹¹ Das Stück schließt mit einem instrumental begleiteten Schlußlied der Darsteller¹²:

Schneidet das Korn, und hütet die Herde,
 indes der Planet um die Sonne rollt!
 Keltert den Wein, und striegelt die Pferde!
 Schön sein, schön sein könnte die Erde,
 wenn ihr nur wolltet, wenn ihr nur wollt!

Reicht euch die Hände, seid eine Gemeinde!
 Frieden, Frieden hieße der Sieg.
 Glaub nicht, ihr hättet Millionen Feinde.
 Euer einziger Feind heißt – Krieg!

Frieden, Frieden, helft, daß er werde!
 Tut, was euch freut, und nicht das, was ihr sollt.
 Schneidet das Korn, und hütet die Herde!

⁸ Die *Acharner*, S. 274–5. Hierbei übersieht Kästner um der Pointe willen allerdings, daß bei Aristophanes einer der beiden Halbchöre ja auf der Seite des Dikaiopolis steht.

⁹ Die *Acharner*, S. 278–9.

¹⁰ Aus der Regieanweisung – EIN SOLDAT in Overall, mit Gasmaske, Maschinenpistole usw. kommt auf die Bühne – kann man m. E. entnehmen, daß die Uniform nicht auf eine spezifische Nationalität hinweisen (auch nicht auf das nationalsozialistische Deutschland), sondern allgemein den Typus des Weltkriegssoldaten andeuten sollte.

¹¹ Die *Acharner*, S. 280.

¹² Die *Acharner*, S. 281. Das Versmaß des Liedes ist (mit einer kleinen, vorschlagartigen Abweichung zu Beginn von V. 2) als (meist im Wechsel katalektischer und akatalektischer) daktylischer Tetrameter angelegt, gibt sich also einen antikisierenden Duktus.

*Keltert den Wein, und striegelt die Pferde!
Schön sein, schön sein könnte die Erde,
wenn ihr nur wolltet, wenn ihr nur wollt!*

Tatsächlich wird also das Fehlen eines Chores im eigentlichen Sinne aufgewogen durch eine Adaption chorischer Formen, der Parabase und der Exodos. Dabei enthält der Zwischentext mit seinen metadramatischen Ausführungen zum Zeit- und Raumsprung und zum Fehlen des Chores einerseits, andererseits zum zeitgenössischen historischen Hintergrund wesentliche Elemente Aristophanischer Parabasen; der Hinweis auf den räumlichen Sprung von der Stadt aufs Land und zeitlich von vor dem Friedensschluß in die Zeit, als sich die Auswirkungen des Friedens schon deutlich manifestieren, stellt darüber hinaus eine unmißverständliche Anspielung auf die *Acharner* des Aristophanes dar: denn auch dort wandelte sich die Bühne innerhalb von zwei Versen (*Ach. V. 201–2*) von der Repräsentation einer Polis-Szenerie zu derjenigen einer Kultfeier auf dem Land, von den Lenäen (an denen im Jahr 425 v. Chr. die *Acharner* aufgeführt wurden) zu den Ländlichen Dionysien¹³. Allerdings geschah dieser abrupte Orts- und Zeitwechsel mithilfe eines Schluckes vom magischen Friedenswein, ein phantastisches Motiv, das Kästner aus dem Grund ersatzlos gestrichen hat, daß bei ihm Dikaiopolis' und Amphitheos' Tat Schule macht und Nachfolger findet, während bei Aristophanes der Frieden ausschließlich auf Dikaiopolis beschränkt bleibt, der von seinem Wein nahezu niemandem abgeben will.

Eine weitere formale Übernahme aus Aristophanes stellt die (gegenüber dem Original) stark verdichtete¹⁴ Eingangsszene mit der öffentlichen Auseinandersetzung zwischen betrügerischen offiziellen Vertretern der Polis und dem Bürger Dikaiopolis dar; wie bei Aristophanes beginnt das Stück mit einem langen Monolog des Protagonisten, in dem es in erster Linie um die Unerträglichkeit des Krieges geht. Über dessen Dauer heißt es hier (S. 270) ebenso wie etwas später (S. 272), er währe schon zehn Jahre. Daß diese Angabe nicht stimmt – der Peloponnesische Krieg war bei der Aufführung der *Acharner* 'erst' seit rund sechs Jahren im Gange – verwundert zunächst, da Dikaiopolis ja entsprechende Kenntnisse beim Publikum explizit voraussetzt: (zum Publikum) *Sie, meine Herrschaften, leben zweitausendfünfhundert Jahre später als ich und haben in der Schule gelernt, wie lange dieser Peloponnesische Krieg noch dauern und wie er enden wird.* (abwehrende Geste) *Nein, ich will es nicht wissen! Ich kann mir's ohnedies denken. Athen oder Sparta, einer muß ihn verlieren! Und der andre wird sich eine Zeit lang einbilden, er habe ihn gewonnen!* (S. 270) Eine präzise Angabe der Kriegsdauer hätte aber pedantisch wirken können, womöglich als plumpe Anspielung auf die Dauer des Zweiten Weltkriegs, die nicht gewollt gewesen sein kann, da es Kästner ja

13 Vgl. Peter von Möllendorff, *Aristophanes* (Hildesheim: Olms, 2002), S. 181–2.

14 Verdichtung wird vor allem dadurch erreicht, daß Lamachos – anders als bei Aristophanes, wo er erst auf die Hilferufe des noch nicht überzeugten Halbchores A ab V. 572 auf der Bühne erscheint – hier von Anfang als Exponent des Magistrats auftritt.

um Frieden für die Zukunft ging; ob darüber hinaus eine Anspielung auf die zehn Jahre des Trojanischen Krieges und somit ein Rückgriff auf humanistisches Basiswissen von Kästners Zuschauern der 50er Jahre vorliegt, muß offen bleiben.¹⁵

Parallel gestaltet ist auch der finale Auftritt des im Scharmützel verwundeten Lamachos, der obendrein den Spott des Protagonisten ertragen muß; analog inszeniert ist schließlich die räumliche Abtrennung des privaten Marktes, wie die Regieanweisung zum zweiten Akt deutlich macht: hier ist das Landgut des Dikaiopolis abgetrennt durch „Ein Schild am Zaun: ‘Vorsicht, Friede!’“¹⁶

Hingegen fehlt nicht nur, wie oben gesagt, das phantastische Motiv des Friedensweines, sondern es fehlen auch alle kultischen Motive – etwa ein Pendant zur Phallospompé oder zur Feier der Anthesterien in den *Acharnern* – sowie die episodischen Szenen und, zu guter Letzt, auch die Aristophanische Verkleidungsszene, in der Dikaiopolis sich die notwendigen Requisiten für seine Verteidigungsrede bei Euripides ausleiht. Daß im Rahmen eines Kabarettstückes für die Umsetzung kultischer Handlungen keine Notwendigkeit bestand – zumal sie aus Kästners Sicht zur Friedensthematik nichts beitragen – leuchtet unmittelbar ein; dazu später aber mehr. Die beiden anderen motivischen Reduktionen hingegen dürften dem Zweck dienen, den Protagonisten – im Gegensatz zu seinem schwer einzuschätzenden und noch schwerer zu bewertenden griechischen Vorgänger – moralisch unangreifbar und unhinterfragbar zu machen. Denn daß Aristophanes' Dikaiopolis eigens eine fremde Maske anlegt, um sein (durch den Vergleich mit dem Vaterlandsverräter Telephos anrühiges) Anliegen zu vertreten, betont den rhetorischen Charakter seiner Darlegungen in der berühmten Hackblock-Rede: Es geht darum, daß man geschickt und draufgängerisch genug sein muß, um seine Ziele durchzusetzen; daß dann die eigene Wertigkeit dieser Ziele demgegenüber eine gewisse Beliebigkeit gewinnt, mag Kästner sehr wohl erkannt haben und, da für ihn, sicher anders als für Aristophanes, der Wert von Frieden unhinterfragbar war, entsprechend auf dieses, aus seiner Sicht nicht wünschenswerte Motiv verzichtet haben. In vergleichbarer Weise wäre auch die Einfügung episodischer Szenen zur Exemplifizierung des Erreichten nicht ungefährlich gewesen. Bei Aristophanes dient sie eigentlich immer auch der ironischen Hinterfragung der Tat des Protagonisten.¹⁷ Auf der anderen Seite hätte der Verzicht auf solche Hinterfragungen zur Folge gehabt, daß das Durchspielen des immer Gleichen,

¹⁵ Mit der zitierten Publikumsanrede imitiert Kästner im Übrigen natürlich eine typische Aristophanische Technik und greift gleich im Folgenden noch einmal direkt auf Aristophanes zurück, wenn er seinen Dikaiopolis Knoblauch kauen läßt: „Sehr gesund! Verlängert das Leben! Falls einem nicht irgendein harmloser Soldat aus Megara oder Mytilene ein Stück zugespitztes Eisen durch den Bauch stößt. Dagegen hilft kein Knoblauch.“ (S. 270) Dies ist ohne Zweifel eine Reminiszenz an *Ach. V.* 155–68, wo Dikaiopolis von den ‘Odomanten’ sein Knoblauch gestohlen wird.

¹⁶ Die *Acharner*, S. 275.

¹⁷ Man denke hier etwa daran, wie im Verlauf der episodischen Szenen der *Acharner* zunehmend auch Dikaiopolis' Selbstsüchtigkeit ins Visier gerät.

die immer neue Bestätigung der Segnungen des Friedens, für die Zuschauer schnell langweilig geworden wäre. Zudem hätte man, jedenfalls aus moderner Sicht, in solchen Szenen auch größeren diskursiven Widerstand erwartet: Dikaiopolis hätte sich, wie sein Vorgänger dem Chor gegenüber, für sein Handeln rechtfertigen müssen. Die Diskussion dessen, was Dikaiopolis tut, ist bei Kästner jedoch auf wenige Zeilen reduziert: (Lamachos) *Der Mann ist verrückt.* (Prytane) *Ein Friedensvertrag zwischen Privatpersonen ist völkerrechtlich unmöglich. Man wird ihn auslachen.* (Dik.) *Warten wir's ab.*¹⁸ Die Notwendigkeit und der Wert von Frieden können für Kästner nicht Gegenstand von Diskussion, wie auch immer demokratisch legitimierter Meinungsbildung und von Mehrheitsentscheidung sein. Er verzichtet daher auf alle Motive, die den Zuschauer in eine solche Richtung der Reflexion führen könnten.

Es dürfte bereits deutlich geworden sein, was Stärken und was Schwächen von Kästners Adaption der Aristophanischen *Acharner* sind. Als Stärke wird man, oder wird jedenfalls der Philologe, Kästners sehr bewußten Umgang mit seinem Vorbild ansehen. Keinesfalls hat er die erste erhaltene Komödie der europäischen Literaturgeschichte nur als Materialvorlage verwendet. Vielmehr lag ihm offensichtlich daran, auch formal möglichst viele Züge der attischen Komödie aufzugreifen. Diese Nähe zum Original dokumentiert sich nicht zuletzt in der Beibehaltung der Figurennamen,¹⁹ wobei beachtlich ist, daß Kästner hier einerseits nichts erklärt – damit gehen die Pointen, die Aristophanes aus 'Dikaiopolis', 'Amphitheos', 'Lamachos' zu ziehen weiß, ersatzlos verloren – andererseits aber auch Aktualisierungspotentiale verschonkt. Zugleich setzt Kästner voraus, daß sein Publikum mit einem 'Prytanen' etwas anzufangen weiß; und eine historische Orientierung offenbart schließlich auch der kurze Paratext, den Kästner seinem Drama für die Gesamtausgabe vorangestellt hat:²⁰ *'Die Acharner', die erste der elf erhaltenen Komödien des Aristophanes, wurde im Jahre 425 vor Christus, also während des langen Krieges und obwohl sie gegen den Krieg gerichtet ist, öffentlich aufgeführt. Aristophanes, der den Feldherrn Lamachos gespielt haben soll, gewann den Wettbewerb.* Die hier von Kästner vermittelten Informationen sind allerdings recht heterogen: Zutreffend sind die Angaben zur Gesamtzahl der erhaltenen Stücke, zum Aufführungsdatum und zu Aristophanes' Sieg, die Herkunft und die Zielrichtung der anekdotischen Behauptung, Aristophanes habe die Rolle des Lamachos übernommen, ist hingegen unklar. Daß die Komödien agonal aufgeführt wurden, erfährt der Leser *en passant* und der kultische Kontext des dionysischen Festes wird ausgeblendet zugunsten der anachronistischen Konstruktion einer Auf-

18 *Die Acharner*, S. 273–4.

19 Während Dikaiopolis' Frau – deren Einführung dramaturgisch irrelevant bleibt und möglicherweise der Zusammensetzung des Ensembles der *Kleinen Freiheit* geschuldet ist – namenlos bleibt, wird die Sklavin, die im zweiten Akt bei der Dokumentation der friedenswilligen Poleis behilflich ist, Aspasia genannt. Diese Namenswahl könnte ein Rückgriff auf die Erwähnung von Perikles' Gattin in *Ach. V. 527* sein.

20 Dieser Text stammt nach brieflicher Auskunft des Verlages von Kästner selbst.

führungssituation, in der die öffentliche Darbietung eines sich gegen den Krieg wendenden Dramas als potentielles Skandalon interpretiert wird. Kästner setzt offensichtlich einen Zuschauer, später einen Leser, voraus, der solche Informationen entweder partiell schon besitzt oder sie doch als hilfreich für das Werkverständnis ansieht, ja womöglich einen Rezipienten, der das humoristische Potential der Eigennamen aus eigener Kompetenz zu würdigen weiß. Das Zielpublikum wäre dann, wie schon oben erwogen, das gebildete Bürgertum gewesen, das Kästner nicht zu Unrecht als Trägerschicht einer konservativen und also promilitärischen Ideologie ausmachte.²¹

Diese formale Nähe zur Archaia wollte er aber mit seinem abgewandelten Darstellungsziel vereinbaren.²² Deshalb verzichtete er gerade auf das, was den Wesenskern der Alten Komödie ausmacht, nämlich die agonale Durchsetzung und Verteidigung des μέγα βούλευμα des Protagonisten. Und daraus wiederum resultiert auch die größte Schwäche seines Textes, die zugleich die größte Distanz zu seinem Vorbild markiert, nämlich ein weitgehendes Fehlen einer aktualistischen sozialen Kontextualisierung, einer innenpolitischen Situierung – was doch in Aristophanes' *Acharnern* ein gleichrangiges Thema ist – und schließlich ganz allgemein ein Fehlen von Witz.

Dieses Defizit von Kästners *Acharnern*, die entsprechend bereits bei ihrer Aufführung in der *Kleinen Freiheit* kein Erfolg waren, konstatierte schon die zeitgenössische Kritik. So schrieb Gunter Groll in der SZ vom 22.6.1951: den *Acharnern* fehle „weder Mut noch Moral. Was die Moral betrifft, so hat er sogar ein wenig zu viel davon. Doch es fehlt der Witz. Die Grazie. Die Überlegenheit. Die gute Sache (die Sache des Friedens – es gibt keine bessere) geht, weil's ihm so verzweifelt ernst ist, mit ihm durch, und wo Souveränität des Humors, wo Überzeugungskraft des Witzes herrschen müßte, wird angestrengt belehrt.“²³ Kästner gestand selbst in einem Brief an Helga Veith vom 25.6.1951 ein, daß sein kleines Drama daneben gegangen sei.²⁴

Nun war Kästners Anliegen im Jahr 1951 keineswegs anachronistisch. Die NATO war gerade einmal zwei Jahre zuvor gegründet worden, die Bundesrepublik Deutschland wurde durch die Pariser Verträge von 1955, also nur knapp vier Jahre später, in dieses antisowjetische Verteidigungsbündnis einbezogen, worauf die Ostblockstaaten noch im gleichen Jahr mit der Konstitution des Warschauer Paktes reagierten. Gerade

21 S.o. zur historisch unrichtigen Angabe der Kriegsdauer mit zehn Jahren.

22 Daß dieser Zugriff auf der Kenntnis des Originals basiert, ist eher fraglich. Kästner besuchte, nachdem er für 1919 zum Besuch der Prima am Dresdner König-Georg-Gymnasium zugelassen worden war, dort ein Jahr lang den Griechisch-Unterricht, den er in der Abiturprüfung mit „gut“ abschloß (neben Englisch eine seiner beiden 'schlechteren' Noten: in allen übrigen Prüfungen erhielt er „vorzüglich“); vgl. *Erich Kästner. Eine Biographie* (Anm. 3) S. 33. Für eine Original-Lektüre des Aristophanes wird das nicht ausgereicht haben, obgleich der Komödiendichter in dieser Zeit noch Teil der Schullektüre war.

23 Zitiert nach Sven Hanuschek, *Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners* (München: Hanser, 1999), S. 373.

24 Diese Briefe sind unpubliziert; vgl. aber *Keiner blickt dir hinter das Gesicht* (Anm. 23), S. 373.

in Deutschland, das seit 1949 in BRD und DDR geteilt war, und insbesondere in Berlin, das dem Viermächtestatus unterlag, waren die Spannungen zwischen westlichem und östlichem Block stark zu spüren. Die Bundesrepublik trat 1952 nach heftigen inneren Diskussionen der Europäischen Verteidigungsgemeinschaft bei, die Bundeswehr wurde 1955 gegründet. Anlaß genug also, die Frage nach der Dauerhaftigkeit von Frieden und nach alternativen Wegen der Kriegsvermeidung zu stellen.²⁵ Hierfür konnte die Aristophanische Komödie an sich durchaus ein probates Mittel sein. Denn in der Tat wurde Aristophanes zwar im Deutschen Reich während des Nationalsozialismus nicht aufgeführt, dafür aber – und zwar durchaus in der Absicht, propagandistisch gegen den Krieg zu arbeiten – umso häufiger in der benachbarten und neutralen Schweiz. Hier wurden 1934 die *Lysistrate*, 1936 die *Frösche*, 1938 die *Acharner* und 1945 der *Friede* auf die Bühne gebracht, aber auch Tragödien mit einem Kriegsbezug, so 1939 die *Elektra* des Sophokles, 1942 die *Orestie*, 1944 die *Antigone*. Die *Acharner* wurden in den 50er Jahren in Griechenland von Karolos Koun aufgeführt und avancierten, wie seine anderen Aristophanes-Inszenierungen, zu wahren Politika; in der Bundesrepublik Deutschland kamen sie erst in den späten 60ern wieder in die Theater.²⁶

Aber das waren eben Neuinszenierungen der originalen Stücke, die weiterhin vom Aristophanischen Witz lebten. Kästner hingegen transformiert Aristophanes, weil er sein Publikum überzeugen will, sich für den Frieden einzusetzen. Eindrucksvoll ist in dieser Hinsicht die Verharmlosung von Obszönität, bekanntlich eines der herausragenden Charakteristika der Archaia. Sie ist kaum mit etwaiger Prüderie Kästners zu erklären; sein in erotischen Dingen sehr offener und detaillierter *Fabian* wurde von den Nationalsozialisten als Pornographie verdammt.²⁷ Aber sie ließ sich nicht auf das argumentative Ziel – die Bedeutsamkeit der Schaffung von Frieden – fokussieren. Und so unterlegte Kästner, neben der Plazierung einer kleinen stammeschartigen Zote in Dikaiopolis' Eingangsmonolog,²⁸ dem ansonsten aktionsarmen zweiten Akt eine vergleichsweise biedere Nebenhandlung, in der Dikaiopolis seiner Sklavin auf das Hinterteil haut, sie beim zweiten Mal aber zur Belustigung des Publikums mit seiner Frau verwechselt.²⁹

25 Zu Kästners Angst vor einem dritten Weltkrieg, der im Schlußchor seinen Ausdruck findet, vgl. *Erich Kästner. Leben und Werk* (Anm. 2), S. 323–5.

26 Vgl. Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*² (München: Beck, 2009), S. 163.

27 Ob hier hingegen ein Zusammenhang mit den 1950 vorgelegten, 1953 in Kraft getretenen gesetzlichen Bestimmungen zum Schutz der Jugend besteht, die in mancher Hinsicht dem Weimarer Schund- und Schmutz-Gesetz ähnelten, läßt sich nicht klären. Gegen beide Gesetze, oder besser: gegen die in ihnen vertretenen Auffassungen von dem, was unsittlich und jugendgefährdend ist, hatte Kästner vehement protestiert; vgl. *Erich Kästner. Leben und Werk* (Anm. 2), S. 322–3.

28 *Überall fehlt der Mann! Im Stall, im Feld, im Haus und, na ja, wir verstehen uns!* (zwickert) (S. 270 u.).

29 *Die Acharner*, S. 276–7; Dikaiopolis' Verhalten gegenüber der Sklavin mag ein schwacher Abglanz der erotischen Phantasien seines Aristophanischen Vorgängers sein, der sich in seinem Phales-Lied

Jene Fokussierung auf die Friedenthematik bricht sich schließlich Bahn in dem finalen Auftritt des Soldaten der Zukunft, der mit dem Genre der Komödie geradezu zu brechen scheint:

(Dik.) *Schau dich um, und nimm Vernunft an. Der Peloponnesische Krieg ist zu Ende. Durch den Willen der einzelnen. Wenn uns die späteren Geschlechter naheifern, war es der letzte Krieg!*

(Frau) *Das walten die Götter!*

Lamachos und Herold schauen einander an und lachen ganz leise und höhnisch: *Hihi!*

Dann gehen sie ab.

Beklommene Pause.

Ein Soldat in Overall, mit Gasmaske, Maschinenpistole usw. kommt auf die Bühne....:

Da haben wir's. Die Dichter fordern den Frieden. Die Menschen wollen ihn. Und die Prytanen quatschen über ihn. Schindluder treiben sie mit dem edlen Wort. 'Frieden!' schreit's aus allen Kanzleien. Sie behandeln das Wort, als sei's eine Margarinerklame. Sie heben an diesem Wunschwort der Welt ihr Bein wie die Hunde.

(Frau) *So war unser Traum und der des Aristophanes ein bloßer Traum?*

(Dik.) *Schau ihn doch an, bewaffnet bis an die Zähne!*

(Soldat) *Glaubt ihr, ich will? Ich muß! – Je größere Sternwarten man baut, umso kleiner wird der Mensch. Nächstens wird er ein Supermikroskop erfinden müssen, wenn er sich noch erkennen will!*

(Amphitheos) *Aber ... will er sich denn erkennen?*

Musik. [Es folgt das Auszugslied]³⁰

An sich ist natürlich ein pessimistisches Ende nicht unaristophanisch, denkt man an den Ausgang der *Wolken* und der *Vögel*. Es fällt aber doch auf, wie plötzlich, innerhalb einer einzigen Replik, bei Kästner der Schwenk ins Pessimistische kommt, der nicht nur gänzlich gegen die exodale Triumphstimmung der griechischen Vorlage geht, sondern zudem – und dies ist nun tatsächlich unaristophanisch – mit einem heimlichen Triumph des Antagonisten verbunden ist. Zugleich wirkt der Soldat in seiner Situationsenthabenheit nachgerade wie eine finale, allegorische Figur, wie wir sie auch aus einigen Komödien des Aristophanes kennen.³¹ Sie pflegen jedoch gerade den Triumph des Protagonisten zu symbolisieren, während hier seine Niederlage inszeniert wird. Denn es ist ihm zwar durch seine Courage gelungen, für die Gegenwart Frieden zu schaffen, aber seine (ohne ja illusionäre) Hoffnung auf Dauerhaftigkeit wird resignativ abgetan. Gleichwohl ergibt sich hieraus aber eine Frage an die griechische Vorlage, nämlich ob auch Aristophanes die Möglichkeit der Perpetuierung von Frieden in Erwägung gezogen hatte. Eine Antwort hierauf muß zweigeteilt sein. Zum einen ist festzuhalten, daß Aristophanes solche Überlegungen nicht explizit anstellt. Zum anderen scheint es mir aber denkbar, die Problematik der Dauerhaftigkeit mit Aristophanes' Insistieren auf der Einbettung seiner Handlung in kultische Zusammenhänge – Lenäen, Ländliche Dionysien, Phallos-Prozession, Anthesterien-

(Ach. V. 263–79) die Vergewaltigung einer beim Stehlen erappten thrakischen Sklavin ausmalt
(Ach. V. 271–5).

³⁰ Die *Acharner*, S. 280–1.

³¹ Pax (Eirene), Aves (Basileia), *Lysistrata* (Diallage).

fest – in Zusammenhang zu bringen. Denn es steht ja außer Zweifel, daß der Krieg die Durchführung von Ritualen behindert und belastet – wie in den *Achamern* gut zu sehen: Dikaiopolis hätte ohne seinen Friedensschluß die Διονύσια κατ' ἄγρους nicht feiern können – während der Friede sie fördert. Zugleich stellen Rituale bestimmte Handlungen und Zustände auf Dauer, indem sie sie in immer gleicher Weise, zu einem feststehenden, erwartbaren Zeitpunkt und zeitlich unbegrenzt oft wiederholen. Indem Aristophanes Dikaiopolis' Privatfrieden in eine Vielzahl kultischer Begehungen einschreibt und Dikaiopolis selbst im Kannenfest der Anthesterien schließlich sogar zum Sieger im Wett-Trinken kürt – wodurch das phantastische Motiv, den Frieden durch einen Schluck magischen Friedensweines zu gewinnen, quasi kultisch legitimiert wird – verleiht er ihm eine (fiktive) Dauerhaftigkeit, die, vermittelt durch die Realität des Kults, ein gewisses Maß an Plausibilität erhält.

Tatsächlich ist damit Kästners Stück aufs Ganze gesehen weniger 'realistisch' als Aristophanes' Komödie in all ihrer Offenheit, szenischen Additivität und Phantastik. Kästners Absicht liegt nicht wie bei Aristophanes in der Erschaffung eines Raums für die offene politische Reflexion, sondern in der Verkündung einer Botschaft, zudem einer (wichtigen, aber letztlich banalen) Botschaft – daß nichts wichtiger ist als Friede – der die Komplexität und thematische Vielfalt, schließlich der Witz und die groteske Übersteigerung des Originals zum Opfer gebracht werden. Die Figuren und ihre Absichten werden weder hinterfragt noch differenziert – es gibt nur Kriegsgegner und Kriegsbefürworter – und bleiben daher blaß. Diesen Defiziten, die dazu beigetragen haben, daß Kästners *Achamern* kein kabarettistisches Weiterleben zuteil wurde, steht gegenüber ein überraschend reflektierter, an formaler Bewahrung oder doch adäquater Umformung interessierter Umgang mit der griechischen Vorlage. Eine philologisch arbeitende Nachdichtung der alten Komödie: eine unerwartete Facette in Kästners Œuvre.