

Peter von Möllendorff (Gießen)

## In alter Frische – Generation und Generationskonflikt in der Aristophanischen Komödie der zweiten Schaffensperiode

In den vergangenen 30 Jahren hat sich die Forschung immer wieder der Frage zugewandt, welche Bedeutung der Einsatz generationell gebundener Figuren und von aus dieser Bindung resultierenden dramatischen Konflikten für das Verständnis der Aristophanischen Komödie einerseits, der Sozialgeschichte Athens im ausgehenden 5. Jahrhundert v. Chr. andererseits besitzt. Naturgemäß hat man sich hier in erster Linie mit den Komödien der 20er Jahre auseinandergesetzt, deren Dramatik vom Konflikt zwischen Vater und Sohn dominiert wird. Der vorliegende Beitrag wendet sich stattdessen verstärkt den Komödien der Jahre nach 414/413 zu und will zeigen, welche dramaturgischen Konsequenzen die Abwendung von dieser Thematik und die Neuorientierung auf den Konflikt zwischen Männern und Frauen hatte und inwieweit das Motiv der Generation überhaupt noch fortlebt: Hier möchte ich insbesondere die These entwickeln, daß Aristophanes den Generationskonflikt in tragender Funktion noch einmal in den *Fröschen* aus dem Jahr 405 aufgegriffen und in dramaturgisch gereifter Form ausgearbeitet hat.

### I. Sozialgeschichtliche Hintergründe

Es bedarf einer kurzen terminologischen Vorklärung, damit klar ist, was man in der infragestehenden Zeit unter ‚alt‘ und ‚jung‘ verstanden hat. Dieses Verständnis knüpfte sich in erster Linie an die Rolle, die das jeweilige Individuum innerhalb seines Haushaltes, seines *oikos*, spielte. Ein Mann galt als jung, *néos*, solange er selbst nicht Vorstand des Haushaltes war, das heißt: zumindest solange, bis er verheiratet war und seine Frau in den Haushalt seines Vaters einführte. Dies war der naturgemäß geeignete Zeitpunkt, zu dem der Vater seine Haushaltshoheit an den Sohn abtrat. Allgemein galt die Zeit um das 30. Lebensjahr als angemessenes Heiratsalter eines Mannes,<sup>1</sup> so daß man folgern kann, daß der Vater ungefähr mit seinem 60. Lebensjahr ein ‚alter‘ Mann, ein *présbys*, wurde. Mit der Übernahme dieser Rechte verbanden sich für den Sohn zugleich eine Reihe von gesetzlich festgelegten und für den Fall der Nichterfüllung gerichtlich einklag-

---

<sup>1</sup> Vgl. Lacey 1983, 109f.

baren und mit Sanktionen versehenen Pflichten: die Fürsorge für die Eltern und die Obligation, nach ihrem Tod für eine angemessene Bestattung zu sorgen.

Da die beteiligten Personen weiterhin in einem, nunmehr deutlich vergrößerten Haushalt zusammenlebten, läßt sich leicht denken, daß diese krasse Hierarchieumkehrung in vielen Fällen zu Streit führte;<sup>2</sup> die offensichtliche Notwendigkeit, die Fürsorgepflicht gegenüber den Eltern gesetzlich zu verankern, beweist dies bereits hinlänglich. Nicht jeder Vater wird sich so leicht haben fügen wollen, nicht jeder Sohn konnte von einem Tag auf den anderen mit seiner neuen Verantwortung in jeder Hinsicht richtig umgehen; zudem wird das Know-how der älteren Generation zwar weiterhin gefragt gewesen sein, dieses Wissen verband sich aber künftig nicht mehr mit entsprechenden Machtbefugnissen. Weitere Konfliktpotentiale lagen sicherlich überall dort, wo sie auch heutzutage noch liegen.

Für die durch und durch politische Alte Komödie war all dies jedoch nur deshalb von Interesse, weil Söhne und Väter sowohl vor als auch nach diesem Einschnitt im Leben des *oikos* in ihrer Funktion als Bürger der Polis Athen von gleich zu gleich miteinander verkehrten, in erster Linie – da man für die meisten Ämter ein Mindestalter jenseits der *néos*-Grenze erreicht haben mußte – in der Volksversammlung (*ekklesia*), der mit weitreichenden Entscheidungsbefugnissen versehenen und daher wichtigsten und zugleich unberechenbarsten Institution der attischen Demokratie. Sozialpsychologisch formuliert heißt das: Ein ‚junger‘ Mann konnte seine untergeordnete Stellung im *oikos* möglicherweise durch ein arrogantes Auftreten den Älteren gegenüber, ein ‚alter‘ Mann seinen Statusverlust durch entsprechende Widerborstigkeit gegenüber den Jüngeren in der Ekklesia auszugleichen versuchen.<sup>3</sup> Der Generationskonflikt konnte also in der Tat zu ernstlichen, nicht *a priori* sachgebundenen innenpolitischen Spannungen führen, und in der Tat geschah genau dies seit Beginn des Peloponnesischen Krieges (431) in immer stärkerem Maße, wie wir aus der zeitgenössischen Komödie, aber auch aus dem Geschichtswerk des Thukydides wissen.<sup>4</sup>

Insbesondere die unter der Ägide des Alkibiades in Angriff genommene Militärexpedition Athens gegen Sizilien im Jahr 415 scheint, spätestens nach ihrem katastrophalen Scheitern zwei Jahre danach, als eine unbedachte, auf die Initiative der *néoi* zurückzuführende Aktion angesehen worden zu sein. Um den ideologischen Kurswechsel Athens in den Folgejahren zu verstehen, muß man sich daneben klarmachen, daß diese Aktion die Bevölkerungsstruktur der Stadt nachhaltig veränderte. Im Verlauf der zweijährigen Kampagne fielen nahezu 50.000 Soldaten, darunter mindestens 10.000

<sup>2</sup> Vgl. hierzu insgesamt Lacey 1983, 118-120.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu Reinhold 1976, 28f.

<sup>4</sup> Zu diesem Vorgang und seiner Wechselwirkung mit soziologischen Überlegungen, wie sie in sophistischen Debatten und Schriften ihren Ausdruck fanden, vgl. Reinhold 1976, 32-34.

Bürger Athens, also ein Drittel seiner Gesamtbürgerzahl, und dies waren natürlich in erster Linie Angehörige der Altersstufen von 18 bis Mitte 50: „Athens might have suddenly seemed like a city with more fathers than sons.“<sup>5</sup> Dies muß die Zusammensetzung der Ekklesie für viele Jahre gravierend beeinflußt haben: Hier saßen nun mehrheitlich ältere und alte Männer, die zudem die Schuld an dem Desaster primär der ‚Jugend‘ gaben.<sup>6</sup> Politische Schlagworte dieser Vätergeneration waren nun ‚*pátrioi nómoi*‘, ‚*ta pátria*‘, ‚*pátrios politeía*‘ (Gesetze und Bräuche der Väter, die Traditionen der Väter, die Verfassung der Väter),<sup>7</sup> und dies, die Aufwertung des väterlichen Herkommens gegenüber dem jugendlichen Innovationsstreben, stellte vielleicht das einzige wirkliche ideologische Einvernehmen zwischen den Anhängern einer eher oligarchischen und den Befürwortern einer weiterhin radikaldemokratischen politischen Struktur Athens dar, deren Auseinandersetzungen die zweite Hälfte des Peloponnesischen Krieges, den sogenannten Dekeleischen Krieg, beherrschten.<sup>8</sup> Von einem innenpolitischen Generationskonflikt konnte bis lange nach dem Krieg, also bis deutlich ins 4. Jahrhundert hinein, keine Rede mehr sein, und damit wandte sich naturgemäß auch die Aufmerksamkeit der Alten Komödie von diesem Thema ab.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Strauss 1993, 181.

<sup>6</sup> So wurde bald nach dem Scheitern der Expedition das Amt der zehn Probulen eingeführt, die die Beschlüsse der Volksversammlung vorstrukturieren, also kontrollieren sollten. Die Amtsinhaber mußten mindestens 40 Jahre alt sein – Thukydides bezeichnet sie *Hist.* 8, 1, 3 als *presbyteroi ándres* (ältere Männer) –, und die beiden einzigen uns namentlich bekannten Probulen waren 57 (Hagnon) und 84 (Sophokles) Jahre alt; vgl. Strauss 1993, 185.

<sup>7</sup> Auch in der Dramenproduktion fand das unmittelbar seinen Ausdruck. So ließ bspw. Eupolis in seiner 412/411 aufgeführten Komödie *Demoi* die großen alten Staatsmänner des ausgehenden 6. und der ersten Hälfte des 5. Jhds. – Solon, Miltiades, Aristides, Perikles und wahrscheinlich noch andere – aus der Unterwelt zurückkehren, um der Polis mit gutem Rat wieder auf die Beine zu helfen: Ein Thema, das dann in ganz anderer Durchführung rund sechs Jahre später Aristophanes in seinen *Fröschen* wieder aufgriff.

<sup>8</sup> Diese Parteierungen hatte es natürlich auch schon vorher gegeben. Aristophanes *Wespen* 1099f. etwa ordnet Demokraten der jungen, Konservative der älteren Generation zu, eine Distribution, die nach der sizilischen Expedition allerdings kaum noch ein Pendant in der politischen Realität gehabt haben dürfte.

<sup>9</sup> Dies gilt insgesamt auch für die Tragödie, die zwar Generationskonflikte bisweilen noch ausspielt, sie aber nicht mehr mit der Inszenierung unterschiedlicher Wertesysteme verbindet. So läßt sich in dem 408 aufgeführten *Orestes* des Euripides eher von einer generationenübergreifenden Pervertierung von Normen und Werten sprechen; vgl. Falkner 1983. In dem ein Jahr zuvor aufgeführten *Philoktetes* des Sophokles wird jedenfalls die Vorbildfunktion der älteren Generation hinterfragt, und gegen Falkner 1983, 15 kann ich auch in Philoktet keine heroische Vorbildfigur sehen. Vielmehr wird zwar in der Gestalt des Neoptolemos der Jugend die Neigung zur Reetablierung der wahren alten ethischen Werte zugesprochen, aber auch vorgeführt, daß ihr die Kraft fehlt, um sie vollends durchzusetzen.

Es liegt nahe, daß die sizilische Katastrophe auch Auswirkungen auf die öffentliche Rolle der Frauen hatte.<sup>10</sup> Auch wenn keine Rede davon sein kann, daß die athenische Bürgerfrau in ihrem *oikos* eingesperrt gewesen wäre, so hielt sie sich dennoch dem Leben in der Öffentlichkeit eher fern.<sup>11</sup> Insbesondere bewegte sie sich nicht in den bürgerlichen Zentren, etwa der Agora; auch der Einkauf blieb den Männern oder den Sklaven überlassen. Diese Zurückhaltung lag darin begründet, daß die Frau auf der Straße und auf dem Markt der unmittelbaren Konfrontation, körperlich wie verbal, mit anderen Männern ausgesetzt gewesen wäre; dies wurde als für eine erotisch bereits oder noch aktive und gebärfähige Frau als gefährdend und unpassend angesehen.<sup>12</sup> Ärmere Bevölkerungsschichten konnten sich diesen Luxus nicht leisten:<sup>13</sup> Hier mußten Frauen oft einer Erwerbstätigkeit auf dem Markt nachgehen, und dies war natürlich vor allem dann notwendig, wenn der *oikos* über keinen männlichen Ernährer und Beschützer verfügte. Genau dies aber muß in den Jahren nach der sizilischen Expedition eher der Normalfall, auch in höheren Kreisen, gewesen sein<sup>14</sup> und eine geradezu traumatische Erfahrung dargestellt haben, spricht doch in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. noch Demosthenes davon.<sup>15</sup> Daraus resultierten jedoch keinesfalls irgendwelche Formen einer politischen Beteiligung von Frauen; und eine tatsächlich weitgehend uneingeschränkte Bewegungsfreiheit gab es nur für alte Frauen, die aus dem gebärfähigen Alter heraus waren. Hieraus folgt, daß, während ‚Jugend‘ und ‚Alter‘ beim Mann immerhin einen Lebenszeitraum von rund 30 Jahren eingrenzten, in dem er als ‚Mann‘ (*anér*) galt, bei der Frau eine solche mittlere Lebensphase<sup>16</sup> eher den Zeitraum umfaßte,

<sup>10</sup> Vgl. zur Rolle der Frau in der athenischen Öffentlichkeit und zum folgenden Schnurr-Redford 1996, 119-132.

<sup>11</sup> Ein solches Verhalten wies sie als ehrbar aus. Sogar die öffentliche namentliche Nennung von Frauen – außer sie nahmen eine kultische Funktion wahr – war potentiell entehrend; vgl. Henderson 1987, 107. Dies galt natürlich nicht für mythische Frauen, aber auch deren Präsentation etwa im Theater ließ sich, wenn sie das Gesamtbild der Bürgerfrau negativ darstellte, kritisch hinterfragen; vgl. den Plot der *Thesmophoriazusen* des Aristophanes sowie Frösche 948-950.

<sup>12</sup> Dies versteht man leichter, wenn man sich bewußt macht, daß griechisches Markttreiben einen intensiven Umgang miteinander bedeutet(e) und daß Einkaufen nicht zuletzt auch lautstarke Auseinandersetzungen über Preise und Warenqualität mit sich brachte.

<sup>13</sup> Ebenso ist auf den selbstverständlichen Unterschied zwischen städtischen und ländlichen Lebensformen hinzuweisen.

<sup>14</sup> So ist etwa zu bedenken, daß der durch die Expedition entstandene militärische Kontrollverlust, der sogar Attika selbst betraf, etwa auch zur Flucht von rund 20.000 Sklaven führte: also ein herber Verlust an Arbeitskräften. Es dokumentiert den soziopolitischen Wandel nach 413, daß Frauen in der Komödie der Zeit vor der Expedition nach Sizilien eine nebengeordnete Rolle spielen (s.u.), während etwa in den 411 aufgeführten Stücken *Lysistrate* und *Thesmophoriazusen* einzelne Frauen beim (obschon fiktiven, aber doch als realer Frauennamen existierenden) Namen genannt werden.

<sup>15</sup> Dem. or. 57, 45; vgl. Henderson 1987, 128.

<sup>16</sup> Zur Terminologie vgl. Henderson 1987, 110 m. Anm. 28.

in dem sie Kinder zur Welt brachte und großzog. Vor dem ersten Kind galt sie als jung (selbst wenn sie bereits verheiratet war), konnte sie keine Kinder mehr empfangen, also ca. mit 40 Jahren, galt sie als alt.<sup>17</sup> Den Status der Seriosität und damit der Autorität erhielt sie zum einen durch die Mutterschaft, zum anderen in noch zunehmendem Maße, sobald sie das Gebäralter hinter sich gelassen hatte.<sup>18</sup>

Die grundsätzliche Zurückgezogenheit und die Konzentration auf das Leben im *oikos* führten dazu, daß Frauen eher als eine generationenübergreifend homogene Gruppe wahrgenommen wurden. Ihre Welt war privat und basierte auf Kooperation, weniger auf Agonalität wie die Männerwelt, mehr auf Solidarität.<sup>19</sup> Generationskonflikte wird es auch hier sicher gegeben haben, sie waren aber nicht der gesellschaftliche Regelfall und besaßen keinen politisch relevanten Status; und damit war auch der Alten Komödie die Möglichkeit verschlossen, dieses Motiv auf die gesellschaftliche Wirklichkeit der Jahre nach der sizilischen Katastrophe zu übertragen. Vielmehr müssen, da Frauen sich jetzt zwangsläufig verstärkt im öffentlichen Raum bewegten, Konflikte mit (fremden) Männern außerhalb des *oikos* öfter vorgekommen und damit für die Komödie interessant gewesen sein.

## II. Vom Generationskonflikt zum Geschlechterkampf

Dementsprechend besteht der auffälligste Unterschied zwischen Aristophanes' Frühwerk, den fünf Dramen zwischen 425 und 420, wozu wir noch die *Vögel* von 414 rechnen können, sowie den fünf Dramen der Jahre von 411 bis 388 weniger in dramaturgischen Details wie etwa in der veränderten Gestaltung der Parabase und in Experimenten mit weiteren chorischen Formen,<sup>20</sup> sondern vor allem in der Einführung einer gender-Thematik. Erst seit der *Lysisträte* kennen wir weibliche Figuren, die nicht nur Objekte männlichen Begehrens sind, sondern sich diesem Begehren auch verweigern und autarke und – das ist das im Sinne der obigen Darstellung eigentlich Provokierende – echte politische Ziele verfolgen: Lysistrate beendet durch Sexstreik den Peloponnesischen Krieg, die Frauen am Thesmophorenfest erzwingen das zukünftige Wohlverhalten des misogynen Tragödiendichters Euripides, Praxagora in den *Ekklesiazusen* trickst die athenische Volksversammlung aus und übernimmt mit den Frauen auf halblegale Weise die Regierung Attikas. Berücksichtigt man dabei jedoch die Chronologie der Stücke, so wird diese Aufzählung weniger beeindrucken: Wir überblicken ja mit dieser zweiten Schaffensperiode immerhin nicht nur fünf Jahre wie bei der ersten Phase, sondern fast 25, innerhalb derer die erwähnten drei Stücke gerade einmal aus zwei Jahren, 411 und 391 (?), stammen. Wir kennen über

<sup>17</sup> Vgl. Henderson 1987, 108.

<sup>18</sup> Vgl. Henderson 1987, 108f.

<sup>19</sup> Vgl. Henderson 1987, 110, 113, 127.

<sup>20</sup> Vgl. Möllendorff 2002, 14-33.

die elf erhaltenen Komödien hinaus Fragmente von 29 weiteren Stücken des Aristophanes. Man könnte erwägen, daß unter ihnen Dramen wie *Danaiden*, *Frauen in den Zelten*, *Frauen von Lemnos*, *Phoinikerinnen*, dann natürlich auch eine zweite Komödie mit dem Titel *Frauen am Thesmophorenfest* und schließlich vielleicht ein weiteres Drama *Horen* starke und eigenwillige Frauenfiguren auftreten ließen. Das ist allerdings höchst spekulativ, und zudem gehört keines dieser Stücke zu denen, deren Aufführung wir auch nur ungefähr datieren können. Eine gewisse Aufmerksamkeit kann der genannte Befund daher nur deshalb für sich beanspruchen, weil ihm aus der ersten, zeitlich deutlich eingeschränkteren Periode ein so geschlossenes Gegenbild entgegentritt: Frauen stellen hier nämlich, wenn von ihnen überhaupt in nennenswertem Umfang die Rede ist, das heißt in den *Acharnern*, in den *Wespen* und im *Frieden*, nicht mehr als bloße erotische Belohnungen für den siegreichen männlichen Protagonisten dar.

Bedenken wir, wie sich die Rolle der Frauen in Athen nach 413 wandelte – nicht, wie gesagt, hin zu einer realen zunehmenden politischen Bedeutung, aber doch im Sinne eines wachsenden indirekten Einflusses und vor allem einer immens gesteigerten Präsenz und Sichtbarkeit der Frau im öffentlichen Raum –, so ist das beschriebene Phänomen als solches unproblematisch. Die Namen Lysi-strate und Prax-agera (wie die Protagonistin der *Ekklesiazusen* heißt) assoziieren die Frauen mit zwei ihnen an sich unzugänglichen und fremden Bereichen, dem Heer (*stratós*) und dem Markt (*agerá*). Die entsprechenden Komödienplots tun nichts anderes, als die mit dieser Assoziation verbalisierte Beobachtung des gewandelten öffentlichen Lebens zuzuspitzen und auszuspielen: Besetzen die Frauen, wie es in den Namen der Protagonistinnen programmatisch formuliert ist, den Raum der Polis, der zuvor Männern vorbehalten war, und vergegenwärtigen wir uns die Lücken, die der Krieg in die Reihen der Männer gerissen hat, dann imaginieren wir doch einmal, sie übernahmen diese männlichen Bereiche komplett!

Für die Komödien selbst resultierte aus dieser konsequenten literarischen Umsetzung einer soziopolitischen Beobachtung ein neues Element von Spannung. Denn die Usurpation öffentlicher Macht durch die Frauen durfte natürlich von den Männern eigentlich nicht unwidersprochen hingenommen werden. Nur: Wenn man männliche Widersacher einfach von der Bühne prügeln konnte, so war die Möglichkeit, Frauen körperlichen Widerstand entgegenzusetzen, deshalb viel begrenzter, weil sie keine adäquaten Gegner darstellten, sich nicht in ein eigentliches Feindbild integrieren ließen, weil man auch auf keinerlei tradiertes Wissen zurückgreifen konnte, wie man mit Frauen als politischen Gegnern umzugehen hatte.<sup>21</sup> Aristophanes hat entsprechend die Hilflosigkeit der Männer aufs Korn genommen und witzig

<sup>21</sup> Das mythische Paradigma der Amazonen stand nur für den diskursiven Umgang mit militärischen Gegnern zur Verfügung, wie ihn beispielsweise der Epitaphios des Lysias auf die Gefallenen des Korinthischen Krieges (395-386), also zeitnah zur Aufführung der *Ekklesiazusen*, dokumentiert (or. 2, 4-6).

inszeniert. Dies ist hier jedoch nicht näher auszuführen. Denn für das Thema dieses Bandes wichtiger ist die Beobachtung, daß die Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern in der zweiten Schaffensperiode das Motiv des Generationskonfliktes, das in den 20er Jahren so prominent war,<sup>22</sup> geradezu abgelöst, jedenfalls aber stark verändert zu haben scheint. Mit Ausnahme der *Frösche*, mit denen ich mich in Abschnitt III beschäftigen möchte, kommen Generationskonflikte in ihrer klassischen Form, dem Streit zwischen Vater und Sohn oder altem Mann und jungem Mann, im erhaltenen Werk nicht mehr vor. Den Weg, die Modalitäten der Konfrontation zwischen dem Vater und seinen zwei unterschiedlichen Söhnen (*Daitaleis*), zwischen Logos Dikaios und Logos Adikos sowie zwischen Strepsiades und Pheidippides (*Wolken*), zwischen Philokleon und Bdelykleon (*Wespen*) auf vergleichbare zwischen-weibliche Konflikte zu übertragen, wählte, der sozialen Wahrnehmung weiblicher Solidarität entsprechend, Aristophanes jedenfalls nicht.<sup>23</sup>

Damit fiel aber nicht nur ein vielleicht mehr oder weniger beliebiges Einzelmotiv weg. Denn in den erwähnten Stücken der 20er Jahre war der Generationskonflikt nicht nur, wie dargelegt, innen- und zunehmend außenpolitisch, sondern auch ethisch stark aufgeladen. Insbesondere verband sich damit, wie auch später in der Literatur, die Frage nach dem adäquaten Normensystem und der Art und Weise seiner Vermittlung, also die Frage nach der richtigen oder falschen Erziehung und Bildung.<sup>24</sup> Ob Alt oder Jung, das stand aber nach der Sizilischen Expedition, wie beschrieben, öffentlich nicht mehr zur Debatte, und auch die Frage nach den ‚besseren Werten‘ stellte sich in dieser Schärfe nicht mehr, da sie bereits zugunsten der Tradition beantwortet worden war. Es schob sich nun die Frage in den Vordergrund, welche Parteiung – Oligarchen oder Demokraten – die bessere, im Krieg mit Sparta zielführendere Politik betrieb, und diese Dichotomie der athenischen Politik ließ sich offensichtlich mit der verstärkten öffentlichen Präsenz der Frauen und einer daraus entstehenden, aus gesellschaftlicher Sicht neuartigen Konfliktualität der Geschlechter wirkungsvoll verbinden und inszenieren.

Die beiden plot-leitenden Konzepte ‚Generationskonflikt‘ und ‚Geschlechterkampf‘ unterschieden sich gleichwohl hinsichtlich ihrer mimetischen Nähe zur politischen und sozialen Realität, die sie jeweils abzubilden suchten. Mit dem Generationskonflikt auf der Bühne wurde ja eine reale, durchaus in derselben personellen Zusammensetzung wie in der Wirklichkeit verlaufende Auseinandersetzung in Szene gesetzt, die sich letztlich nur durch einen höheren Grad an Vereinseitigung und Pointierung sowie durch eine Steigerung ins Groteske<sup>25</sup> gegenüber jener Realität auszeichnete. Der

<sup>22</sup> Vgl. hierzu den Beitrag von B. Zimmermann in diesem Band.

<sup>23</sup> Auch die Tragödie verfügte hier motivisch nur über wenige Möglichkeiten, etwa den Klytimestra-Elektra-Stoff.

<sup>24</sup> Zu entsprechenden Gestaltungen des Stoffes noch in der hellenistischen und in der römischen Komödie vgl. die Übersicht bei Friedrich 1998.

<sup>25</sup> Zum Begriff vgl. Möllendorff 1995, 74-90, 150-222.

Geschlechterkampf hingegen fand so, wie Aristophanes ihn auf die Bühne brachte, in der sozialen Wirklichkeit weder qualitativ noch quantitativ statt, noch hatte er einen vergleichbaren Stellenwert im politischen und sozialen Gefüge der Epoche. Er gewann seine spezifische komische Kraft vielmehr gerade aus seiner allegorischen Verwendung: Denn für jeden Zuschauer mußte sich die Frage nach ihrer Angemessenheit und nach ihrer hermeneutischen Ergiebigkeit stellen – eine Frage, die sich im Falle des Generationskonfliktes deutlich weniger stellte –, und hieraus resultierte eine rezeptive Distanznahme, die eine gegenüber den älteren Komödien deutlich stärkere ästhetische Intensität des Plots und seiner Figuren – im Sinne von gesteigerter Reflexion und zugleich gesteigerter Komik – zur Folge gehabt haben könnte.

Zugleich ist offensichtlich, daß die Plots der Geschlechterkampf-Komödien eine größere Statik und Geschlossenheit entfalten als die Komödien der 20er Jahre, die einen Generationskonflikt ausspielten. Das liegt daran, daß zwar alle komischen Dramen des Aristophanes von der Agonalität der Einzelfiguren untereinander oder der Einzelfiguren mit dem Chor leben, daß aber die Protagonisten der früheren Dramen oft am Ende des Stückes eine gravierende und zumeist unvorbereitete Transformation erfahren: Ob Peisetairos in den *Vögeln* zu guter Letzt plötzlich zum Weltenherrscher avanciert, ob der Wursthändler der *Ritter* sich auf einmal als wohlmeinender Retter der Polis entpuppt und der greise Demos, junggekocht, in alter Frische auf der Bühne erscheint, ob in den *Acharnern* Dikaiopolis, der sich zu Beginn doch gerade dem politischen Zwang hatte entziehen und eine Ein-Mann-Polis hatte bilden wollen, schließlich als hochgeehrter Sieger des Polisfestes der Anthesterien gefeiert wird, ob in den *Wespen* Philokleon, gegen alle zunächst scheinbar erfolgreiche Umerziehung durch seinen Sohn, als dionysisch enthusiasmierter Ordnungsstörer triumphiert: Stets enden die Stücke mit einer Verwandlung des Protagonisten oder einer krassen Verkehrung der ursprünglichen Zielrichtung seiner Aktion in ihr Gegenteil.<sup>26</sup> Anders verhält es sich dagegen in den Frauen-Komödien. Lysistrate plante, die Männer vom Kriegführen abzubringen, Praxagora wollte einen neuen Staat: Beide reüssieren, beide erreichen genau das, was sie gewollt hatten – nicht mehr und nicht weniger –, und keine von ihnen verändert sich dabei auch nur im geringsten. Ja, die Frauen erzielten sogar mit ihren Gegnern einen hohen Grad an gegenseitigem Einverständnis: Die Männer der

<sup>26</sup> Ausnahmen bilden hier in gewisser Weise die *Wolken* (423) und der *Friede* (421). Während in der späteren Komödie aber auch die Agonalität eher eine spielerische Form annimmt, was an den außenpolitischen Umständen, dem absehbaren und kurz bevorstehenden Friedensschluß im Archidamischen Krieg, gelegen haben kann, trägt in den *Wolken* gerade das Ausbleiben eines wirklichen Protagonistentriumphes und seine Ersetzung durch Strepsiades' Verzweiflungstat, das Haus seines zuvor so verehrten Lehrers Sokrates anzuzünden, geradezu einen tragischen Zug: Diese Volte mag man als spannendes literarisches Experiment – quasi als ästhetische Transformation – ansehen, komödientypisch ist sie aber nicht.



*Lysistrate* sind am Ende gern bereit, Frieden zu schließen, die Frauen, die die Thesmophoria feiern, werden von Euripides und seinem Helfershelfer nicht nur nicht übertölpelt, sondern kommen vielmehr zu einem gentleman-agreement mit ihm, und auch in den *Ekklesiazusen* endet der Verfassungsumsturz, bei aller sichtbaren Ironie, doch in allgemeinem Einvernehmen. Ich denke, man darf angesichts dieses Befundes von einer gewissen Vitalitätseinbuße sprechen, die sich auch darin manifestiert, daß insbesondere die weiblichen Protagonisten dieser drei Stücke im Vergleich zu ihren männlichen starken Vorgängern der 20er Jahre ungewöhnlich blaß sind: *Lysistrate* bleibt, bei aller von ihr investierten Energie, als Charakter eher schemenhaft und agiert selbst nur zurückhaltend,<sup>27</sup> und insbesondere *Praxagora* setzt zwar ihren Plan der heimlichen Übernahme der athenischen Regierungsgeschäfte mit aller Raffinesse durch und ist auch in der Lage, ihr Programm wirkungsvoll argumentativ zu erläutern – danach jedoch, ungefähr ab der Werkmitte der *Ekklesiazusen*, tritt sie nicht einmal mehr auf, und das ist sehr auffällig, denn es gehört an sich zu den Usancen der Alten Komödie, daß der Protagonist in der zweiten Werkhälfte seinen Erfolg gegen Widersacher verteidigen muß.

Mit der weitgehenden Ausblendung des Generationskonfliktes in den Frauen-Komödien trat noch ein weiteres generationelles Moment deutlich in den Hintergrund; und auch hiermit verbindet sich m.E. eine grundsätzliche Reduktion von figuraler Vitalität. Die männlichen Protagonisten aller Stücke sind nämlich auch in den Stücken, wo es nicht in erster Linie um Generationskonflikte geht, stets ältere oder alte Männer.<sup>28</sup> Die weiblichen Prot-

<sup>27</sup> So sind etwa die episdischen Szenen, in denen das Erreichte verteidigt werden muß, zum einen relativ knapp gehalten, zum anderen zeigen sie *Lysistrate* einerseits in permanenter Bedrängnis (706-780: Sie muß die Fluchtversuche sexgieriger Frauen vereiteln), andererseits als bloße Regisseurin (829-979: *Myrrhine* verführt und täuscht ihren Mann). Auch im Finale führt *Lysistrate* nur Regie, das Hauptaugenmerk sowohl der männlichen Figuren als auch der Zuschauer richtet sich aber wohl eher (1072-1188) auf die nackte Personifikation der *Diallagé* (Versöhnung).

<sup>28</sup> Über das Alter des *Dikaiopolis* in den *Acharnern* läßt sich nichts ganz Entscheidendes sagen; deutlich ist aber, daß er sich auf die Seite der Alten schlägt (vgl. bspw. *Ach.* 599-617; in der Parabase 676-718 äußert sich der Chor entsprechend); schließlich tritt auch der zunächst feindselige Chor der alten Köhler aus *Acharnai* auf seine Seite. Vgl. *Byl* 1977, 55-57. In den *Rittern* ist die Entscheidung ebenfalls schwer zu treffen, da die beiden Widersacher – der *Paphlagonier* und der *Wursthändler* – als Doppelgänger konzipiert sind; hier spielt das jeweilige Alter weniger eine Rolle, dafür wird aber ihr Herr, *Demos*, als greiser Mann beschrieben, der erst im Finale eine wundersame Verjüngung erfährt. Über die Herkunft der Junktur von Alter und Vitalität kann man trefflich spekulieren. Steht dahinter noch eine aus der Beobachtung des Vegetationszyklus resultierende Auffassung, daß aus dem Alten, Absterbenden das Junge und Frische immer erst hervorgeht, wie wir sie in karnevalesken Riten umgesetzt sehen? Oder wäre eher eine ästhetische Perspektive einzunehmen und auf den hohen komikrelevanten Grad an Unerwartetheit und Überraschung hinzuweisen, die sich ergeben, wenn jemand in höherem Alter seine Meinung und seine Wünsche wider Erwarten und gegen nicht geringe Widerstände plötzlich doch machtvoll durchzusetzen weiß? Zu

agonisten, also Lysistrate und Praxagora, sind hingegen zwar nicht eigentlich jung, aber doch auch nicht alt, sondern sozusagen Frauen in ihren besten, also: gebärfähigen Jahren. Das gilt auch für den Chor der *Frauen am Thesmophorenfest*, der dem männlichen Protagonisten als potenter und letztlich siegreicher Gegner gegenübersteht. Dies fügt sich zwar zu dem sozialen Phänomen, daß in der athenischen Gesellschaft Frauen Ansehen in erster Linie über die Mutterschaft erwerben. Auf der anderen Seite erstaunt aber, daß Aristophanes nicht den Weg gewählt hat, seine Heldinnen mithilfe des Merkmals ‚Alter‘ mit noch größerer Autorität auszustatten. Bedurfte es möglicherweise eines bestimmten Maßes an erotischer Attraktivität, um den Konflikt zwischen den Geschlechtern plausibel und spannungsreich zu machen? Für die *Lysistrate* wird eine solche Erwägung unmittelbar einleuchten, auch in den *Ekklesiazusen* geht es ja nicht zuletzt um Regelungen des Sexuallebens<sup>29</sup> und insgesamt spielt der gesamte Bereich von Sexualität und Obszönität in der Alten Komödie eine hinreichend gewichtige Rolle, um die obige Annahme zu rechtfertigen. Das Generationsmotiv besitzt also – jedenfalls was weibliche Protagonisten betrifft – nurmehr eine randständige und eher argumentative Bedeutung. So wird es beispielsweise im Rahmen von Praxagoras Darlegung ihres Programms stark gemacht, aber nicht an die Heldin als Einzelfigur, sondern an die Frauen allgemein und ihr seit Urzeiten unverändertes traditionelles Verhalten geknüpft (*Ekk.* 221-227):

225

„Noch sitzen sie beim Kochen, grad wie früher,  
 Sie tragen auf den Köpfen, grad wie früher,  
 Sie feiern Thesmophorien, grad wie früher,  
 Sie backen ihre Kuchen, grad wie früher,  
 Sie quälen ihre Männer, grad wie früher,  
 Sie lassen Buhler ein, grad wie früher,  
 Sie naschen gern was Leckres, grad wie früher,  
 Sie trinken gerne Puren, grad wie früher.“<sup>30</sup>

Hier sieht man, wie die alte kontrastive Zuspitzung ‚Vätergeneration vs. Söhngeneration‘ umgedreht wird zu der Feststellung einer (zudem allgemeinen und unpersönlichen) Kontinuität „Wie schon früher, so auch heutzutage“.

Die insgesamt also zu konstatierende Verminderung eines dramatischen Entwicklungspotentials in den Frauen-Komödien mag man also darin begründet sehen, daß Frauen in der athenischen Gesellschaft jedenfalls von Männern primär als, wie bereits erwähnt, solidarische und homogene Grup-

---

anderen Möglichkeiten vgl. Hubbard 1989, 104. Auffällig ist an dieser Konzeption jedenfalls, daß sie geradezu ein Gegenstück zu der landläufigen zeitgenössischen Auffassung bildet, die im Alter eher die mentale Schwäche und den körperlichen Verfall beklagt und bestenfalls noch die Ratgeberqualitäten alter Menschen würdigt – vgl. hierzu Kirk 1973 und Byl 1996 –, die aber wiederum in den Figurenkonzeptionen der Komödien gar nicht zum Tragen kommen.

<sup>29</sup> Vgl. insbesondere *Ekk.* 611-629, 878-1111.

<sup>30</sup> Diese wie die folgenden Übersetzungen stammen von Ludwig Seeger.

pe wahrgenommen wurden, bei der, solchermaßen als Ganzes genommen, die Annahme einer Entwicklung naturgemäß nicht nahe lag. Gleichwohl verzichtet Aristophanes mit der Wahl weiblicher Protagonisten nicht gänzlich auf die bewährte Verbindung von fortgeschrittenem Alter und energischer Vitalität. In den Frauen-Komödien gibt es ‚Frauen-Power‘ zwar nicht bei den eher vage gehaltenen Protagonistinnen, aber bisweilen bei neben ihnen auftretenden alten Frauen. Diese spielen die ihrem autoritativeren Status entsprechende Vitalität in scharfen Auseinandersetzungen mit dem anderen Geschlecht aus. In der *Lysistrate* etwa übernimmt der Chor einen großen Teil des eigentlichen Konflikts. Er ist in dieser Komödie zu zwei Chören von alten Männern und alten Frauen verdoppelt, die so heftig aufeinander losgehen, daß ihr Kampf sogar die Parabase bestimmt, die üblicherweise für extrafiktionale und explizit an das Publikum gerichtete Ausführungen des Chores reserviert ist; die gegenseitigen Beschimpfungen ufern so weit aus, daß das System von Rede und Gegenrede gegenüber dem üblicherweise zu Beobachtenden verdoppelt ist.<sup>31</sup>

Als singuläre Nebenfiguren lernen wir unüberwindliche alte Frauen dagegen in den *Ekklesiazusen* kennen. Praxagora hatte erlassen, daß Frauen allgemein verfügbar sein sollten, allerdings mit der nicht unwesentlichen Einschränkung eines *ius primae noctis* der häßlichen Frauen gegenüber den Männern.<sup>32</sup> Und in der Tat muß sich dann ein junger Mann, der eigentlich bei seiner jugendlichen Angebeteten ins Haus schlüpfen wollte, nach langem Widerstand den sexuellen Wünschen nicht nur einer, sondern sogar zweier häßlicher und zudem steinalter Frauen beugen, die sich – in Verkehrgung des üblichen Verhaltens der Geschlechter – um ihn zu prügeln beginnen und ihn zuletzt beide vernaschen wollen, so daß ihm nur der entsetzte Aufschrei bleibt<sup>33</sup> (*Ekk.* 1105-1111):

- 1105 „Nun, wenn bei den verfluchten Vetteln mir  
Was Menschliches begegnet in dem Schlund,  
In den ich fahren soll, begrabt mich dicht  
Vorm Hafen; überteert die andre oben  
Lebendig, und die Füße bis zum Knöchel  
1110 Setzt ihr in heißes Blei, und so plombiert  
Stellt sie als Tränenkrug mir auf das Grab!“

Gleichwohl läßt sich auch hier wieder eine Abschwächung des Motivs der ‚starken Alten‘ erkennen. Die alten Frauen – das wird recht deutlich gesagt – können nämlich nur deshalb über den jungen Mann verfügen, weil sie sich ihm gegenüber auf die Macht des neuen Gesetzes berufen dürfen, dem auch er sich beugen muß: Ihre eigene Vitalität und sexuelle Energie hingegen würden hier eben nicht ausreichen.

<sup>31</sup> Vgl. *Lys.* 614-705; zur üblichen Form der Parabase vgl. Möllendorff 2002, 25-27.

<sup>32</sup> *Ekk.* 617f.

<sup>33</sup> *Ekk.* 1049-1111.

Für das Verständnis der Entwicklung der Alten Komödie ist daneben die Beobachtung wichtig, daß Aristophanes eine vergleichbare Szene auch in die letzte uns erhaltene Komödie, den drei bis vier Jahre nach den *Ekklesiazusen* um 388 herum aufgeführten *Reichtum* (*Plutos*), eingebaut hat. Nachdem der Heilgott Asklepios auf Betreiben des Bauern Chremylos den blinden Plutos geheilt und ihm seine Sehkraft zurückgegeben hat, wird der Reichtum auf der Welt endlich gerecht verteilt: die Bösen werden arm, die Guten vermögend. In den Szenen, die das Funktionieren der neuen Ordnung exemplifizieren sollen, geraten unter anderem eine alte Frau und ihr früherer jugendlicher Liebhaber aneinander.<sup>34</sup> Der junge Mann war, wie es scheint, unverschuldet in Not geraten und hatte sich von der alten Frau für sexuelle Gefälligkeiten aushalten lassen. Nun ist er reich geworden und braucht seine Gönnerin nicht mehr, was er sie deutlich fühlen läßt. Neu ist (neben dem psychologischen Interesse an einer Figur), daß die Frau trotz ihres Alters – wie man für die Alte Komödie ja paradox formulieren muß – selbst über keinerlei Möglichkeiten verfügt, um die Liebesdienste ihres Ex-Lovers zu erzwingen, sondern die Unterstützung des Chremylos benötigt (*Pl.* 1082-85):

„(Jüngling:) Gern schlafe ich nicht in einem Bett mit einer / schon dreizehntausend Jahre zerknüllten Vettel! / (Chrem.:) Du hast von diesem Wein einmal getrunken: / Nun gut, so schluck jetzt auch die Hefe mit!“

Auch der alte Bauer Chremylos war es aber ja nicht eigentlich gewesen, der die Gerechtigkeit in die Welt brachte: Es war zwar seine Idee gewesen, aber die Heilung selbst des Plutos vollzog doch ein Gott, und wenn Chremylos auch sein löbliches Vorhaben auf dem Weg zum Asklepiostempel noch gegen die Attacken einer allegorischen Figur, der Armut (*Penía*), verteidigen mußte, so war das doch eben nur eine allegorische Figur. Wir beobachten also im *Plutos*, wie das Motiv der Vitalität des Alters allmählich abstirbt. Es wird sozusagen nur noch zitiert und damit als solches bewußt gemacht, ist aber nicht mehr organischer, konzeptuell relevanter Bestandteil des dramatischen Geschehens, sondern abgelöster Gegenstand der Zuschauerreflexion.<sup>35</sup>

Entsprechend dieser Reduktion der Motive der ‚Generation‘ und der ‚Vitalität des Alters‘ erhält auch das Motiv des ‚Generationskonflikts‘ in Aristophanes‘ zweiter Schaffensphase weniger Raum als in der ersten. Das gilt – immer auf der Grundlage des Erhaltenen gesagt – zwar auch in quantitativer, vor allem aber in qualitativer Hinsicht. Betrachten wir hierfür

<sup>34</sup> *Pl.* 959-1096.

<sup>35</sup> Hierzu trägt auch bei, daß Aristophanes erstmals im erhaltenen Werk sozusagen ein Trostpflaster für eine Figur bereit hält, die in den epeisodischen Szenen abgekanzelt wurde: Kurz vor der Exodos formiert sich eine Prozession, an der auch die abgewiesene alte Frau teilnimmt, und Chremylos verspricht ihr, daß ihr Verlangen nach ihrem jugendlichen Liebhaber gestillt werden wird – wie, das erfahren wir jedoch nicht (*Pl.* 1197-1203). Die Vitalität des Alters, das sich das nimmt, was es will, wird also zweimal desavouiert, und das alte Motiv erfährt durch die Wiederholung und die zweimalige Verkehrung in sein Gegenteil eine deutliche Markierung als überlebt.

noch einmal die beiden bereits zitierten Szenen aus den *Ekklesiazusen* und dem *Plutos*! Beide Male könnte man zunächst versucht sein, hier die Auseinandersetzung der Geschlechter mit dem Generationskonflikt verbunden zu sehen, denn es sind ja alte Frauen, die mit jungen Männern in Konflikt geraten und sich in den *Ekklesiazusen* sogar mit einem jungen Mädchen anlegen, ihrer Konkurrentin um das Recht der ersten Nacht.<sup>36</sup> Dieser erste Eindruck täuscht jedoch, wie eine einfache Substitutionsprobe zeigen kann. Das semantische Merkmal des ‚Alters‘ tendiert nämlich hier dazu, nullwertig zu sein und nur noch als eine Art *epitheton ornans* zu fungieren: Die beiden Szenen würden sich hinsichtlich ihrer Spannung und ihrer Aussage kaum verändern, ja würden nicht einmal sehr weitgehend umgeschrieben werden müssen, wenn statt auf das hohe Alter der Frauen ausschließlich auf ihre Häßlichkeit fokussiert würde. Aristophanes variiert tatsächlich etwa in dieser Szene der *Ekklesiazusen* nur, was noch kurz zuvor Praxagora in ihrem Regierungsprogramm anderslautend, nämlich ohne Rekurs auf das Alter, beschrieben hatte (*Ekk.* 617f.): „Stumpfnasige, häßliche Weiber sind stets an der Seite der Hübschen gelagert: / Wer die Schöne begehrt, der bequeme sich nur, erst das häßliche Weib zu besteigen!“ Und auch umgekehrt, selbst wenn dies nicht mehr in einer eigenen Szene ausagiert wird, sollen die häßlichen Männer (nicht etwa von vornherein: die alten) zuerst bei den schönen Frauen liegen dürfen (*Ekk.* 627-629):<sup>37</sup>

„... wach auf dem Posten auch sind an der Straße die häßlichen  
Männer,  
Und so kommen die Frauen denn niemals dazu, bei den schöneren  
Männern zu liegen,  
Sie hätten zuvor denn den Willen getan den kleinen,  
verkrüppelten Burschen.“

Tatsächlich ist es m.E. so, daß das Submotiv des hohen Alters der Frauen den Fokus auf ihre Häßlichkeit zwar durchaus noch zu pointieren vermag, aber auch nicht wirklich mehr. Stattdessen wird mithilfe des ‚Alters‘ vor allem auf den nahenden Tod verwiesen, und selbst wenn in der Szene der *Ekklesiazusen* noch eine gewisse vitale Triumphalität des sterbenden und sich doch zugleich fortzugenden, also im Bachtinschen Sinne grotesken Körpers hervorbrechen mag, so ist davon jedenfalls in der analogen Szene des *Plutos* nichts mehr zu merken.

<sup>36</sup> *Ekk.* 877-1048.

<sup>37</sup> Die Frage nach der sexuellen Befriedigung der alten Männer hingegen wird von Blepuros zuvor auch schon gestellt: Aber ihn beunruhigt eher die Frage, ob die Potenz der Alten nicht erlahmen wird, bis sie sich zu den schönen Frauen „durchgekämpft“ haben (*Ekk.* 619f.).

### III. Ein Motiv ‚in alter Frische‘ – Aristophanes’ *Frösche*

Diese Überlegungen zeigen, daß die Motive der Vitalität der alten Generation und ihrer daraus resultierenden Sieghaftigkeit im Kampf der Generationen im Laufe des Aristophanischen Schaffens insgesamt an Präsenz und an Intensität verlieren. Gleichwohl gibt es auch in dem erhaltenen Werk aus Aristophanes’ zweiter Schaffensphase immerhin eine Komödie, die das Motiv des Generationskonflikts geradezu als hauptsächliches Movens ihres Plots verwendet, nämlich die 405 aufgeführten *Frösche*. Nicht nur läßt Aristophanes hier mit Aischylos und Euripides zwei Generationen von Tragödiendichtern aufeinanderprallen, die auch in ihren einzelnen Einlassungen verschiedentlich ihre Zugehörigkeit zu alten und neuen Wertesystemen propagieren,<sup>38</sup> sondern die Verwendung des Begriffs ‚Generation‘ für die Beschreibung dieser unterschiedlichen Zugehörigkeiten ist auch noch nicht einmal bloß metaphorisch. Denn Dionysos macht sich im ersten Teil der Komödie ausdrücklich deshalb in die Unterwelt auf, weil er einen *γόνιμος ποιητής* sucht (*gónimos poietés*: Frö. 96), einen potenten Dichter, der in der Lage ist, Worte von edler Rasse zu zeugen, *ρήματα (γενναία) τίκτειν* (*rhémata (gennaía) tíktein*: Frö. 97, 1059). Die Tragödien eines solchen Dichters werden hier mit einem biologischen Wortfeld verknüpft und dementsprechend seinen leiblichen Kindern gleichgesetzt; hierzu paßt es, wenn Dionysos (Frö. 73-79) darüber reflektiert, daß er den ebenfalls jüngst verstorbenen Sophokles solange nicht an die Oberwelt zurückholen wolle, bis er geprüft habe, wie gut denn dessen ebenfalls Tragödien dichtender leiblicher Sohn Iophon ohne die Hilfe seines Vaters sei. Es geht also um die Zeugung von Nachkommen, die so ‚gesund‘ und ‚kräftig‘ sind, daß sie die vom Vater verkörperten und gelebten Qualitäten und Werte weiterzuführen und weiterzurepräsentieren vermögen. Zugleich wird in den Blick genommen, daß diese Hoffnung trügen kann: So bedarf der Fall des Iophon eben erst einmal der Prüfung, genauso wie denn auch im zweiten Teil der Komödie die Dramen des Aischylos und des Euripides, also die geistigen Kinder der beiden Tragiker, auf Herz und Nieren geprüft werden müssen, und Aischylos kann sogar noch zu Beginn des Wettstreits formulieren, die Prüfung sei an sich sinnlos, denn (Frö. 868f.): „Nicht tot mit mir ist meine Poesie. / Die seine ist’s mit ihm, er nahm sie mit.“ Auch hier wird Dichtung also als ein lebendes Wesen aufgefaßt.

Das Spiel mit der Auseinandersetzung der Generationen um die Frage, wer die höheren und daher sozialtauglicheren Werte vertritt, ist mithin in den *Fröschen* nicht, wie sonst im späteren Werk, bestenfalls noch eine motivische Zutat, sondern ist mit den kulturellen Faktoren ‚Dichtung‘ und ‚Dichter‘ und ihrer Position und Funktion in der Polisgemeinschaft<sup>39</sup> ursäch-

<sup>38</sup> Vgl. Frö. 890, 910, 938, 1072f. vs. 1076, 1086f., 1107.

<sup>39</sup> Es geht ja in den *Fröschen* im Verlauf des Dramas zunehmend darum, nicht nur den literarästhetisch besten Dichter an die Oberwelt zurückzuholen, sondern in seiner Per-

lich und in enger Durchführung verknüpft. Bedeutet dieser Befund, daß Aristophanes also ein vertrautes, aber eigentlich schon etwas obsoletes Plot-Motiv einfach in neuem Gewand wiederbelebt hat? Oder sollte man nicht eher vermuten, daß er sozusagen bei dieser Gelegenheit auch den dramaturgischen Zuschnitt dieses Motivs überarbeitet hat?

Ich habe oben bereits darauf hingewiesen, daß als die dramatischen Faktoren des Frühwerks Agonalität einerseits, Transformation andererseits anzusehen sind. Sie bleiben dort allerdings klar voneinander getrennt: Die Transformation, wenn sie denn erfolgt (was sie ja im *Frieden* und in den *Wolken* nicht tut<sup>40</sup>), ist entschieden nicht das Resultat des agonalen Streits, sondern setzt vielmehr einen Kontrapunkt dazu, kommt gegen das Agonergebnis zustande und annulliert es gewissermaßen.<sup>41</sup> Damit stellt sie das Vitalitätspotential der alten Generation ihrer naturgegebenen agonalen Schwäche gegenüber, und hieraus resultiert ein unerwartetes Umkippen der realen sozialen Verhältnisse: Beides, das *aprosdoketon* wie die Verkehrung, sind Quellen der spezifischen Komik dieser Stücke. Wie verhalten sich die Faktoren ‚Agonalität‘ und ‚Transformation‘ aber nun in den *Fröschen* zueinander? Hier ist zunächst festzuhalten, daß der Wettstreit, der Agon zwischen Aischylos und Euripides keineswegs so rasch und eindeutig beendet wird, wie wir das aus den früheren Generationsagonen kennen. Erstens gewinnt am Ende der Vertreter der älteren Tragikergeneration, Aischylos, während im Agon ja üblicherweise der Vertreter der jüngeren Generation<sup>42</sup> zu siegen pflegte. Zweitens gewinnt Aischylos erst nach langem und in immer neue Runden gehendem Kampf,<sup>43</sup> und auch dann erst, weil dem Kampfrichter Dionysos, der sich partout nicht für einen der beiden Kontrahenten entscheiden kann, im Augenblick der Krisis gerade ein Euripideszitat in den Sinn kommt, das ihn dazu zwingt, eben nicht seinen Verfasser Euripides, sondern dessen Gegner Aischylos zu wählen: Euripides erinnert Dionysos nämlich daran, daß er doch eigentlich geschworen habe, ihn hinaufzuholen, worauf Dionysos ein Vers aus dem Euripideischen *Hippolytos* einfällt: „Die Zunge hat’s geschworen ...“ – und daraufhin fällt der Sieg an Aischylos (*Frö.* 1471). M.E. wird durch den Sieg des älteren Aischylos und durch die beschriebene Art und Weise seines Zustandekommens die Agonalität zwischen der alten und der neuen Dichtergeneration geradezu *ad absurdum* geführt. Ergebnis des Agons für den Zuschauer, gerade wenn man

---

son auch denjenigen, der der beste politische Lehrer für das Volk von Athen zu sein verspricht: Vgl. v.a. die vierte und die fünfte agonale Szene (*Frö.* 1414-1434, 1435-1466) und dann im Finale 1485-1490 sowie in der gesamten Exodos (*Frö.* 1500-1533) *passim*.

<sup>40</sup> S.o.Anm. 26.

<sup>41</sup> Vgl. die entsprechenden Plotskizzen oben S. 90.

<sup>42</sup> Also: der Wursthändler (*Ritter*), Pheidippides und Adikos (*Wolken*), Bdelykleon (*Wespen*); in den *Acharnern* setzt sich Dikaiopolis gegen die älteren Chorenten durch.

<sup>43</sup> *Frö.* 1099-1499. Eine solche Ausweitung des epirrhematischen Agons im engeren Sinne ist zwar präfiguriert in der Agon-Gestaltung in den *Rittern* (*Ri.* 943-1263), verfolgt dort aber einen anderen dramatischen Zweck: vgl. Möllendorff 2002, 88f.

den Streit vor der Folie der Generationskonflikte der frühen Stücke betrachtet, ist daher weniger die Zufriedenheit mit der Wahl des Siegers als die Frage, warum Aristophanes keinen eindeutigen Sieger zuläßt. Die Antwort hierauf scheint mir, wie ich an anderer Stelle dargelegt habe,<sup>44</sup> darin zu bestehen, daß der alte Aischylos nicht erst nach dem Agon eine plötzliche Transformation erfährt, sondern sich bereits im Verlauf des Agons wandelt:<sup>45</sup> Aischylos übernimmt nämlich zum einen die Qualitäten seines Gegners, indem er vom großen Schweiger, der seine Figuren lange Zeit wortlos auf der Bühne verharren läßt, zum eloquenten, ja geradezu euripideischen Rhetoriker mutiert, der seine Worte gut und pointiert zu setzen weiß. Zum anderen adaptiert er die Fähigkeiten eines komischen Bomolochos, der seine Gegner rücksichtslos, spöttisch und mit derbem Witz abzuschmettern vermag; nur als ein stichwortartiges Beispiel möchte ich hier die Szene nennen, in der Aischylos die Verse seines Gegners auf die Waage legt und ihn dann beim Wiegen betrügt.<sup>46</sup>

Wenn diese meine frühere Beobachtung stimmt, daß Aischylos sich bereits im Verlauf des Agons wandelt, dann bestünde Aristophanes' dramaturgische Innovation in den *Fröschen* darin, mit den Faktoren des Agonalen und des Transformatorischen nicht mehr getrennt zu operieren, sondern die Transformation aus dem Agon hervorgehen zu lassen, mithin eine wesentlich organischere Fügung des gesamten Dramas zu erzielen, ja ein universaleres Drama zu erschaffen, ohne deshalb auf komikträchtige Überraschungseffekte zu verzichten. Gerade im Vergleich mit den ungefähr 20 Jahre früher entstandenen *Rittern*, die, wie gesagt, ebenfalls einen langen Agon und erst im Anschluß daran eine unerwartete Transformation inszenieren, ist dieses Ergebnis von großem Interesse. Während in dem älteren Stück nämlich durch diese spezifische additive Gestaltung offenbleibt, wie gelungen und wie dauerhaft die Verjüngung des Demos sein wird, stellt sich eine solche skeptische Frage in den *Fröschen* an den Sieger Aischylos und an seine Kompetenz, der kriegsgebeutelten Polis Athen mit Rat zur Seite zu stehen, viel weniger. Der siegreiche Aischylos der *Frösche* mag eine utopische Lichtgestalt sein: Er ist dies aber in einem umfassenden Sinne und verharrt daher am Ende der Komödie nicht in einer bipolaren Spannung, sondern verkörpert ein Ideal von Harmonie und Integration, das nicht nur ästhetisch, sondern eben auch politisch relevant ist. Denn Aristophanes inszeniert diese Integration von Agonalität und Transformation gerade an jenem alten innenpolitischen Kernkonflikt – der generationellen Konkurrenz von Alt und Jung –, der nach der sizilischen Katastrophe nicht beigelegt, sondern unterdrückt worden war, und vollbringt damit geradezu die

<sup>44</sup> Vgl. zum folgenden Möllendorff 1996-7.

<sup>45</sup> Genau hierin besteht im übrigen einer der wichtigsten Unterschiede zu der formal ähnlichen Agongestaltung in den *Rittern*: Dort kommt die Transformation des Wursthändlers in der Exodos (ab 1316) ganz plötzlich und unvermutet.

<sup>46</sup> *Frö.* 1378-1413.



Quadratur des Kreises: Denn er läßt einerseits, konform zur literarischen Tradition der Komödie und zur aktuellen politischen Wirklichkeit, den Vertreter der alten Generation am Ende dominieren, ihn andererseits aber seinen Triumph einer nicht mehr wie früher wundersamen (*Ritter, Wespen*), sondern intellektuell erarbeiteten Verjüngung verdanken. An der 405 v. Chr. so ersehnten Rettung der Polis Athen haben auf diese Weise – wenigstens in der komischen Fiktion – auch die politisch desavouierten ‚Jungen‘ ihren rechtmäßigen Anteil.

### Bibliographie:

- Byl, S., Le Vieillard dans les comédies d'Aristophane, *L'antiquité classique* 46, 1977, 52-73.
- Byl, S., Vieillir et être vieux dans l'Antiquité, *Les études classiques* 64, 1996, 261-271.
- Falkner, Th.M., The conflict of generations in Euripides' *Orestes*, in: K.V. Hartigan (ed.), *From pen to performance*, Lanham 1983, 13-22.
- Friedrich, W.-H., Väter und Söhne in der attischen Komödie, in: W.-H.F., *Gegenwärtige Vergangenheit: Studien zur antiken Literatur und ihrem Nachleben*, Göttingen 1998, 117-137.
- Henderson, J., Older Women in Attic Old Comedy, *TAPA* 117, 1987, 105-129.
- Hubbard, Th.K., Old Men in the Youthful Plays of Aristophanes, in: Th.M. Falkner / J. de Luce (edd.), *Old Age in Greek and Latin Literature*, New York 1989, 90-113.
- Kirk, G.S., Old age and maturity in ancient Greece, *Eränos-Jahrbuch* 40, (1971) 1973, 123-158.
- Lacey, W.K., *Die Familie im antiken Griechenland*, Mainz 1983 [orig. *The family in classical Greece*, London 1968; übers. v. U. Winter].
- von Möllendorff, P., *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie*, Tübingen 1995.
- von Möllendorff, P., *Αισχύλον δ' αἰρήσομαι*. Der ‚neue Aischylos‘ in den Fröschen des Aristophanes, *WüJbb N.F.* 21, 1996-7, 129-151.
- von Möllendorff, P., *Aristophanes*, Hildesheim 2002.
- Reinhold, M., The Generation Gap in Antiquity, in: S. Bertman (ed.), *The Conflict of Generations in Ancient Greece and Rome*, Amsterdam 1976, 15-54 [erstmal publ. in *Proc.Amer.Philos.Soc.* 114, 1970, 347-365].
- Schnurr-Redford, Ch., *Frauen im klassischen Athen. Sozialer Raum und reale Bewegungsfreiheit*, Berlin 1996.
- Seeger, L., *Aristophanes. Sämtliche Komödien*, Zürich 1952 [ND der älteren Auflage von 1845-1848]; München 1968 [bearb. v. H.-J. Newiger und P. Rau].
- Strauss, B.S., *Fathers and Sons in Athens. Ideology and Society in the Era of the Peloponnesian War*, London 1993.