

PETER VON MÖLLENDORFF

Euripidaristophanisten. Ästhetische Avantgarde im attischen Drama*

«Sie liegen den meisten von euch seit früher Jugend in den Ohren, sie haben auf euch eingewirkt oder richtiger mit lauter Unwahrheiten Stimmung gegen mich gemacht: Da sei ein gewisser Sokrates, ein weiser Mann, der über die Himmelserscheinungen nachdenke und alles Unterirdische erforsche und die schwächere Rede zur stärkeren mache. Die Leute, die diese Behauptungen verbreiten, sind meine wirklich gefährlichen Ankläger; denn wer das hört, nimmt an, daß jemand, der diese Dinge erforscht, an die Existenz von Göttern nicht glauben kann ... Und das Verrückteste an alledem ist, daß man nicht einmal ihre Namen in Erfahrung bringen und nennen kann – es sei denn, jemand ist zufällig Komödienschreiber. ... Also: Was sagten meine Verleumder, als sie mich verleumdeten? Denn wie bei richtigen Anklägern sollte man sozusagen ihre Anklageschrift verlesen: <Sokrates handelt rechtswidrig und treibt Unfug, indem er erforscht, was unter der Erde und am Himmel ist, die schwächere Rede zur stärkeren macht und auch andere hierin unterweist.> So etwa hat's geheißен; das konntet ihr selbst in der Komödie des Aristophanes sehen: Wie dort ein gewisser Sokrates hin und her geschwenkt wurde, der da sagte, er spazierte durch die Luft, und der noch manchen anderen Unsinn von sich gab, lauter Dinge, von denen ich rein nichts, weder viel noch wenig, verstehe.»¹

Mit diesen Worten läßt Platon Sokrates die im Jahre 399 v. Chr. offensichtlich seit vielen Jahren andauernde halböffentliche Meinungsmache gegen ihn beschreiben. Dabei differenzierte er, wie zu lesen, zwischen drei Modi der üblen Nachrede mit unterschiedlicher Wirkkraft und komplexer wechselseitiger Beeinflussung. Da war zum einen die Verleumdung, zum anderen die gerichtliche Klage, die sich von der Verleumdung zwar nicht unbedingt inhaltlich unterscheidet, sehr wohl jedoch dadurch, daß Kläger namentlich auftreten, während Verleumder anonym agieren.

Der dritte Modus ist der Spott der Alten Komödie: Sokrates erinnert hier an die *Wolken* des Aristophanes, die an den Großen Dionysien des Jahres 423 in ihrer ersten Fassung, wohl rund fünf bis sechs Jahre später in ihrer zweiten, uns überlieferten Version aufgeführt wurden² und in denen die Figur des Sokrates in einer Starrolle als Erzsophist und pseudo-philosophischer Volksverführer auf die Bühne Athens trat. Der Inhalt des Stückes, so Sokrates in seiner Verteidigungsrede, unterschied sich von den kursierenden Verleumdungen ebenfalls nicht, und auch in diesem Fall war die Quelle immerhin namentlich bekannt. Tatsächlich scheint dieser dritte Modus aber zwischen den beiden anderen zu stehen. Mit der Klage vor Gericht teilt er das namentliche Auftreten der Kritiker, mit der anonymen Verleumdung hingegen hat er gemein, daß der Kritisierte keine Möglichkeit hat, sich wir-

* Dieser Beitrag basiert in seinen Grundzügen auf zwei an der FU Berlin und der Univ. Bamberg gehaltenen Vorträgen. Meinen Kolleginnen Gyburg Uhlmann und Sabine Vogt sowie den Diskutanten an beiden Universitäten danke ich für ihre Anregungen, ebenso wie Mario Baumann, Katrin Dolle und Saskia Schomber.

¹ Plat. apol. 18b-19c (übers. Fuhrmann 1986).

² Vgl. hierzu Hyp. Nub. VI und VII.

kungsvoll zur Wehr zu setzen. Zugleich operiert die Komödie offenkundig mit Übertreibungen, wenn sie etwa den Vorwurf der Beschäftigung mit kosmologischen Fragen dadurch dramatisiert, daß sie den Philosophen am Kran über die Bühne schwenkt und ihn behaupten läßt, er «spaziere durch die Luft»³: Das ist so offensichtlicher Unfug, daß Sokrates die Prozeßklagen seiner Gegner durch ihre inhaltliche Gleichsetzung mit einer solchen Darstellung geradezu *ad absurdum* zu führen vermag. So dürfte diese gerichtliche Verwendbarkeit der Komödienszene eher der Grund dafür sein, daß Sokrates/Platon es für opportun hielten, die *Wolken* eine halbe Generation *post festum* noch eigens zu erwähnen, als die in älterer Forschung bisweilen geäußerte Annahme, die Komödie habe eine derart starke öffentliche Wirkung entfaltet, daß Sokrates *de facto* Aristophanes einen Teil der Schuld an seiner Anklage zuweise.

Während Sokrates nun mit seiner Verteidigungsrede die Gelegenheit zu öffentlicher Stellungnahme erhält, in der er seine anonymen Verleumder als seine gefährlichsten Ankläger bezeichnet,⁴ während er also im Prozeß eine wirkliche Chance zur Verteidigung hat, gegen die alltäglichen Verleumdungen aber wehrlos ist, scheint sich die kritische Wirkkraft der Komödie zwischen diesen beiden Polen zu bewegen. Zwar ist es aussichtslos, sich gegen Komödienspott verteidigen zu wollen – es müßte einem denn gelingen, die Lacher auf seine Seite ziehen und Witze widerlegen zu können, ohne im gleichen Augenblick als humorloser Bursche dazustehen –, aber immerhin weiß man, mit wem man es zu tun hat, und der unmittelbare Einfluß der Komödie ist zumindest chronotopisch eingeschränkt:⁵ Fraglich ist ja, wieviel die Zuschauer auf den Komödienspott über den Tag hinaus eigentlich geben, ob und wie weit sie Übertreibungen glauben, und ob die weitgehende (wenn auch nicht völlige) Narrenfreiheit des Komödiendichters nicht der Wirksamkeit seiner Spöttereien im Alltag eher abträglich ist. Kaum zu beantworten ist auch die Frage, bis zu welchem Grad die Zuschauer die auf der Bühne stehenden Figuren des öffentlichen Lebens als Karikaturen empfinden, wie hoch also in ihren Augen jeweils der fiktionale Gestaltungsanteil ist. Im Übrigen sind das Fragen, die sich auch heute noch jeder Kabarettist stellt.

Auch eine Annäherung an Aristophanes' Dramatisierung des Euripides beginnt daher dementsprechend mit einem Fragezeichen. Wenn Aristophanes seinen Tragikerkollegen auf der komischen Bühne zur Darstellung brachte – und das tat er häufiger und eingehender, als sich mit Sokrates zu beschäftigen –, dann fällt die Beantwortung der Frage nach Grund und Zweck und erst recht die nach der Auswirkung dieser Darstellung schwer. Hinzu kommt, daß wir noch nicht einmal sicher sein können, ob Spott über Tragiker mit Spott über Politiker oder Philosophen überhaupt funktional in jeder Hinsicht vergleichbar war. Vielleicht verfolgte Aristophanes in seiner Auseinandersetzung mit Euripides ja ganz oder zumindest etwas andere Ziele als mit seiner Darstellung eines Sokrates oder eines Kleon. Ich möchte in diesem Beitrag zeigen, daß dramatisches Sprechen und Agieren der Aristophanischen Komödie (und vielleicht auch der Euripideischen Tragödie) weniger auf eine soziopolitische Funktionalisierbarkeit zielten als vielmehr auf die Wandlung von politisch wirksamem «speaking out» in ästhetisch autonomes Dichten; als theoretische Basis für eine solche Überlegung soll ein historisch angepaßtes Avantgarde-Konzept dienen.

³ Aristoph. Nub. 225.

⁴ Plat. Apol. 18b.

⁵ Vgl. u. S. 42f.

Sichten wir zunächst einmal die Materialbasis! Das relevante statistische Material wird dadurch stark relativiert, daß von den rund 800 Komödien, die in den knapp hundert Jahren zwischen der ersten bezeugten staatlichen Komödienaufführung im Jahr 486 v. Chr. und derjenigen der letzten uns erhaltenen Aristophanes-Komödie, dem *Plutos* von 388 v. Chr., für attische Dionysosfeste verfaßt wurden, uns nur elf vollständige Werke, ergänzt durch eine große Zahl von gerade in Sachen Spott natürlich schwer auszuwertenden Fragmenten, erhalten sind und mehr oder weniger gerade einmal den Zeitraum von Peloponnesischem und Korinthischem Krieg abdecken. Was sich gleichwohl eruieren läßt, hat Alan Sommerstein 1996 in einem wichtigen Beitrag zu den Opfern des Komödienspotts zusammengestellt.⁶ Ziel dieses Spotts waren demnach, geht man von der von Sommerstein errechneten Gesamtzahl von 224 Personen aus, die in den Komödien namentlich verspottet werden, zu mehr als 50 % Politiker; bei dem größten Teil der übrigen handelte es sich um Individuen, die durch auffälliges Verhalten auf der Agora oder durch klares Herausragen aus der demokratischen Menge den Blick der Öffentlichkeit auf sich gezogen hatten. Mit Rücksicht auf mein eigentliches Thema ist hervorzuheben, daß gerade einmal 17 % der Verspotteten mit dem Theaterbetrieb in Verbindung gebracht werden können und daß sich unter ihnen der Spott auf Komödiendichter mit 14 und der auf Tragödiendichter mit 15 Namen ungefähr die Waage halten. Diese Zahlen sind allerdings mit Vorsicht zu genießen. Zählt man nämlich die Anzahl der Passagen, in denen Dichter erwähnt werden, kommt man auf 84 für die Tragödien-, 36 für die Komödiendichter und damit auf ein Verhältnis von 2:1. Unter den spöttischen Erwähnungen von Tragödiendichtern macht wiederum Euripides mit 24 Stellen mehr als ein Viertel aus, und dieser hohe Anteil verdankt sich wiederum in erster Linie Aristophanes, der dem Tragiker nicht nur zum Teil lange Passagen widmete, sondern mit den *Thesmophoriazusen* sogar ein ganzes Stück; bei den übrigen Komödiendichtern, die im letzten Drittel des 5. Jhs. für die Bühne Athens schrieben, finden sich hingegen gerade einmal acht Belege, und auffälligerweise fehlt darunter der Name des bedeutendsten Konkurrenten des Aristophanes, Eupolis.

Tragödie und Tragödiendichter waren also im Rahmen von Spott über den Theaterbetrieb die beliebtesten Zielscheiben der Komödie; gleichwohl relativieren die angeführten Zahlen ihre Bedeutung doch erheblich. Auch Politikern, etwa Kleon, und Philosophen, etwa Sokrates, konnte ja eine ganze Komödie – die *Ritter*, die *Wolken* – gewidmet sein; unter Künstlern widerfuhr diese zweifelhafte Ehre immerhin außer Euripides noch dem Dithyrambiker Kinesias, dem Musiker Konnos und dem (tragischen) Schauspieler Kallippides.⁷ In großer Deutlichkeit zeigt sich aber auch, daß Euripides – den die ältere deutschsprachige Forschung und dann Geistesgeschichte ja unter dem Eindruck der Aristophanischen Komödie gegen das bekannte Votum des Aristoteles gern zum Buhmann intellektualistischer Dekadenz im klassischen Athen erhoben hat – tatsächlich nicht mehr und nicht weniger als die persönliche *bête noire* des Aristophanes gewesen ist; daß Euripides den tragischen Agon so selten gewonnen hat, halte ich hingegen für wenig aussagekräftig und meine auch, daß sich ein affirmativer Zusammenhang mit Aristophanes' Spott nicht herstellen läßt. Denn ob man einen Sieg davontrug, war angesichts des Abstimmungsverfahrens⁸ einigen Zufällen unterworfen, und als erstaunlich und aussagekräftig läßt sich eher

⁶ Sommerstein 1996; vgl. auch Patzer 1994.

⁷ Sommerstein 1996, 349 (Kinesias, Kallippides) und 350 (Konnos).

⁸ Die ausführlichste Darstellung mit Ausschreibung aller Quellen immer noch bei Müller 1886, 369–372.

die ungeheure Popularität eines Tragikers wie Sophokles bezeichnen als die geringe Zahl von Siegen des Euripides. Öffentliches Interesse und Akzeptanz konnte Euripides angesichts der großen Zahl seiner Dramen und Aufführungen, für die er ja vom Archon auch immer erst einen Chor erhalten mußte, offensichtlich durchaus für sich beanspruchen;⁹ gleichwohl mag er in seinem persönlichen Auftreten aus Sicht des athenischen Normalbürgers als «Büchermensch» eher ein Außenseiter gewesen sein und schon von daher den Blick der Komödie auf sich gezogen haben.¹⁰

Gehen wir nun einen Schritt weiter und fragen, ob das hier behauptete Verhältnis zwischen Aristophanes und Euripides mit Blick auf die tatsächliche Darstellung des Tragikers in den Komödien eigentlich zutreffend charakterisiert ist. Wie bringt Aristophanes also «seinen» Euripides auf die Bühne? Betrachten wir dazu zwei Passagen aus den wahrscheinlich an den Lenäen 411 aufgeführten *Thesmophoriazusen*. Euripides ist zu Ohren gekommen, daß die athenischen Frauen am bevorstehenden Frauenfest der Thesmophoria beschließen wollen, ihn für seine misogynen Dramen abzustrafen, ja zu töten. Um Genaueres über ihre Pläne zu erfahren, möchte er seinen effeminierten Tragikerkollegen Agathon als Spion auf das Fest schicken. Der aber weigert sich. Doch erklärt sich ein – anonym bleibender – Verwandter (κηδεστής) des Euripides bereit, diese Aufgabe zu übernehmen. Verkleidet schleicht er sich aufs Fest und hört dort die Anklagereden. Euripides, so klagt die erste Frau (Thesm. 383–432), habe sie in seinen Stücken verleumdet (386; 390 f.). Ehebruch, Alkoholismus, Verrat, Geschwätzigkeit habe er ihnen vorgeworfen, überhaupt seien sie οὐδὲν ὑγιές und das größte Übel der Männer (394). Folge sei, daß die Männer ihm glaubten und die Frauen somit zuhause ständig unter Kontrolle stünden und sich nicht einmal das kleinste Laster mehr leisten könnten. Der Witz liegt hier natürlich in der doppelten übertreibenden Inversion: Die Männer halten in der Realität alles für bare Münze, was sie in der Euripideischen Tragödie sehen, und die Frauen entsprechen in der Realität genau dem von ihnen in der Tragödie gezeichneten Bild. Der angeblich von Euripides generierte Haß zwischen den Geschlechtern entspringt also im Grunde einer eng gefaßten Mimesistheorie auf Seiten der Zuschauer: Das Bühnengeschehen ist der ihnen unterstellten Annahme nach ein genaues Abbild der Wirklichkeit. Und tatsächlich liefert Aristophanes eine solche Theorie gleich mit. Als nämlich der Verwandte und Euripides zu Agathon kommen und dessen weibliches Outfit sowie seine frauliche Art bestaunen, erklärt ihnen der Tragiker, in Zuspitzung der Maxime οἷος ὁ λόγος, τοιοῦτος καὶ ὁ τρόπος¹¹, daß Mimesis nicht nur eine äußere Angleichung des Mimetikers an seine Objekte, sondern in Vollendung auch eine Angleichung seiner Physis verlange.¹² Zunächst einmal darf diese Pointierung, wird sie doch vom weibischen Auftreten des Agathon begleitet, zwar als witzig gelten – und damit nicht unbedingt als beherzigenswert. Genauso glauben jedoch, so unterstellen die Frauen, die Männer an eine (mimetisch erzeugte) Gleichheit von tragischer Fiktion und Alltagsrealität, und genauso suggerieren die weiblichen Figuren selbst den Zuschauern die Realität ihrer Selbstbezeichnungen als ehebrecherischer Alkoholikerinnen.

⁹ Vgl. Latacz 1993, 254 f.

¹⁰ Vgl. Latacz 1993, 250–255.

¹¹ Vgl. Möller 2004.

¹² Aristoph. Thesm. 148–156 [...] 159–167. Vgl. hierzu Stohn 1993, der (200) auf eine parallele Überlegung in Aristoph. Inc. Fab. fr. 694 K.-A. verweist, die nach Ausweis der Quelle des Fragments gerade auf Euripides gemünzt ist.

Denken Zuschauer tatsächlich so, sollen sie tragischen wie komischen Frauendarstellungen Glauben schenken, oder richtet sich der komische Spott nicht vielmehr auf einer zweiten Ebene gerade gegen all die, denen eine solche naive Gleichsetzung plausibel erscheint? Es fällt ja auf, daß die Vorwürfe der Frauen, Euripides diffamiere sie, den Vorhaltungen des Platonischen Sokrates gegen die Aristophanischen Verleumdungen entsprechen, und wenn Sokrates, wie eingangs dargelegt, das komische Bühnengeschehen als Unsinn disqualifizieren und auf diese Weise die realen Vorwürfe seiner Gegner *ad absurdum* führen kann, dann muß das wohl *mutatis mutandis* auch für die Vorwürfe gegen Euripides gelten.

Schon diese Überlegungen zeigen, daß Spott bei Aristophanes einen doppelten Boden hat. Aber schauen wir weiter, auf die Rede der zweiten Frau, einer Kranzverkäuferin (Thesm. 443–458). Der gegen Euripides gerichtete Vorwurf der Irreligiosität wird hier durch seine wirtschaftlichen Konsequenzen konkretisiert – und zugleich auch entkräftet. Denn erstens ist die angebliche Leugnung der Götter ohnehin Euripides so plakativ sicher nicht anzulasten, zweitens interessiert sie die Sprecherin nicht als solche, sondern nur als Ursache einer Umsatzeinbuße (was den konservativen Kritiker, der hinter dem Vorwurf der Irreligiosität steckt, nicht gerade erfreuen würde), und drittens sind selbst noch diese Klagen mit Krokodilstränen gemischt, denn die Männer, wie die letzten beiden Verse zeigen, kaufen ihr weiterhin Kränze ab, nur diesmal Symposionskränze, die sie bestellt haben, um die festbedingte Abwesenheit ihrer Frauen zu feiern. Auch dieser Spott trifft also in allererster Linie niemand anderen als naive und nach oberflächlichen Botschaften suchende Zuschauer.

Diese Tendenz findet sich auch im weiteren Verlauf des Stücks. Der Verwandte wird aufgrund seiner frechen Reden von den feirenden Frauen als Mann enttarnt und an den Schandpfahl gebunden. Nach der Parabase versucht er, Euripides auf seine Lage aufmerksam zu machen. Zu diesem Zweck reinszeniert er erfolglos¹³ Euripideische Tragödien und deren Rettungsmechanemata, etwa den *πόρον ἐκ τοῦ Παλαμῆδους* (769 f.), Ruderblätter mit einem Hilferuf zu beschriften.¹⁴ Unüberhörbar scheint bei dieser Gelegenheit ein weiterer Aspekt des Euripides-Spotts auf, nämlich eine poetologische Kritik, in diesem Fall der Vorwurf der Frostigkeit, *ψυχρότης* (848). Er wird aber dadurch entkräftet, daß es immerhin der Verwandte war, der die absurde Idee hatte, überhaupt ein tragisches Rettungsmechanema in der (komischen) Wirklichkeit auszuprobieren, also ein gänzlich unangemessenes und damit frostiges Identitätsverhältnis von dramatischer Fiktion und Realität vorauszusetzen; zweitens korrigiert die Ersetzung der Euripideischen Ruderblätter durch hölzerne Motivtafeln zwar scheinbar eine Übertreibung der Darstellung im *Palamedes*, ersetzt sie aber durch eine andere Abstrusität, denn die Motivtafeln waren ja ihrem eigentlichen Zweck entsprechend bereits beschriftet, so daß Euripides' Chance, sie zu finden und richtig zu deuten, von vornherein eher gering ist.

Der folgende Einsatz von Versen der *Helena*, nämlich die Reinszenierung der Wiedererkennungsszene von Helena (= der Verwandte) und Menelaos (= Euripides), hat dagegen zunächst mehr Erfolg: Euripides eilt herbei. Jedoch: Die den Verwandten bewachende Frau kennt weder das Stück noch mag sie mitspielen, so daß es zu permanenter Inkongruenz der Dialogrepliken kommt und Euripides schließlich geschlagen vom Feld weichen

¹³ Aristoph. Thesm. 846–851.

¹⁴ Grundlegend hierzu immer noch die Arbeit von Rau 1967.

muß.¹⁵ Die Ambivalenzen des Spotts sind hier erst einmal dieselben wie zuvor. Bestenfalls könnte man meinen, die Kritik an Euripides als Dichter bestehe hier darin, seinen Plots Unwahrscheinlichkeit zu unterstellen. Gleichwohl wäre das ein Vorwurf, der in gleichem Maße nahezu alle attischen Tragödien treffen könnte¹⁶ und überhaupt ja nur für die Komödie keine Gültigkeit hat, weil dort Unwahrscheinlichkeit poetologisches Gesetz ist. Vor allem aber erregen diejenigen Gelächter, die das Tragödienspiel ernstnehmen und nicht verstehen, daß es sich eben um ein Spiel handelt: Euripides und der Verwandte, die anzunehmen scheinen, sie könnten mit ihrer Ebenenvermischung durchkommen, ebenso wie die Wächterfrau, die alles für bare Münze nimmt. Diese Ebenenvermischung selbst ist dabei aber Ergebnis höchst kunstvoller und im letzten binnenästhetischer Gestaltung, wie besonders schon in den Versen zu sehen ist, in denen der Verwandte, kaum daß er die Morgenluft der möglichen Rettung wittert, eine geniale Hybride aus tragischer und komischer Metrik komponiert: In den Versen 912–916 werden 913/14 und 914/915 zwei Dochmier vollständig aufgelöst, in 916 wird dieses Konglomerat aus tragischem Metrum und komischer Auflösungslicenz dann von der Wächterin Kritylla mit einem Trimeter-schluß (mit nur noch einer Auflösung) gleichsam wieder eingefangen.¹⁷

Der Euripides der Komödie ist jedoch lernfähig. Daß er dem tumben, des Griechischen kaum mächtigen skythischen Bogenschützen, der nun die Bewachung des Übeltäters übernimmt, mit tragischen Szenen nicht zu kommen braucht, versteht er bald.¹⁸ Entsprechend schließt Euripides mit den Frauen einen Burgfrieden: Er wird sie nicht mehr schlechtmachen,¹⁹ dafür unterstützen sie ihn bei der Überlistung des Skythen. Euripides führt daraufhin, als alte Kupplerin verkleidet, dem Skythen ein Flötenmädchen zu, mit dem er sich hinterszenisch vergnügt, während der Tragiker seinen Verwandten befreien kann. Das ist nun eine *πρέπουσα μηχανή* (Thesm. 1132), ein dem Skythen als Publikum angemessenes Rettungsmechanem. Euripides hat sich angepaßt und ein allen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gehorchendes, nur eben auch nicht mehr tragisches, sondern komisches Mittel sowie eine komische Verkleidung und eine komödientypische Alltagssprache gefunden.²⁰ Damit hat Euripides faktisch die frühere Forderung Agathons umgesetzt (Thesm. 148–150), man müsse in einem ersten Schritt sein Äußeres und seine *τρόποι* dem dramatischen Stoff angleichen. Euripides' dramatische Wandelbarkeit geht also, darin könnte hier der spezifische Spott liegen, so weit, daß er entschieden komische Züge annimmt. Aber ein weiterer Seitenhieb geht doch hier auch auf den Skythen als Karikatur eines plumpen Publikums, das wieder einmal Wirklichkeit und Fiktion nicht auseinanderhalten kann, und diesmal zu seinem eigenen Schaden: Tatsächlich tut ja der Skythe nichts anderes, als was die Frauen den männlichen Rezipienten Euripideischer Tragödien unterstellt hatten und was sie ihnen bei den Schilderungen ihres Alltagslebens gleich ein weiteres Mal unterstellen. Wer also über diese Verspottung des Euripides lacht, lacht zwangsläufig ein Stück weit auch über sich selbst. Eine weitergehende Frage besteht natürlich darin, ob denn der Kunst-

¹⁵ Aristoph. Thesm. 912–928.

¹⁶ Vgl. Dion Chrys. 52, wo gerade Euripides als besonders «wahrscheinlich» gelobt wird (bspw. 52,11. 13. 14).

¹⁷ Vgl. die Analyse der Partie bei Austin/Olson 2004, 291.

¹⁸ Aristoph. Thesm. 1128–1132.

¹⁹ ἐφ' ᾧ τ' ἀκούσαι μηδὲν ὑπ' ἐμοῦ μηδαμὰ / κακὸν τὸ λοιπὸν (Thesm. 1162f.).

²⁰ Aristoph. Thesm. 1177–1201.

griff, Euripides zu einem immerhin letztlich erfolgreichen komischen Helden zu machen, überhaupt noch unter Spott gebucht werden kann.

Dies führt uns zu den *Fröschen*. Dionysos steigt nach dem Tod des Sophokles und des Euripides in die Unterwelt hinab, um einen γόνιμος καὶ δεξιὸς ποιητής (Ran. 71; 96), einen richtigen kreativen Dichter, nämlich seinen geliebten Euripides, wieder an die Oberwelt zu holen. Dort angekommen, wird er mit einem Streit zwischen Aischylos und Euripides darüber konfrontiert, wer der bessere Dichter sei und deshalb ins Leben zurückkehren dürfe. Pluton setzt Dionysos als Richter ein. Nach mehreren agonalen Runden erwählt der Gott des Theaters schließlich Aischylos. Das hat man bis heute immer wieder als schallende Ohrfeige für den jüngsten der drei Tragiker wahrgenommen. Eine solche Deutung steht jedoch keineswegs auf sicheren Füßen.²¹ Denn obwohl sich der Wettstreit der beiden Dichter über 641 Verse (830–1471) und damit über mehr als ein Drittel der gesamten Komödie hinzieht, vermag sich doch Dionysos nicht zu einer begründeten Entscheidung durchzuringen.²² Statt zu sagen, wer ihn von seinen dichterischen Qualitäten mehr überzeugt habe, will er denjenigen wählen, den seine Seele will (ὄνπερ ἡ ψυχὴ θέλει: 1468). Dies kann man auf zweierlei Weise verstehen. Entweder weiß Dionysos schon, wer der glückliche Gewinner sein soll, und macht die Verkündung durch diese prodiorthotische Formulierung spannender. Dafür spricht nicht gerade, daß er bislang stets nur seine Hilflosigkeit und seine Unfähigkeit zur Entscheidung betont hatte. Oder aber er weiß es auch in diesem Augenblick noch nicht und will nun nach seinem «Bauchgefühl» gehen. Dann kann seine Wahl aber nach Lage der Dinge nur auf Euripides fallen, denn es war seine Sehnsucht nach gerade diesem Dichter, sein πῶθος Εὐριπίδου (66f.), der ihn die gefährliche Reise in den Hades hatte unternehmen lassen, und es hat bislang nicht den Eindruck gemacht, als hätte er seine Meinung entscheidend geändert. In diesem Augenblick meint nun Euripides, ihn an seinen ursprünglichen Vorsatz erinnern zu müssen, und gibt ihm das Stichwort ὄμοσας (1469). Das wiederum löst bei Dionysos die Erinnerung an den Anfang eines seiner heißgeliebten Euripidesverse aus: ἡ γλῶττ' ὀμόμοκ' ... (1471). Dionysos' plötzliche Entscheidung für Aischylos ist also rein assoziativ: Dionysos konnte nicht ahnen, daß Euripides sich an dieser Stelle einmischen würde, konnte das Stichwort nicht vorhersehen. Der Vers aber, der ihm daraufhin durch den Kopf schießt, zwingt ihn nun durch seinen Inhalt, seine Zunge meineidig werden zu lassen und also genau das Gegenteil von dem zu tun, was seine Seele eigentlich gewollt und was er ursprünglich versprochen hatte. Und so erklärt er Aischylos zum Sieger.

Es ist nicht zu leugnen, daß das von Euripides als Schlag ins Gesicht empfunden wird. Gerne hat man in der älteren Forschung darauf hingewiesen, es geschehe ihm ganz recht, wenn ihm auf diese Weise einer seiner bekannten Amoralismen um die Ohren fliege. Dies ließe sich allerdings durch den Hinweis kontern, daß die «schwörende Zunge» ein Zitat aus dem *Hippolytos* (612) ist: Hippolytos schleudert ihn Phaidras Amme entgegen, die ihn bereden will, das inzestuöse Geheimnis, das sie ihm anvertraut hat, für sich zu behalten.

²¹ Zum Folgenden vgl. v. Möllendorff 1996/97. Dagegen Willi 2002, 13f., der eine rein politische Lektüre der *Frösche* favorisiert, allerdings im Letzten dann doch eine literarische Gleichwertigkeit von Aischylos und Euripides auch aus Aristophanischer Sicht konstatiert. Die Banalität jener politischen «Botschaft» – der Bruderkrieg zwischen Athen und Sparta muß ein Ende haben – sollte man gleichwohl nicht ignorieren; im Übrigen könnte man sie auch Euripides unterstellen (vgl. unten S. 52–55 zu den 410 oder 408 aufgeführten *Phoenissen*).

²² Aristoph. Ran. 1467–1478.

Hippolytos hatte ihr das eidlich zugesagt, als er noch nicht wußte, worum es sich handeln würde. Nun droht er ihr zwar an, alles auszuplaudern, begeht den Meineid dann aber doch nicht. Von Euripideischer *πονηρία* kann also gerade hier gar keine Rede sein. Seine Verspottung trifft hingegen sogar den siegreichen Aischylos gleich mit. Denn man darf ja fragen, wie zufrieden eigentlich diese Ikone tragischer Dichtung damit sein kann, ihren Sieg letztlich einem Vers ihres Gegners zu verdanken. Tatsächlich hat Aristophanes die beiden Dichter im Verlauf des Agons sich sehr weitgehend aufeinander zu entwickeln lassen, und die größeren Veränderungen hat dabei gewiß die Figur des Aischylos erfahren. Wie subtil das zum Teil passiert, sei hier nur an einem einzelnen Passus erläutert.²³ Eine der Wettbewerbsrunden besteht in der berühmten Verswägung: Beide Dichter müssen je einen Vers in die Schalen einer eigens aufgestellten Waage werfen, um zu sehen, wer mehr poetisches Gewicht besitzt. Im zweiten Durchgang bietet Euripides aus einer nicht erhaltenen Tragödie den Vers οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν λόγος (fr. 170 N.), was Aischylos aus seiner *Niobe* mit μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος οὐ δῶρων ἔρᾳ kontert.²⁴ Aischylos' Thanatos erweist sich als «schwerwiegender» denn Euripides' Überzeugungskraft. Aber stimmt das so? Es war doch gerade Aischylos, welcher der Πειθῶ in seinen *Eumeniden* ein Denkmal errichtet hatte:²⁵ Der Überzeugungskraft Athenes war es zu verdanken, daß die tödliche Gefahr der nach Orests Freispruch erzürnten Erinyen von Athen und Attika abgewendet werden konnte. Göttlich ist Peitho aber auch bei Euripides, heißt es doch in der Fortsetzung «seines» Fragments: καὶ βωμὸς αὐτῆς ἔστ' ἐν ἀνθρώπου φύσει. Diese Worte bedeuten nicht eine Entgöttlichung der Überzeugungskraft, sondern besagen, daß der Mensch in der Anwendung seiner natürlichen Fähigkeit, zu reden und zu überzeugen, dem Göttlichen huldigt. Aischylos selbst hat im ursprünglichen Kontext seines Verses (fr. 161 N.) einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Thanatos und Peitho hergestellt:

μόνος θεῶν (γὰρ) Θάνατος οὐ δῶρων ἔρᾳ,
οὐδ' ἄν τι θύων οὐδ' ἐπισπένδων λάβοις,
οὐδ' ἔστι βωμὸς οὐδὲ παιωνίζεται.
μόνου δὲ Πειθῶ δαιμόνων ἀποστατεῖ.

Denn Thanatos begehrt als einziger von den Göttern keine Geschenke, man kann wohl weder durch Opfern noch durch Ausgießen etwas erreichen, er hat weder einen Altar, noch wird er mit Pänanen verehrt. Peitho bleibt ihm als einzigem der Götter fern.

Auch hier ist die Überzeugungskraft eine göttliche Macht, wenn auch dem Tod gegenüber unwirksam. Allerdings hätte auch Euripides das nicht bestritten, wie die Eingangsszene seiner *Alkestis* zeigt, denn nicht ohne Grund zitieren die Scholien zur Erklärung der unnachgiebigen Haltung des Thanatos gerade den μόνος θεῶν-Vers aus der *Niobe*; die Ähnlichkeit der Positionen des Aischylos und des Euripides hat man mithin offensichtlich schon in der Antike gesehen. Was an der Oberfläche also als Sieg des Aischylos erscheint, erweist sich auf den zweiten Blick wieder einmal als sehr viel differenzierter. Spott gegen Euripides ist sichtbar, doch erschöpft sich in ihm das kritische Potential der Stelle nicht, und es richtet sich natürlich zugleich auch gegen die Usancen des dramatischen Wettbe-

²³ Vgl. v. Möllendorff 1996/97.

²⁴ Aristoph. Ran. 1391 f.

²⁵ Aischyl. Eum. 885–889 u. 969–975.

werbs, in dem bloßes Dafürhalten eher für einen Sieg verantwortlich ist als intellektuelle Reflexion.

Springen wir nun um 20 Jahre zurück, zur ersten erhaltenen Komödie des Aristophanes, den *Acharnern*, die an den Lenäen des Jahres 425 aufgeführt wurden. Der Bauer Dikaiopolis leidet so sehr an den Folgen des Peloponnesischen Kriegs, daß er, als die Ekklesie seine Bemühungen um Frieden nicht unterstützt, einen Privatfrieden mit Sparta schließt. Das ruft den Chor der Köhler aus dem attischen Demos Acharnai auf den Plan, die auf Fortführung des Krieges und auf Rache für Spartas Verwüstungen drängen und den Verräter steinigen wollen. Dikaiopolis kann sie jedoch überreden, sich erst einmal seine Verteidigungsrede anzuhören. Um deren Wirkung zu erhöhen, will er sich mit dem passenden Kostüm ausstaffieren, dem Kostüm einer mythischen Figur, die einmal in aussichtsloser Lage erfolgreich um ihr Leben geredet hat, nämlich des mysischen Königs Telephos, den Euripides 13 Jahre zuvor inszeniert hatte. Dikaiopolis klopft entsprechend an Euripides' Tür, der Tragiker rollt auf dem Ekkyklima heraus – καταβαίνειν δ' οὐ σχολή (409) – und Dikaiopolis handelt ihm ein Ausstattungsrequisit nach dem anderen ab, bis er schließlich perfekt als falscher, aber mitleiderregender Bettler Telephos verkleidet ist (Ach. 393–479). Zugleich mit der Verkleidung hat er sich aber auch die rhetorische Gewalt der Euripideischen Figur einverleibt:

ΔΙ. Εὖ γ' οἶον ἤδη ῥηματίων ἐμπίπλαμαι.

[...]

Ἄρ' οἶσθ' ὅσον τὸν ἀγῶν' ἀγωνιῆ τάχα,
μέλλων ὑπὲρ Λακεδαιμονίων ἀνδρῶν λέγειν;
Πρόβαινέ νυν, ὧ θυμέ· γραμμὴ δ' αὐτήι.
Ἔστηκας; Οὐκ εἶ καταπιῶν Εὐριπίδην;²⁶

DI: Welche schönen Phrasen stecken mir schon im Leib.

[...]

Und weißt du noch, in welchen Kampf wir ziehn?
Jetzt gilt's in Sachen Spartas aufzutreten!
Vorwärts, mein Herz, hier sind die Schranken, steh
Nicht still, hast doch den Euripides im Leibe!²⁷

Wie Agathon in seiner ganz ähnlich inszenierten Szene in den *Thesmophoriazusen* ausführte, Charakter, Kleidung und Worte eines Dramatikers seien als wesensgleich zu verstehen, so ist wohl auch hier gemeint, daß Dikaiopolis zwar durch seine Kostümierung zu Telephos geworden ist, sich mit der Figur aber auch deren Dichter selbst und seine rhetorischen Qualitäten zu eigen gemacht hat: «Du bleibst stehen? Hast Du Dir nicht den Euripides einverleibt?» befragt sich Dikaiopolis, als er trotz allem zögert, sich dem wütenden Chor zu stellen (485)²⁸. Dann ist aber auch analog anzunehmen, daß Dikaiopolis gar nicht nur Dikaiopolis ist, sondern so, wie die Figur Telephos eben auch mit ihrem Dichter Euripides verbunden ist, die Figur Dikaiopolis mit ihrem Schöpfer Aristophanes verschmilzt. Genau diese Verschmelzung findet dann in den ersten Versen der Verteidigungsrede des Dikaiopolis statt:

²⁶ Ach. 447; 481–484.

²⁷ Übers. Newiger/Seeger 1990.

²⁸ Vgl. bereits 447: εὖ γ' οἶον ἤδη ῥηματίων ἐμπίπλαμαι.

ΔΙ. Μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
 εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν
 μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγῳδίαν ποιῶν.
 Τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῳδία.
 Ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν, δίκαια δέ.
 Οὐ γάρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι
 ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω.
 Αὐτοὶ γάρ ἐσμεν οὐπί Ληναίῳ τ' ἄγῶν ...²⁹

DI: «Verargt mir nicht, ihr Männer» von Athen
 Dort auf den Bänken, wenn ich armer Tropf
 Von Staatsgeschäften sprech in der Komödie.
 Wahrheit und Recht verficht auch die Komödie.
 Und was ich sag, ist Wahrheit, kling't's auch hart.
 Selbst Kleon soll mich diesmal nicht verklagen,
 Daß ich die Republik vor Fremden schmähe;
 Wir sind hier unter uns am heut'gen Fest.³⁰

Hier wird über mehrfache Erwähnungen der Komödie (τρυγῳδία) und der Aufführungssituation (Zuschauer, Fremde, Lenäen) nicht nur das komische Prozedere als solches inszeniert, sondern es wird über die Erwähnung seiner gerichtlichen Verfolgung durch den Politiker Kleon auch Aristophanes als biographische Person ins Spiel gebracht.³¹

Spott über Euripides ist also auch hier nur der schnell zurückgelassene Ausgangspunkt für eine eindringliche poetologische Reflexion über Tragödie, Komödie und das Verhältnis von dramatischer Fiktion und Realität. Und in der Tat ist deutlich, daß sich Aristophanes als Dichter in einem Nahverhältnis zu Euripides sieht, anders formuliert: Daß Euripides ein Dichter ist, dessen Werk auf der komischen Bühne zur Darstellung zu bringen, das heißt: zu dem in ein mimetisches Verhältnis zu treten, für Aristophanes lohnend erscheint. Legt man hierbei die Agathon'sche Poetik zugrunde, dann bedeutet das aber eben nicht nur eine Angleichung in Äußerlichkeiten, etwa durch parodistische Verwendung Euripideischer Verse, sondern es heißt, daß hier eine Wesensangleichung von Aristophanischer Komödie und Euripideischer Tragödie intendiert ist.

Diese Interpretation der Verhältnisse ist keine Entdeckung der Moderne, sondern verdankt sich bereits zeitgenössischer Beobachtung. So wurde Aristophanes selbst zum Spottobjekt seiner Komikerkollegen gerade wegen seiner wahrnehmbaren poetischen Nähe zu Euripides.³² Einer entsprechenden Bemerkung des Aristophanes-Konkurrenten Kratinos, deren genaueren Kontext wir gerne kennen würden, verdankt sich etwa der Titel dieses Artikels:

²⁹ Ach. 496–504.

³⁰ Übers. Newiger/Seeger 1990.

³¹ Vgl. hierzu zuletzt v. Möllendorff 2013, 394–399. Vgl. außerdem bereits Bailey 1936, sowie Bowie 1988 und Sutton 1988. Mit der polyphonen Konzeption des Protagonisten beschäftigen sich auch Fisher 1993 und Goldhill 1991, 167–222.

³² Schol. ad Plat. apol. 19c: Ἀριστοφάνης ὁ κωμωδοποιὸς ... ἐκωμωδεῖτο δ' ἐπὶ τῷ σκώπτειν μὲν Εὐριπίδην, μμῆισθαι δ' αὐτόν.

τίς δὲ σύ; κομψός τις ἔροιτο θεατής.
ὑπολεπτολόγος, γνωμοδιώκτης, εὐριπιδαριστοφανίζων.³³

Wer bist du? Das würde wohl ein raffinierter Zuschauer fragen:
Ein Wortetüftler, ein Sentenzendrescher, ein Euripidaristophanist.

Die Affinität der beiden könnte nicht noch enger formuliert werden: In εὐριπιδαριστοφανίζων kommt es ja geradewegs zu ihrer Verschmelzung, wie sie in dem zitierten Motiv des καταπίνειν τὸν Εὐριπίδην bereits angeklungen ist. Interessanterweise scheint Aristophanes eine solche Beziehung nicht gelehnet zu haben:

χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ,
τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἤττον ἢ 'κείνος ποιῶ.³⁴

Ich nutze die Knappheit seines Ausdrucks,
doch meine Gedanken dichte ich weniger marktmäßig als er.

Vielmehr wollte er genau differenziert wissen zwischen dem, was er von Euripides übernahm, und dem, was er als seine genuin eigene Leistung ansah. Die Tatsache, daß Aristophanes Euripides nicht nur als Konkurrenten im Kampf der Gattungen um öffentliche Anerkennung, sondern auch als potentielle Quelle der Inspiration ansehen konnte, verlegt die Frage nach dem Verhältnis der beiden Dichter weg von der in großen Teilen der Forschung immer noch angesteuerten Ebene spöttischer Entlarvungskomik und atavistischer Rügebräuche aus den Frühzeiten der Komödie³⁵ hin auf die Ebene der Binnenverhältnisse einer dramatischen Avantgarde.

Vorgeschaltet sei zunächst die bekannte Frage, ob es erlaubt und zielführend sei, einen solchen Begriff, der terminologisch wie konzeptuell klar in der Moderne verortet ist, auf die literarischen und kulturellen Umstände des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr. zu übertragen.³⁶ Die europäische künstlerische Avantgarde des beginnenden 20. Jhs. hinterfragte das Funktionieren von Kunst in einer bürgerlichen Gesellschaft und zielte auf ihre Deinstitutionalisierung ab.³⁷ Sie bevorzugte hierfür das Medium programmatischer Schriften wie etwa das Manifest, um – bei gleichzeitiger Umsetzung entsprechender literarästhetischer Verfahren – die traditionelle Rezipientenschaft institutionalisierter Kunstübung zu skandalisieren und verstören. Voraussetzung der Avantgarde-Bewegung war, wie Peter Bürger gezeigt hat, neben der Institutionalisierung von Kunst die (jedenfalls gefühlte) vollständige Verfügung über die künstlerischen Medien und die Wahrnehmung ihrer ästhetischen Autonomie: «Die Intention der Avantgardisten läßt sich bestimmen als Versuch, die ästhetische (der Lebenspraxis opponierende) Erfahrung, die der Ästhetizismus herausgebildet hat, ins Praktische zu wenden. Das, was der zweckrationalen Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft am meisten widerstreitet, soll zum Organisationsprinzip des Daseins gemacht werden.»³⁸ Im «Happening» sollte es gelingen, die Grenzen zwischen Kunst und alltäg-

³³ Kratinos inc. fab. fr. 342 K.-A. Vgl. hierzu Luppe 2000, 19 (mit einem zu bedenkenden Emendationsvorschlag γνωμοδιώ[κ]της).

³⁴ Ar. Σκηνᾶς καταλαμβάνουσαι fr. 488 K.-A. Der Bezug auf Euripides ist sichergestellt durch eine entsprechende Kontextnotiz bei Plut. aud. poet. 11 p. 30D (vgl. Test.-App. bei K.-A.).

³⁵ Referiert bei Bierl 2002.

³⁶ Auf den Punkt bringt dies jüngst Schmitz 2014.

³⁷ Vgl. den kurzen Abriß von Asholt 2008, 46 und die klassische Behandlung bei Bürger 1980.

³⁸ Bürger 1980, 44.

lichem Leben aufzuheben. Die Aktionen der Avantgarde richteten sich also kritisch gegen die Institution Kunst mit ihren beteiligten Agenten ‹Autor› und ‹Rezipient›, damit aber auch gegen die etablierten künstlerischen Medien wie das Buch oder das Theater. Kunst ist in avantgardistischer Perspektive nicht mehr autonom, sondern soll in hohem Maße vergesellschaftet werden; die Wirkmacht immanenter Ästhetik soll im allgemeinsten Sinne des Wortes politisiert werden.

So sehr der Begriff Avantgarde sich einer spezifischen historischen Gemengelage verdankt, in der er sich umfänglich entfaltet, so sehr bedient er sich als Konzept einiger Abstraktionen, die auch für die Analyse anderer historischer Situationen zur Verfügung stehen und in ihnen zur Manifestation gelangen können. Ihn versuchsweise auf das ausgehende 5. Jh. v. Chr. in Athen zu übertragen heißt also nicht, jene Gesellschaft mit derjenigen des europäischen Bürgertums im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jh. n. Chr. unhinterfragt gleichzusetzen; erst die normensprengende Entfaltung der Kunstmittel in den 20er Jahren des 20. Jhs. ermöglichte ja überhaupt die generalistische Konzeptualisierung einer avantgardistischen Ästhetik, die nun in einem zweiten Schritt ihrer Situierung in (wechselnden) historischen Kontexten bedarf.³⁹ Vielmehr ist darüber nachzudenken, ob und wie solche (sich in der Revolte der Avantgarde so explosiv entladenden) Abstraktionen des Verständnisses von Literatursoziologie und -geschichte auch unter jenen in vieler Hinsicht anderen – aber doch ebenfalls ‹bürgerlich› zu nennenden! – Verhältnissen konkrete Gestalt gewinnen konnten. Wie im Falle so vieler anderer Theoriebegriffe auch fährt man hier am besten, wenn man sie als skalierbar ansieht, wie es Manfred Pfister beispielsweise für das Konzept der ‹Performativität› vorgeschlagen hat.⁴⁰ Texte können, sozusagen vor der Folie einer maximal radikalen Entfaltung in der eigentlich begriffprägenden Epoche, auch vorher oder nachher, ‹avant et après la lettre›, schon oder noch avantgardistisch sein, können ihren gesellschaftsverändernden Ansatz mehr oder weniger explizit und mithilfe naturgemäß von Epoche zu Epoche differierender poetischer Verfahren und metapoetischer Selbstbeschreibungen umsetzen. Als konkrete Untersuchungsfelder möchte ich mit Bezug auf die benannte Spannung von Theater zwischen Ästhetik und Gesellschaftlichkeit die konzeptuelle Trias ‹Herausforderung der institutionellen Instanzen›, ‹grundsätzliche, auf Langfristigkeit angelegte Veränderung und Umkehrung etablierter Hierarchien› und ‹selbst- und institutionskritische Reflexion› benennen; ihre Vertreter wären in einem solchen Prozeß füreinander wohl nicht nur Konkurrenten und ‹Musen›, sondern auch Partner.

Eine notwendige Voraussetzung hierfür ist, daß Kunst in der zu betrachtenden Gesellschaft tatsächlich eigenständig institutionalisiert ist; es geht ja in der Avantgardedebatte weder um das gesamtgesellschaftliche Umfeld des Theaters noch um dessen fiktionale Manifestationen im Einzelwerk, sondern um die spezifische Institutionalität und damit den gesellschaftlichen *impact* von Theaterspiel. Das Theater im Athen des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr. ist nun definitiv eine Institution, die sich auf einen immensen organisatorischen Apparat, staatliche und einzelbürgerliche Finanzierung sowie klare Ablaufregularen stützt. Aus der erfolgreichen Teilhabe an dieser Institution – also einem der ersten Plätze oder gar dem Sieg im dramatischen Agon, der häufigen Zuweisung eines Chores, der verstetigten Zusammenarbeit mit Choregen – wird hohes gesellschaftliches Prestige

³⁹ Vgl. Bürger 1980, 22–24.

⁴⁰ Maassen 2001.

abgeleitet, wie auch der Chorege selbst aus dieser Leiturgie soziales Ansehen gewinnt.⁴¹ Sowohl die Tragödie als auch die Komödie inszenieren Stücke, die sich – nach Auffassung weiter Teile der Forschung – mit dem politischen Handeln der Polis Athen auseinandersetzen. Die Komödie (wie auch das Satyrspiel als metapoetische Appendix der Tragödie⁴²) befragt zugleich auf einer explizit metatheatralischen Ebene die dramatische Literatur auf ihre gesellschaftliche Leistungsfähigkeit, oft – denken wir, um nur wenige Stichworte zu nennen, an die Prologe etwa der *Acharner* und der *Frösche*, an Makron und Pnigos der Parabasen, an die Diskussion im Agon der *Frösche*, an die Exodos der *Wespen*, in der die Vertreter des tragischen Tanzes vom komischen Protagonisten überboten werden – in sehr ausgestellter, geradezu programmatischer Weise. Die komische Dramaturgie bevorzugt Szenarien der Entgrenzung in den Zuschauerraum hinein, auch über die standardisierte Exodos hinaus.⁴³ Zugleich ist der ‚Kunstbetrieb‘ des Theaters keine elitäre Institution, sondern wendet sich an die gesamte Bevölkerung (ganz unabhängig von der Frage nach der Anwesenheit von Frauen und Sklaven). Hinzu kommt die starke Involvierung des Publikums, das ja nicht nur – in der Komödie – von der Bühne aus angesprochen und sogar individuell, auch in Form des ὄνομαστί κωμωδεῖν, adressiert werden kann, sondern in Gestalt des Chores in beiden dramatischen Gattungen eine stellvertretende Instanz auf der Spielfläche besitzt, mit der es bekanntlich performativ eng verbunden ist: Diesjährige Zuschauer konnten in den vergangenen Jahren selbst Choreuten gewesen sein oder es in den kommenden Jahren noch werden. Aus Sicht der Moderne ist daher das griechische Theater mit Bezug auf Offenheit, Jedermanns-Beteiligung, Grenzüberschreitung und expliziter Befragung des Stellenwerts des Theaters bereits vielfach im Ansatz ‚avantgardistisch‘. Was hätte also Avantgarde vor diesem Hintergrund für attische Kunstübende bedeutet? In welcher Form hätte Theater als Institution mit Blick auf ihr Funktionieren in einer bürgerlichen Gesellschaft hinterfragt werden können?

Betrachten wir die drei genannten Untersuchungsfelder des Avantgardistischen mit Blick auf Kratinos' Bonmot des εὐριπιδαριστοφανίζεῖν ein wenig näher! Daß die Alte Komödie von der Herausforderung lebt, scheint zunächst offenkundig, produziert sie doch mithilfe des Individualspotts nahezu permanent unmittelbare Provokationen. Wenn aber, wie Sommerstein treffend formuliert hat,⁴⁴ eigentlich jeder ein Opfer persönlichen Spotts werden konnte und wenn in der Gattungsgeschichte der Komödie, wie neben Aristoteles auch die meisten hellenistischen Traktate zur Archaia konstatieren, das iambische Element und damit die poetische Rüge und Bloßstellung schon traditionell eine gewichtige Rolle spielten,⁴⁵ so gehört Spotten offensichtlich zur *mainstream*-Produktion der Komödie; damit Spott provokativ im Sinne der Avantgarde werden, also wirklich zu einer womöglich gar außerfestlichen Reaktion der Öffentlichkeit führen kann, etwas in Bewegung setzt, anders gesagt: damit er ein ästhetisches Kunstmittel wird, das praktische Konsequenzen zeitigen kann – dafür muß er vielleicht eine eigene Entwicklung durchlaufen und seine

⁴¹ Vgl. Wilson 2000.

⁴² Vgl. hierzu Lämmle 2013, 24.

⁴³ Vgl. v. Möllendorff 1995.

⁴⁴ Sommerstein 1996, 331.

⁴⁵ Aristot. poet. 5,1449b5–9. Περὶ κωμωδίας I,5–31; II,1–5 u. 14–17; III,29f.; IV,1–11; V,15–20; zur (auf Aristoteles zurückgehenden?) Unterscheidung zwischen Spott und Komödie als mimetischer Gattung vgl. XV (Tract. Coisl.) 31–33 (alle, auch im Folgenden, zitiert nach: Prolegomena de comoedia, ed. Koster 1975).

standardisierte Erscheinungsform hinter sich lassen, oder das Verlangen nach Provokation muß sich einen neuen Raum schaffen, andere Instrumente finden. Man könnte aus heutiger Sicht denken, daß die Steigerung, einen Mitbürger nicht nur *en passant*, sondern in Gestalt eines ganzen ihm gewidmeten Plots vorzuführen – wie es in den *Rittern* mit Kleon, in den *Wolken* mit Sokrates, in den *Thesmophoriazusen* und den *Fröschen* mit Euripides geschieht – provokativ genug wäre. Aber hier muß man sich vor Projektionen hüten. Plutarch berichtet die Anekdote, bei der Aufführung der *Wolken* hätten die Fremden im Publikum zu tuscheln begonnen, wer denn dieser Sokrates sei, der da so durch den Kakao gezogen werde, und daraufhin habe sich Sokrates erhoben, damit jeder ihn sehen könne. Nach der Vorstellung von einem Freund gefragt, ob ihm dieser Grad an Verspottung nicht unangenehm gewesen sei, habe er geantwortet, das irritiere ihn nicht, denn das Theater sei doch nichts anderes als ein «großes Symposion». ⁴⁶ Die *Wolken* boten also zwar offenkundig zumindest das Potential einer ernsthaften Provokation, aber eben auch nicht mehr, wenn sie nur als extreme Version einer Symposionsneckerei und damit als vollständig situativ fixiert angesehen werden konnten; wie schon in meinem anfänglichen Zitat aus der *Apologie* zu sehen, war eine über das Fest hinausgehende Wirkung eigentlich nicht zu prognostizieren. Andererseits berichtet Aristophanes sowohl in den *Acharnern* als auch in den *Rittern* davon, Kleon habe ihn für seinen Komödienspott in den *Babyloniern* von 426 vor Gericht gezogen; das wäre sicherlich ein handfester Theaterskandal gewesen, jedoch wird von einem solchen Prozeß außerhalb des Aristophanischen Œuvres nirgends berichtet, so daß der genaue Zuschnitt dieser Auseinandersetzung offen bleibt, von einem eventuellen Ergebnis ganz zu schweigen. Alan Sommerstein hat gezeigt, daß theatrales Aussagen nichts anderes als eine weitere Form öffentlicher und damit justizabler Rede gewesen ist: «Deswegen stand die Komödie weder in Theorie noch in Praxis jenseits des Gesetzes. In ihr war die Redefreiheit nicht größer, aber auch nicht kleiner als ansonsten in Athen. Die Dionysische Tradition der Aischrologie machte es zwar möglich, daß viele Dinge gesagt wurden, die in anderen Kontexten unanständig gewesen wären, aber es gab kein Recht, Dinge zu sagen, die in anderen Kontexten illegal gewesen wären.» ⁴⁷ Provokatives war hier also nur durch das Austesten der Lizenzen der Aischrologie zu gewinnen: Der «Fall Kleon» mag in diese Richtung gewiesen haben, im Einzelnen muß das aber offen bleiben. Eine Gesetzesinitiative wie das unter dem Archon Morychios 440/39 erlassene und drei Jahre gültige Dekret Περὶ τοῦ μὴ κωμῳδεῖν war offensichtlich eine kurzlebige Ausnahme; was genau der Inhalt des berüchtigten Syrakosios-Dekrets von 415 gewesen ist und ob es sich tatsächlich gegen den Komödienspott richtete, wissen wir nicht. ⁴⁸

Grundsätzlich provozierender wirkten hingegen vielleicht substantielle Veränderungen an der Form der Komödie, also Enttäuschungen der Publikumserwartung. Aristophanes mag es tatsächlich als Abstrafung empfunden haben, daß seine *Wolken* nur den dritten Platz im Agon erhielten. Wenn es denn eine solche wirklich war, dann wird hierin eine Unmutsreaktion des Publikums sichtbar, die aus dem Gefühl eines Herausgefordertseins resultiert haben könnte. Eine solche ergibt sich noch kaum aus der besonders umfanglichen

⁴⁶ Plutarch mor. (De lib. educ.) 10c-d. Zur Ästhetisierung von Spott vgl. v. Möllendorff 2002, 173–180.

⁴⁷ Sommerstein 2002, 145.

⁴⁸ Vgl. Sommerstein 2002, 135f. Optimistischer hinsichtlich der Historizität von Berichten zur gesetzlichen Eindämmung von Komödienspott ist Sidwell 2000, 254f.; aber auch er versteht solche Maßnahmen bestenfalls als befristeten Ausdruck von Nervosität in militärischen Krisensituationen.

und weitreichenden Publikumsbeschimpfung am Ende des ersten epirrhematischen Agons (1085–1104), wenn der *Logos Dikaios* zugibt, alle Zuschauer seien εὐρύπρωκτοι, damit selbst ἄδικοι, weshalb er zu ihnen überlaufe. Dieser Spott bleibt letztlich im Rahmen der Kunstmittel, derer sich die Komödie auch sonst bedient: Die Begrenzungen der Institution «Komödie», gar diejenigen der Institution «Theater», bleiben also doch gewahrt, auch wenn unter der Hand durchscheint, daß die Komödie ihrem Anspruch, ein Publikum zu bessern und Prinzipien des Gerechten zu vertreten, unter solchen Umständen kaum genügen kann und damit ihr eigenes Funktionieren in der Polis aufkündigt. Eine wirkliche institutionelle Provokation ergibt sich vielleicht vielmehr aus der konzeptuellen Innovation, welche die *Wolken* auszeichnet. Tatsächlich sind sie, wenn man von ihrer zweiten, uns erhaltenen Version ausgeht, ein ungewöhnliches Stück, und zwar vor allem mit Blick auf ihre Exodos mit der Brandschatzung des Sokratischen Phrontisterions. In immerhin acht der elf vollständig überlieferten Komödien des Aristophanes, und gerade in den vier übrigen Komödien des Frühwerks – *Acharner*, *Ritter*, *Wespen*, *Friede* – wird der Protagonist am Ende triumphal vom Chor aus der Orchestra geleitet. Das entsprach offensichtlich der Publikumserwartung; ebenso ein klares Überlegenheitsverhältnis von Prot- zu Antagonist. Beides lösen die *Wolken* nicht ein: Der Bauer Strepsiades kann sich am Ende gegen den intellektuell so weit überlegenen Sokrates nur noch durch einen Akt der Gewalt retten, der zudem sinnlos ist: Denn Sokrates hat – und das auf eigenen Wunsch des Strepsiades – dessen Sohn Pheidippides ebenfalls in der Kunst der Ungerechten Rede unterrichtet, so daß die Vernichtung seiner Denkerstube den einmal angerichteten «mental» Schaden auch nicht ungeschehen machen kann. Entsprechend kommt es auch nicht zu einem Triumph des Strepsiades, sondern mit dem Anblick des brennenden Hauses und seiner fliehenden, von Schlägen verfolgten Bewohner endet das Stück. Die finale Katastrophe, die auch den Protagonisten einschließt und letztlich von ihm – geradezu in einem Akt intellektueller Selbstüberschätzung – selbst verschuldet ist, verleiht der Komödie tatsächlich so etwas wie eine tragische Aura. Tatsächlich versagen die *Wolken* ihren Zuschauern einen befriedigenden Schluß, in dem eine soziale Ordnung (wieder)hergestellt wird, ja sie demontieren eine solche Ordnung nachgerade, und damit hinterfragen sie auch das gesellschaftliche Funktionieren von Komödie selbst.⁴⁹

Das ist etwas substantiell anderes als die traditionelle Verwendung eines parodischen Diskurses; man versteht es am besten, liest man diese konzeptionelle Erweiterung unter aristotelischen Vorzeichen. Komödie und Tragödie unterscheiden sich in Aristoteles' Sicht wesentlich in folgenden Punkten:

- (1) Objekt der Nachahmung sind in der Tragödie bessere, in der Komödie schlechtere Charaktere (poet. 1448a16–18).
- (2) (Gute) Tragödien enden schlecht (poet. 1453a7–30).⁵⁰
- (3) Die tragische ἡδονή resultiert primär aus Affekten, die durch den tragischen μῦθος erzeugt werden, sind also vor allem Resultat einer spezifischen Handlungsführung, hervorgerufen von einer Fehlhandlung (ἀμαρτία) des Protagonisten. Komische ἡδονή resultiert hingegen aus dem γελοῖον, hervorgerufen aus der Wahrneh-

⁴⁹ In dieser Zuspitzung schließe ich mich der Position von Hubbard 1991, 111 f. an.

⁵⁰ In einer «guten» Tragödie gerät ein mittlerer Charakter hohen gesellschaftlichen Ranges durch eine ἀμαρτία vom Glück ins Unglück. Aristophanes bezeichnet an dieser Stelle gerade Euripides als den in dieser Hinsicht τραγικώτατος (1453a29 f.); das ist für den hier bezeichneten Zusammenhang durchaus wesentlich.

mung von normwidrigen (αἰσχρά) Fehlhaltungen (ἁμαρτήματα) des Protagonisten. Die Quellen des Lachens sind in erster Linie, wie der Aristotelische oder jedenfalls aristotelisierende *Tractatus Coislinianus* 13–30 darlegt, paradigmatischer Natur, diejenigen tragischer Affekte hingegen in erster Linie syntagmatischer Natur: Tragischer μῦθος ist dementsprechend eine σύστασις πράξεων (ein *plot*), komischer μῦθος eine σύστασις περι γελίας πράξεις (eine sich um lächerliche Aktionen rankende Handlung).⁵¹

Betrachten wir mit diesen Vorgaben die *Wolken*. Es ist erstens schwierig zu sagen, inwieweit eine Figur wie Sokrates für athenische Zuschauer von vornherein als ‚schlechter‘ gelten konnte; der *Dikaios Logos* jedenfalls hält am Ende umgekehrt die Zuschauer für schlechter, aber wenn wir die zu Beginn dieses Beitrags zitierte Platonische Darstellung des Sokrates im Blick behalten, so trat der Philosoph in der athenischen Öffentlichkeit jedenfalls als jemand in Erscheinung, der nicht nur konsequent die Nähe der höheren Kreise suchte und fand und von seinen Zeitgenossen politisch eher in ein oligarchisches Umfeld gerückt wurde, sondern der auch durch sein diskursives Verhalten im öffentlichen Raum den Anspruch erhob, zu einer Debatte normativer Ethik berechtigt zu sein. So betrachtet gehörte er entschieden auf die Seite der (aristotelisch) ‚Besseren‘, auch dann, wenn sein Auftreten als präventios wahrgenommen wurde. Zweitens gerät in den *Wolken* gerade dieser ‚bessere Mann‘ vom Glück ins Unglück: Seine Schüler werden vertrieben, sein Wohn- und Schulsitz wird verwüstet, und die *Wolken* erweisen sich als wenig verlässliche Freunde, die nicht einmal das brennende Haus ihres Adepten zu löschen bereit sind.⁵² Und dieses Schicksal trifft ihn zu allem Überfluß in gewisser Weise unverdient, als nicht eigentlich legitime Rache des Strepsiades für die Enttäuschung seiner Wünsche, deren Erfüllung sich geradezu in ihr Gegenteil verkehrt hat. Drittens schließlich weisen die *Wolken* einen vergleichsweise komplexen μῦθος auf, nämlich aufgrund der Einführung des Pheidippides, dessen Auftreten gleichsam eine περιπέτεια der Handlung bewirkt, die nicht nur Strepsiades, sondern auch Sokrates vernichtet. Im Falle des Strepsiades mag dies Gelächter hervorrufen, ist er doch der Typus des verachtenswerten betrogenen Betrügers: Niemand hat ihn gezwungen, seinen Sohn der Ungerechten Rede anzuvertrauen, vielmehr war ihm wie Pheidippides die Wahl gelassen worden (Nub. 1105 f.). Seine Fehlwahl läßt sich daher füglich als Form der ἁμαρτία ansehen, deren Folgen ihn ins Unglück stürzen, in das er andere mitzieht; und er gewinnt final auch Einsicht in seinen Fehler. Aus alledem wird noch kein vollendeter tragischer Plot – insbesondere verteilen sich ἁμαρτία und Katastrophe letztlich zumindest überwiegend auf zwei Figuren –, nichtsdestoweniger wird das Schema des siegreichen Protagonisten, der einen oder mehrere Antagonisten triumphal übertrumpft (mag dieser Sieg auch bisweilen ironisch unterlaufen werden), hier doch sehr ausdrücklich beiseite gelegt und durch ein komplexeres Handlungsmodell ersetzt, innerhalb dessen auch nach Verantwortlichkeiten gefragt werden kann. Im erhaltenen Werk des Aristophanes findet sich nichts Vergleichbares. Wichtig ist dabei, daß Aristophanes eben nicht einfach eine Tragödie verfaßt, sondern eine komische Handlung unter tragischen

⁵¹ Aristot. poet. 1449a32–37, 1453a10; Tract. Coisl. 38. Ein breit angelegtes Plädoyer für die Aristotelische Herkunft dieses Texts führt jüngst wieder Watson 2012. Diese Differenzierung, die die Tragödie als stärker syntagmatisch, die Komödie aber als stärker paradigmatisch profiliert versteht, ist ausführlich ausgearbeitet bei Warning 1976.

⁵² Vgl. Gärtner 1980.

Vorzeichen ablaufen läßt. Aus aristotelischer Perspektive betrachtet, geraten beide Helden, Strepsiades wie Sokrates, ins Unglück, sind aber keine niederen Charaktere – Strepsiades verdankt seine Schulden seinem Sohn und der adligen Familie seiner Frau⁵³ –, und dieses Unglück verbindet sich zumindest im Falle des Strepsiades auch mit einer Peripetie – den Schlägen seines Sohnes – und zugleich einer Anagnorisis – der Erkenntnis, was von den Lehren des Adikos zu halten ist –, erfüllt damit also Aristoteles' Ansprüche an eine gute tragische Handlung, da diese Handlungsführung durchaus geeignet sein kann, Affekte wie Phobos und Eleos beim Zuschauer hervorzurufen, gerade aufgrund der naheliegenden Identifikationsmöglichkeiten, jedenfalls mit Strepsiades.⁵⁴

War es das, was das Publikum der *Wolken* störte? Wenn ja, dann ließe sich die Provokation hier thesenhalber auf das zweite Untersuchungsfeld der Avantgarde zurückzuführen: die ästhetische Innovation im Sinne einer normensprengenden Ausweitung der tradierten komischen Kunstmittel.⁵⁵ Wie weit aus Sicht eines athenischen Publikums Aristophanes hier im Vergleich zu seinen Konkurrenten tatsächlich gegangen ist, läßt sich naturgemäß aufgrund der desolaten Überlieferung der Alten Komödie nur schwer beurteilen. Wir wissen nicht, bis zu welchem Grad konzeptuelle Variationsmöglichkeiten innerhalb eines Erwartungshorizonts des Publikums lagen⁵⁶ – um die in sich schwierige Vorstellung von einer komischen Regelpoetik einmal ganz beiseite zu lassen –, inwieweit sie sich dem innovatorischen Willen des Dichters verdankten oder er sich einfach sich wandelnden generischen Konventionen fügte – deren Wandlungen dann aber wieder als Innovationen gedacht werden könnten. In den rund 40 Jahren, in denen wir das Schaffen des Aristophanes einigermaßen überblicken können, änderte sich in seinen Komödien so manches – etwa in der Behandlung des Chores und seiner wichtigsten Werkpartie, der Parabase, und in der Gestaltung des epirrhematischen Agons zwischen Prot- und Antagonist, von der Themenwahl nicht zu reden –, ein nicht-parodistisches Aufbrechen der Grenzen zur Nachbargattung der Tragödie, wie es in den *Wolken* vorgeführt wurde, könnte man jedoch als besonders weitreichend und diskussionswürdig empfunden haben, so wie es offensichtlich Aristophanes' spezifische Variante des Euripides-Spotts und seine Annäherung an den Tragiker auch war. Bedenkt man dazu, daß Aristophanes nicht nur ein gutes Viertel der *Acharner*, weit mehr als die Hälfte der *Thesmophoriazusen*, und mindestens die Hälfte der *Frösche* einem paratragischen Diskurs anvertraute, sondern auch tragische Plot-Teile übernahm – so verdanken sich große Teile der Handlungsführung in den *Vögeln* von 414 der Bezugnahme auf den nicht erhaltenen *Terens* des Sophokles, jedenfalls auf den dieser Tragödie zugrundeliegenden tragischen Mythos⁵⁷ –, dann läßt sich erkennen, daß Aristophanes offensichtlich vom Beginn seiner Karriere an immer wieder die Grenze zur Tragödie überschritt und damit im Grunde mit der Erschaffung einer tragikomischen Gattung

⁵³ Da die *Wolken* keine Tragödie, sondern bestenfalls eine Tragikomödie sind, wird man Strepsiades zwar auch einen Charakterfehler im Sinne eines ἀμάρτημα zusprechen müssen, nämlich seine Bereitschaft zum Betrug. Jedoch ist er im oben dargestellten Sinne deutlich abgeschwächt; an der aktuellen Notsituation, die den Ausgangspunkt des Stückes bildet, ist Strepsiades unschuldig.

⁵⁴ Vgl. hierzu Aristot. poet. Kap. 11 u. 13.

⁵⁵ In diesem Zusammenhang sollte jedenfalls erwähnt werden, daß die Hypotheseis zu den *Wolken* ihre besondere dichterische Qualität *ex posteriore* hervorheben (Hyp. Nub. I; II; V). Aus dem Schluß von Hyp. VII läßt sich nicht folgern, daß die Brandstiftung erst für die zweite Fassung des Stückes erdacht wurde.

⁵⁶ Formal etwa lassen sich hier die Grenzen des Möglichen besser abstecken; vgl. v. Möllendorff 2002, 14–35.

⁵⁷ Vgl. hierzu Dobrov 1993.

experimentierte. Kalkuliert man nun aber wieder das Prestige, das mit der Vergabe eines Chors und gar mit dem Sieg im dramatischen Agon verbunden war, dann beanspruchte Aristophanes, die Leistung der Tragödie in seiner Komödie mit abdecken und damit die Tragödie jedenfalls in ihrer herkömmlichen Form überflüssig machen zu können. Und dies bedeutet eine Infragestellung der Tragödie als theatraler politischer Institution: Wenn uns die Komödie, wie in den *Wolken*, mit der Inszenierung der wechselseitigen Destruktion eines stadtbekanntem Intellektuellen und einer normalen Familie Tragik so nahe bringen kann, was soll dann Tragödie in der Gesellschaft leisten, und wie kann sie das leisten? Ist die Funktion der Tragödie dann noch primär eine gesellschaftspolitische? Läßt sich umgekehrt eine solche tragikomische Poetik der Komödie politisch verstehen? Oder ist die ästhetische Weiterentwicklung des Dramas auf Kosten politischer Relevanz ein vorrangiges Ziel, ist die komische Version einer tragischen Handlung vor allem eine ästhetisch reizvolle Aufgabe? Solche Fragen werden hier implizit gestellt; sie überhaupt stellen zu können, setzt voraus, daß zumindest Teile der Rezipientenschaft Interesse an solchen Veränderungen haben und über die Bedeutung der theatralen Institution reflektieren.

Entsprechende Fragen und Positionen formulieren die *Wolken* – um das dritte Untersuchungsfeld der Avantgarde, die selbst- und institutionskritische Reflexion, deren Omni-präsenz in der Aristophanischen Komödie kaum Gegenstand des Zweifels sein dürfte, an diesem Beispiel zu exemplifizieren – im Makron der Parabase auch explizit. Mit Blick auf Aristophanes' 427 v. Chr. aufgeführten *Daitalês* konstatiert der Chor, daß die Zuschauer diese Komödie wie ein ausgesetztes Kind aufgenommen hätten (Nub. 528–531). Zwischen Dichter und Zuschauern besteht also kein gleichsam naturgegebenes, «oikos-artiges» Verhältnis – Dichter als Tochter der Bürger, der ein echtbürtiges Kind zur Welt gebracht hat –, sondern eine gewollte Verbindung, die Nähe und Vertrauen durch (erzieherische) Vermittlung gleicher Anschauungen erzeugt: πιστὰ γνώμης ὄρκια (Nub. 532). Die Gleichheit der γνώμη erweist sich darin, daß alle Teile dieser Verbindung σοφοί sind (Dichter: 520; Komödie: 522; Zuschauer: 526); dabei wird die spezifische σοφία der Komödie später präzisiert: Sie mache ihre Wirkung nicht von billigen σκώμματα abhängig (Nub. 537–543), sondern vertraue auf die poetische Qualität ihrer Sprache (Nub. 544), sie sei stets originell und neu (Nub. 546–548). In 534 ff. kommt dann ein für den hier diskutierten Zusammenhang besonders interessanter Vergleich der Komödie *Wolken* mit «jener Elektra» (Nub. 534–6) hinzu:

Νῦν οὖν Ἠλέκτραν κατ' ἐκείνην ἢδ' ἢ κωμῳδία
 ζητοῦσ' ἤλθ', ἣν που πῖτύχη θεαταῖς οὕτω σοφοῖς·
 γνώσεται γάρ, ἣνπερ ἴδη, τάδελοφῶ τὸν βόστρυχον.

Gleich Elektra kommt sie denn nun diesmal, die Komödie;
 Um zu finden, wenn es ihr glückt, solch erprobte Kennerschar:
 Ihres Bruders Locke, wofern sie sie findet, kennt sie wohl.⁵⁸

Auch hier sind die Zuschauer als σοφοί charakterisiert, entsprechen jetzt aber Elektras Bruder Orest, den Elektra – die *Wolken* – an seiner Locke – der σοφία – wiedererkennen wird. Der Trennung der Geschwister entspricht dabei wohl die Trennung von Dichter und Zuschauer durch die zwischen den Aufführungen verstreichenden Monate, in denen das

⁵⁸ Übers. Newiger/Seeger 1990.

Publikum seinen Dichter gewissermaßen aus den Augen verliert, so daß sie ihn erst an der spezifischen Qualität seiner Stücke – die auch nur sie aufgrund ihrer geistigen Verwandtschaft angemessen würdigen können – wiedererkennt. Der Vergleich funktioniert unproblematisch, wenn man ἐκείνην Ἠλέκτραν auf die Elektra der aischyleischen *Choephoren* bezieht, in der tatsächlich die Anagnorisis der Geschwister über Orests Locke auf Agamemnons Grab funktioniert.⁵⁹ Man hätte dann wohl von einer Bezugnahme auf eine Wiederaufführung⁶⁰ der *Orestie* oder der *Choephoren* allein auszugehen. Aufwendiger wird die Anspielung, wenn sie sich auch oder statt dessen auf Euripides' *Elektra* richtet, was angesichts ihrer strittigen Datierung in einem Zeitraum um die Abfassung der *Wolken II* herum durchaus denkbar ist und durch die auf «Elektra» fokussierende Formulierung womöglich nahegelegt wird. Denn sowohl bei Sophokles, expliziter aber noch bei Euripides, wird die aischyleische Durchführung der Anagnorisis als nicht zwingend verworfen;⁶¹ insbesondere in Euripides' Tragödie formuliert Elektra schneidende Zweifel an der Möglichkeit der Wiedererkennung durch eine Locke, so daß dieses Motiv zur metapoetischen Chiffre für die mangelnde Intellektualität, mithin σοφία der Handlungsführung der älteren Tragödie erhoben wird.⁶² Umgekehrt könnte man nachgerade behaupten, Elektras σοφία manifestiere sich darin, daß sie die Locke als in der Tradition vorgegebenes Identifizierungsmerkmal negiert. Die Annahme ist verlockend, daß Aristophanes bei der Abfassung von den *Wolken II* die *Elektra* des Euripides bereits vorlag⁶³ und er in Elektras Skepsis wie die Heutigen eine Kritik an der dramatischen Tradition – Aischylos – gegeben sah. Dann bestünde der Sinn der Anspielung darin, die Zuschauer zu eben einer solchen kritischen Einstellung gegenüber der (komischen) Tradition zu ermuntern und gerade hierin ihre σοφία bestehen zu lassen; und diese träfe dann auf die spezifische σοφία der Aristophanischen Komödie, die wiederum, wie dargelegt, in ihrer Neuheit, sprachlichen Raffinesse und Unabhängigkeit von traditionellen Witzchen bestünde.⁶⁴ Da die Datierung der Euripideischen *Elektra* jedoch nicht extern gesichert werden kann, muß dies alles Spekulation bleiben; es bleibt die Anspielung auf Aischylos, deren Tiefenwirkung allerdings geringer als die einer Euripides-Anspielung ist, wenn sie auch zumindest deutlich macht, daß die Annahme eines tragischen Substrats in den *Wolken* nicht bloß moderne Vermutung ist. Die *Wolken* sprechen also ohne Zweifel polisrelevante Themen an: komplexe familiäre Gemengelagen in einem

⁵⁹ Hingegen glaube ich nicht, daß an dieser Stelle ein generalistischer Verweis auf den bloßen Elektra-Mythos gemeint ist; dagegen spricht m. E. ἐκείνην, das eine spezifische Deixis enthält.

⁶⁰ So die Annahme von Newiger 1961, 427–429, der mit einer solchen Wiederaufführung einen stärkeren rezeptiven Impuls gegeben sähe als mit einer bloßen Bezugnahme auf einen kursierenden Lesetext des Aischylos.

⁶¹ Burkert 1990 erwägt eine Aufführung der Tragödie an den Dionysien 420 v. Chr., ebenso Newiger 1961. Eine Bezugnahme der *Wolken*-Stelle auf Sophokles' *Elektra* wird, soweit ich sehe, in der Forschung nirgends angenommen. Die Wiedererkennungszeichen spielen bei ihm auch nur eine untergeordnete Rolle, da Elektra, als sie mit ihnen konfrontiert wird, von Orests Tod bereits überzeugt ist, so daß sich ihre Kritik nicht eigentlich an der Qualität der Zeichen festmacht.

⁶² Eur. El. 524–546.

⁶³ So Newiger 1961.

⁶⁴ Damit wäre die scheinbare Paradoxie der Verse Nub. 537–543 aufgelöst, in denen der Chor behauptet, genau auf solche Witze zu verzichten. Aber zumindest die Behauptung, diese Komödie verzichte darauf, ἰὸὺ ἰὸὺ zu schreien (543), wird ja durch V. 1 widerlegt. Gemeint ist also dann hier, daß der σοφὸς θεατῆς erkennen muß, daß solche Witze nur Beiwerk sind, die eigentliche Stärke und Originalität der Komödie aber in anderem liegt.

Oikos, Eltern-Kind-Verhältnisse, Relevanz und Begründbarkeit sozialer Normen, Verantwortlichkeit in didaktischen Beziehungen und anderes. Dass sie dies können, ist aber in erster Linie der σοφία des Dichters zu verdanken, die wiederum vor allem in seiner ästhetischen Originalität – hier: der Amalgamierung von Komödie und Tragödie – besteht, und damit in der Abkehr von der dramatischen Tradition der Komödie.

Aristophanische Poetik zielte folglich zwar auf eine Veränderung des institutionalisierten athenischen Theaters, aber nicht auf seine Politisierung, sondern auf seine Ästhetisierung, genauer: darauf, die Relevanz politischer Positionen von ihrer ästhetischen Wirksamkeit und Schlagkraft abhängig zu machen. Das wäre genau die Umkehrung des Weges, den die Theaterproduktion der Avantgarde des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts einschlug, und man darf sich daher fragen, ob es dann noch sinnvoll sein kann, in diesem Zusammenhang von ‚Avantgarde‘ zu sprechen, oder ob damit die Erklärungskraft des Begriffs entschieden überdehnt wird. Der konzeptuelle Kontaktpunkt zwischen den beiden dramengeschichtlichen Entwicklungen liegt m. E. in ihrer einschneidenden Veränderung der Funktionalität des attischen Theaters als einer öffentlichen Institution. Welcher Art diese Veränderung war, darüber liegen in den hellenistischen Traktaten *περί κωμωδίας* ausführliche und insgesamt recht einheitliche Informationen vor.⁶⁵ Traktat I konstruiert eine Abfolge von *ἀρχαία*, *μέση* und *νέα* auf der Basis eines abnehmenden politischen Einflusses des *δημος*. Früher und mittlerer Aristophanes, Eupolis und Kratinos schreiben in der Zeit einer eigentlichen *δημοκρατία*, in ihrer jeweiligen Spätphase aber zu Zeiten einer erstarkenden Oligarchie, weshalb diese Dichter den ursprünglichen Schwerpunkt auf der Verspottung dysfunktionaler Amtsträger zunehmend (!) aufgeben und zu literaturimmanenter Kritik (Homers und der Tragiker) übergehen. Die *Nea* ist von der makedonischen Vorherrschaft geprägt, daher sind die in ihr verwendeten Masken *πρὸς τὸ γελοιότερον ... καὶ οὐδὲ κατὰ ἀνθρώπων φύσιν* (I,60) verzerrt, damit sich nicht durch Zufall eine Ähnlichkeit mit einem der Machthaber ergibt. Dieser Traktat konstatiert mithin eine gegen Ende des 5. Jhs. zunehmende Kunstimmanenz der Komödie.⁶⁶ In Traktat II werden die politischen Dramen der genannten Komikertrias miteinander verglichen. Kratinos' Stücke verzichteten auf Eigenständigkeit des Plots zugunsten einer Schärfung der Politsatire, Eupolis erschaffe die weitreichendsten Handlungen – als Beispiel nennt der Traktat die *Demoi* –, Aristophanes stehe zwischen literarischer Komplexität beobachten, die offensichtlich zu einem Verlust an unmittelbar erkennbarer soziopolitischer und kultischer Alltagsrelevanz führt. Im Übrigen koinzidiert diese Feststellung insofern mit Aristoteles' (dürftigen) Beobachtungen zur Komödiengeschichte in *Poetik* Kap. 5, als auch dort eine komische Frühphase mit eher schwach ausgebildeten Plots behauptet wird.

⁶⁵ Vgl. hierzu auch Nesselrath 2000, wo noch weitere Traktate in den Blick genommen werden; außerdem Nesselrath 1990.

⁶⁶ Vergleichbares mag im Hintergrund der – rund hundert Jahre älteren – Entwicklungen liegen, die mit dem später sprichwörtlich gewordenen antitragödischen Vorwurf *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον* aufgegriffen wurden und möglicherweise die Institutionalisierung des Satyrspiels in dem uns bekannten Format bewirkten. Im übrigen wären die bei Aristophanes immer wieder zu lesenden Beschwörungen der politischen Relevanz der Komödie überflüssig, wäre sie noch selbstverständlich gewesen. Man sollte sie nicht als Bemühungen um eine Art von Repolitisierung der Komödie mißverstehen. Die Nähe der *Archaia* zur Politik soll ja – betrachtet man sie unter den Vorzeichen einer avantgardistischen Poetik – nicht aufgegeben, sondern in primär ästhetisch relevante Konstellationen überführt werden.

Auch Traktat III konstatiert eine solche Abfolge. Die Dichter der Archaia werden als οὐχ ὑποθέσεως ἀληθοῦς, ἀλλὰ παιδιᾶς εὐτραπέλου γενόμενοι ζῆλωταί bezeichnet (III,9f.). Zur Archaia gehören nach Kenntnis des Verfassers 365 Dramen, ihre nennenswertesten Dichter sind Epicharm, Magnes, Kratinos, Krates, Pherekrates, Phrynichos, Eupolis und Aristophanes (III,12f.). Für Aristophanes wird der ζῆλος Εὐριπίδου (III,37) hervorgehoben, was doch wohl auf die Handlungsführung abzielen muß; für Pherekrates wird betont, daß er τοῦ μὲν λοιδορεῖν ἀπέστη, πράγματα δὲ εἰσηγούμενος καινὰ ἠυδοκίμει γενόμενος εὐρετικὸς μύθων. Es fällt auf, daß Traktat III auf eine politische Ausrichtung der frühen Komödie kaum eingeht⁶⁷ – abgesehen von der Verwendung von Begriffen wie λοιδορεῖν –, selbst dort, wo es, wie bei der etymologischen Erklärung der Gattungsbezeichnung κωμωδία selbst, nahegelegen hätte: ἐπὶ τὰς κώμας περιούντες ἦδον καὶ ἐπεδείκνυντο μῆπω πόλεων οὐσῶν (III,2). Traktat IV hingegen politisiert genau diesen Vorgang, indem er οἱ ἐν ταῖς κώμας ἀδικούμενοι (IV,1) zum Subjekt eines vergleichbaren Satzes macht. Von allen Traktaten beschreibt er den frühen politisierten Zustand am ausführlichsten (IV,1–11). In seiner Darstellung nimmt die Komödie ihren Ausgang von einer genuin sozialen Verrichtung: Geschädigte gehen bei Nacht, um unerkannt und ungeahndet zu bleiben, in das Dorf des Schädigers – wie in Traktat III geht es hier also wohl um eine Phase vor dem Synoikismos – und verkünden dort Tat und Täter, allerdings ohne ihn beim Namen zu nennen. Gerade diese Nichtnennung – das exakte Gegenstück des späteren ὀνομαστὶ κωμωδεῖν – provoziert die Reflexion der Dörfler, wer denn konkret gemeint sein könne, läßt aber dem Schädiger die Möglichkeit, unter Wahrung seines Gesichts zukünftig von seinem Verhalten Abstand zu nehmen. In einem nächsten Entwicklungsschritt wird – und das muß man als Form politischer Radikalisierung ansehen – jenes Prinzip der Anonymität abgeschwächt. Die Beschuldigungen finden jetzt öffentlich und bei Tag statt, ἐπὶ μέσης ἀγορᾶς (IV,8), aus Angst vor Rache verbergen die Beschuldiger jedoch ihr Gesicht unter einer Hefemaske (τρύξι). Hierauf aufbauend entwickelt sich die eigentliche Komödie in drei Stufen: Während Eupolis und Aristophanes unbegrenzt und unbehindert spotten können, bringt Platon Spott nur noch in Form von Insinuationen, und in der Nea (genannt wird Menander) gibt es Spott nur noch gegen sozial Tiefergestellte, πτωχοὶ und ξένοι.

Traktat IV nimmt also anders als die Traktate I–III eine ästhetische Eigenentwicklung nicht in den Blick, sondern beschränkt sich darauf, die Abnahme politischer Wirksamkeit zu konstatieren. Weil er die Bedeutung der eigengesetzlichen ästhetischen Entwicklung der Komödie verkennt, kann er den wesentlichen Umschlag von einer reinen Sozialpraxis in eine Kunstform nicht einmal ansatzweise erklären; letztlich beschränkt er sich auf eine implizite Erklärung der späteren Maske als eines Kaschierungsmittels. Aber auch dieser Traktat hält eine fortlaufende Reduktion des Politischen im Laufe der Komödiengeschichte fest und erklärt sie letztlich mit wachsendem politischen Druck. Offen bleibt in diesem Erklärungsmodell allerdings, warum dieser Druck erst so spät einsetzt. Ist es womöglich erst die Tatsache der eigentlichen Institutionalisierung des Rügebrauchs als Theaterstück, welche die Ausübung politischen Drucks erlaubt, da zum einen die Akteure stärker im Licht der Öffentlichkeit stehen und auch vor einer größeren Öffentlichkeit agieren, zum anderen die Ansatzpunkte für die Ausübung von Druck sich vermehren? Wäre das

⁶⁷ Immerhin konstatiert er eine bloß stilistische Weiterentwicklung der Komödie im Rahmen der Mese (III,43).

so, dann wäre jene Institutionalisierung – die Traktat I auf die allseits anerkannte soziale Nützlichkeit der Komödie innerhalb einer eigentlichen «Volksherrschaft» (δημοκρατία) zurückführt – zugleich aber auch Ausgangspunkt ihrer ästhetischen Weiterentwicklung gewesen; denn tatsächlich bringt zwar Traktat I die offensichtlich zunehmende Parodisierung des komischen Diskurses mit seiner Entpolitisierung in einen kausalen Zusammenhang, die Hervortreibung komplexerer Handlungen hingegen ergibt sich in keinem der Traktate organisch aus der Rücknahme des politischen Spotts, jedenfalls nicht vollständig, sondern scheint ein selbständiger Vorgang zu sein. Besonders interessant ist vor dem Hintergrund dieser Überlegung Traktat V, der jener politischen Komödie, die von Kratinos «erfunden» worden sei und zum Zweck öffentlicher Geißelung von Übeltätern τῷ χαρίεντι τὸ ὠφέλιμον προστέθεικε (V,17–19), eine einfach nur lustige und wenig plot-orientierte (ἀταξία) Komödie unter Susarion vorausgehen läßt: καὶ μόνος ἦν γέλωσ τὸ κατασκευαζόμενον (V,14f.). Ein äußerer Anlaß für jene als ὠφέλιμον bezeichnete Politisierung wird nicht genannt. Auch Aristophanes dichtet mit seinen Komödien solche ὠφέλιμα, jedoch arbeitet er μεθοδεύσας τεχνικώτερον (V,22), womit offensichtlich eine verbesserte ästhetische Qualität gemeint ist. Aristophanes' *Plutos* schließlich νεωτερίζει κατὰ τὸ πλάσμα (V,24f.), denn er besitzt eine ἀληθῆς ὑπόθεσις (V,25f.), eine beachtliche Wertung, die sich möglicherweise auf die weitgehende Eliminierung phantastischer Elemente aus der Handlung bezieht, und verzichtet auf den Chor, womit er die *Nea* vorwegnimmt.

Betrachtet man diese literaturgeschichtlichen Darlegungen, so fällt auf, daß sie, im Unterschied zur Aristotelischen *Poetik*, keine substantielle, sondern nur eine historische Differenz zwischen einer unmittelbaren und einer qua Institutionalisierung mittelbaren komödischen Praxis behaupten. Die Institutionalisierung ist in dieser Perspektive letztlich nur eine öffentliche Anerkennung eines gesellschaftlichen Nutzens des Theaterspiels. Es ist aber nicht zu erkennen, daß sich der von den Traktaten konstatierte oligarchische Druck nicht auch ohne Institutionalisierung hätte entfalten können (selbst wenn er dadurch noch forciert werden konnte). Wie aus sozialer Praxis Kunstübung wird und welchen Einfluß die Institutionalisierung auf die Entwicklung dieser Kunstübung hat: Dies bleibt in den Traktaten unbeachtet. Die institutionellen Akteure sind aber keine Betroffene, sondern Darsteller. Die mimetische Distanz, die Aristoteles in *Poetik* Kap. 4 beschreibt, führt dazu, daß es, wenn soziale Praxis Kunstübung wird, primär nicht mehr um politische Beeinflussung geht, sondern um Erzeugung von ästhetischer Lust, ἡδονή; politische Wirkungen wären unabsehbar und folglich sekundär.⁶⁸ Traktat V kommt daher der aristotelischen Auffassung noch am nächsten, indem er künstlerische Entwicklungen unabhängig vom politischen Auf und Ab annimmt, ohne zu übersehen, daß es auch eine Phase im attischen Theater gegeben haben mag, in der politische Aussagen auf der Bühne unmittelbarer aufgegriffen wurden.⁶⁹ In der Aristophanischen Komödie sehen wir seit den 20er Jahren des 5. Jahrhunderts – dies meine These – einen Umschlag hin zu einer binnenliterarischen Orientierung, die aber, anders als Traktat I annimmt, nicht durch oligarchischen Druck

⁶⁸ Vgl. Welwei 1996: Die eigentlichen Orte politischer Kommunikation, und zwar nicht nur der Demagogen und Amtsträger, sondern auch des Demos, waren nachweislich Ekklesia und Boulé.

⁶⁹ Vgl. hierzu Nesselrath 2000, 239f.

entsteht.⁷⁰ Politische Motive und Themen sind nun vielmehr zunehmend Gestaltungsmaterial, nicht Gestaltungsziel. Ziel ist vielmehr die Etablierung des Theaters als eines autonomen künstlerischen Raumes, in dem Mit- und Nebeneinander der Gattungen nicht von außen diktiert, sondern von innen geformt wird. In diesem Sinne läßt sich die Aristophanische Komödie – jedenfalls die des 5. Jahrhunderts – als avantgardistisch verstehen; und betrachtet man die Neue Komödie, so ist offensichtlich gerade die Bewegung auf die (Euripideische) Tragödie zu nicht nur ein Trend, sondern von längerfristiger Wirkung gewesen.⁷¹

Daß Aristophanes dabei vor allem und besonders Euripides als potentieller Kollaborateur in den Blick geriet, daß es also vor allem die Euripideische Tragödie war, zu der hin Aristophanes komischen Diskurs und komische Dramaturgie öffnete, verwundert nicht. Gerade die Tragödie des Euripides besaß ja eine besondere Affinität zum Komischen. Dies beginnt mit der Ermöglichung eines guten Endes, das Aristoteles mit Recht für komödientypisch hält, geht weiter mit witzigen Wortwechselln, komischen Figuren (wie etwa dem Herakles der *Alkestis*, die ja – als Tragödie auf der Stelle eines Satyrspiels – auch schon generisch ein provokatives Experiment war⁷²) und führt bis zur wenigstens partiellen Anlehnung an komische Figurenkonstellationen und Handlungsmuster in Form von Parakomödien, also quasi einer Komödienparodie. Bernd Seidensticker hat für die Untersuchung solcher Fragestellungen den Grund gelegt, und im Zuge weiterer Arbeiten, die das auf den ersten Blick rein polemische Verhältnis von Aristophanes zu Euripides relativierten, hat vor allem Elizabeth Scharffenberger mehrfach auf umfangreichere Euripideische Anleihen bei Aristophanes aufmerksam gemacht. Besonders überzeugend finde ich ihren Versuch, die Konfrontation zwischen Iokaste und ihren Söhnen in den *Phoinissen* des Jahres 410 oder 408 auf den Versöhnungsversuch der Lysistrate zwischen Athener und Spartaner in der gleichnamigen Komödie des Jahres 411 anspielen zu lassen; nur am Rande weise ich auf eine Arbeit von Dana Sutton hin, der schon 1976 in der – in einer Trilogie mit den *Phoinissen* aufgeführte – *Antiope* des Euripides Allusionen auf die *Thesmophoriazusen* zu erkennen meinte: Wenn dies zuträfe, was angesichts des fragmentarischen Zustands der *Antiope*-Überlieferung offenbleiben muß, hätte Euripides also in einem Werkzusammenhang auf zwei in einem Jahr aufgeführte Aristophanische Komödien angespielt.⁷³

Schon in Aristoteles' Darstellung gewinnt man den Eindruck, daß die Tragödie bereits ziemlich früh in ihren Gestaltungsmöglichkeiten festgelegt war.⁷⁴ Gleichwohl zeichnet sich die Avantgarde ja gerade dadurch aus, daß sie solche Festlegungen, auch wenn es sich nur um ungeschriebene Gesetze und um Produktions- und Rezeptionsgewohnheiten und

⁷⁰ Nesselrath 2000, 236 verweist außerdem zu Recht auf die chronologische Unmöglichkeit der Konstruktion in diesem Traktat.

⁷¹ Vgl. Sidwell 2000, 255 f. und v. Möllendorff 1994.

⁷² In der Hypothesis des Aristophanes von Byzanz heißt es: Τὸ δὲ δρᾶμά ἐστι σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει παρὰ τὸ τραγικόν. ἐκβάλλεται ὡς ἀνοίκεια τῆς τραγικῆς ποιήσεως ὅ τε Ὀρέστης καὶ ἡ Ἄλκηστις, ὡς ἐκ συμφορᾶς μὲν ἀρχόμενα, εἰς εὐδαιμονίαν δὲ καὶ χαρὰν λήξαντα, ἃ ἐστὶ μᾶλλον κωμωδίας ἐχόμενα. Auch wenn hier vor allem auf den Schluß des Dramas fokussiert wird, fällt doch auf, daß alle drei dramatischen Gattungen bemüht werden, um das Stück zu verstehen. Tatsächlich ist es auch nicht schwierig, Merkmale aller drei Gattungen insgesamt in der *Alkestis* kombiniert zu finden.

⁷³ Seidensticker 1982; Lenz 1987; Scharffenberger 1995; dies. 1996; dies. 1998; Sutton 1976.

⁷⁴ Aristot. poet. 1449a9–15.

-traditionen handelt, eben nicht respektiert. Euripides reduziert in seiner Bewegung hin zur Komödie – die ja nicht bedeutet, daß die Handlung nun lachhaft würde, ebenso wie Paratragödie eben gerade nicht bedeutet, daß eine komische Handlung nun ernsthaft und bedrohlich würde – bekanntlich zunächst einmal das sprachliche Pathos, ohne gleichwohl wörtliche Anspielungen und Zitate aus der Komödie zu plazieren. Im vorliegenden Fall sind seine Verweise auf die *Lysistrate* eher thematisch-motivischer Natur. Beide Dramen befassen sich aitiologisch mit der Frage nach dem tieferen Grund des männlichen Aggressions- und Zerstörungstriebes, anders gefragt: Warum Männer Konflikte durch Gewalt und Krieg lösen müssen. In beiden Dramen stehen im Mittelpunkt zwei Frauen in vom Krieg bedrohten Städten, beide hecken einen klugen Plan aus, die feindlichen Parteien – Athen und Sparta in der Komödie, Eteokles und Polyneikes in der Tragödie – an einen Tisch zu bringen, beide verlassen sich zu diesem Zweck auf ihre Überzeugungsfähigkeit. Hinzu kommt die Tatsache, daß Aristophanes den Peloponnesischen Krieg als einen Familienkonflikt darstellt:

Λαβοῦσα δ' ὑμᾶς λοιδορῆσαι βούλομαι
κοινῇ δικαίως, οἱ μῖαξ ἐκ χέρνιβος
βωμοῦς περιρραίνοντες ὥσπερ ξυγγενεῖς
Ὀλυμπίασιν, ἐν Πύλαις, Πυθοῖ – πόσους
εἶπομ' ἂν ἄλλους, εἴ με μηκύνειν δέοι; –
ἐχθρῶν παρόντων βαρβάρῳ στρατεύματι
Ἕλληνας ἄνδρας καὶ πόλεις ἀπόλλυτε.
Εἷς μὲν λόγος μοι δεῦρ' αἰεὶ περαίνεται.⁷⁵

Drum nehm ich jetzt euch vor und schelt euch aus,
Wie ihr's verdient! – Besprengt ihr die Altäre
Aus einem Kessel nicht als Stammverwandte,
In Pylä, Pytho, in Olympia,
Und wie viel Orte könnt ich sonst noch nennen?
Habt ihr Barbaren, Feinde nicht genug,
Daß ihr vertilgt hellen'schen Städt und Männer? –
«Der einen Rede Ziel ist hier erreicht.»⁷⁶

Mit der Bezeichnung der kriegführenden Parteien als *ξυγγενεῖς* wird ihre quasi-familiäre Gemeinsamkeit als Griechen (in Abgrenzung gegenüber den Persern) betont, die ihren Zwist als binnenfamiliär deklariert und auch damit in die Nähe zu dem Bruderkrieg des Thebenmythos rückt. Schließlich sieht Scharffenberger auch die Charaktere der beiden Frauen – Freundlichkeit, Geduld, Loyalität und Einfühlungsvermögen – als einander vergleichbar an. Konkret vergleicht sie hierbei Lysistrates erfolgreiche Überredung zur Versöhnung am Ende der Komödie mit Iokastes erfolglosem Versuch, Eteokles und Polyneikes miteinander ins Gespräch zu bringen, zu Beginn der Tragödie. Diese beiden Szenen einander gegenüberzustellen ist ein äußerst glücklicher Gedanke, den Scharffenberger

⁷⁵ Aristoph. *Lys.* 1128–1135. Es sei noch einmal betont, daß die Fokussierung des politischen Charakters dieser Aussage banal ist. Ganz sicher war Aristophanes weder der erste noch der einzige, der in der Polis solche kritischen Gedanken ventilierte. Vielmehr boten vergleichbare Debatten das Material für eine Komödie, deren eigentlich innovatives Potential in der Erschaffung einer potentiell tragischen Figurenkonstellation besteht.

⁷⁶ Übers. Newiger/Seeger 1990.

dadurch untermauern kann, daß sie zeigt, wie ähnlich die beiden performativen Figurenkonstellationen – Iokaste und Lysistrate jeweils in der Mitte zwischen Eteokles und Polyneikes, Athenern und Spartanern – gewesen sein dürften. Erkannten die Zuschauer diese Ähnlichkeit der beiden Szenen, so transportierte dies einiges an impliziten Botschaften. Tatsächlich erwies sich dann nämlich der überwältigende Wunsch der beiden Brüder, trotz der Vorhaltungen ihrer Mutter Krieg zu führen, als ein alles überwältigendes Begehren, als ἔρως (Eur. Phoen. 621 f.):

Πο. ποῦ ποτε στήσηι πρὸ πύργων; Ετ. ὡς τί μ' ἱστορεῖς τόδε;

Πο. ἀντιτάξομαι κτενῶν σε. Ετ. καμὲ τοῦδ' ἔρωος ἔχει.

PO: Wo wirst du stehn vor den Türmen? ET: Waum fragst du mich danach?

PO: Gegenüber dir, will ich dich töten! ET: Darauf brenn' auch ich!⁷⁷

Dieser Eros ist es, der die Männer antreibt, und der, wie Lysistrate richtig erkannt hat, nur durch einen noch stärkeren Eros – nämlich das sexuelle Begehren – besiegt werden kann, wie deutlich wird, wenn der Athener auf Lysistrates oben zitierte Vorwürfe nur zu antworten weiß (Lys. 1136):

Ἐγὼ δ' ἀπόλλυμαι γ' ἀπεψωλημένος.

Ach, mich vertilgt mein Ungestümer hier.⁷⁸

Nur weil sie ihre Überzeugungskraft mit diesem erotischen Zwang zu verbinden weiß, kann Lysistrate den auch im Finale der Komödie immer wieder durchscheinenden Wunsch der Männer, den bewaffneten Konflikt fortzusetzen, zu einem glücklichen Ende bringen, während Iokaste dieses entscheidende Mittel eines stärkeren Eros nicht zur Verfügung steht, weshalb sie scheitern muß. Zur Disposition steht also in beiden Dramen eigentlich die faktische Ohnmacht des Logos, aber gerade vor dem Hintergrund der Komödienhandlung wird Iokastes Scheitern in besonderer Weise profiliert, zumal sie durch ihre inzestuöse Situation ihren beiden Söhnen gegenüber womöglich noch nicht einmal ihren mütterlichen Status mit voller Autorität und in ganzer Eindringlichkeit ausspielen kann, also zur Gänze auf die Überzeugungskraft ihrer Worte bauen muß. Der Logos vermag jedoch gegen den Eros nichts.

Die *Phoinissen* inszenieren also in besonderer Nachdrücklichkeit den Kampf um Kontrolle über eine Situation oder eine Entwicklung, der schließlich in den totalen Kontrollverlust mündet. Gerade der Bezug auf die *Lysistrate* zeigt, wie sehr Aristophanes' Komödie hier genau das Gegenteil fokussiert, nämlich ebenfalls einen Kampf um Kontrolle, der jedoch mit einem (ebenso totalen) Kontrollgewinn endet. Beide Texte nehmen ihren Ausgang von einer nur im weitesten Sinne politischen oder jedenfalls sozialen Krisenerfahrung, in der eine etablierte situative oder gar institutionalisierte Ordnung dysfunktional wird, meist deshalb, weil ein oder mehrere Individuen in irgendeiner Weise ausscheren. Der daraufhin ausbrechende Konflikt endet in Euripides' Tragödie mit dem Zerbrechen jener Ordnung. In Aristophanes' Komödie hingegen endet der Konflikt mit dem Entstehen einer situativen Neuordnung und mit dem Triumph jenes sich über die Ordnung hinwegsetzenden Individuums. Dem komischen μέγα βούλευμα, dem ‚großen Plan‘ der Protagonistin zur Verän-

⁷⁷ Übers. Ebener 1979.

⁷⁸ Übers. Newiger/Seeger 1990.

derung der störenden Aktualität, entspricht funktional die tragische ἀμαρτία, die den Weg in die Zerstörung weist. Diese Entsprechung besteht zum einen darin, daß komischer Plan und tragische Fehlhandlung die Wendepunkte der jeweiligen Handlung herbeiführen, zum anderen darin, daß sie, jedenfalls in einem großen Teil des Erhaltenen, im weiteren Verlauf des Stückes auf ihre Berechtigung und auf ihre Alternativen hin befragt werden.

Großer Plan einerseits und Fehlhandlung andererseits sind also die Schnittstellen, an denen sich komische und tragische Handlungsverläufe zueinander in Bezug bringen lassen. Dies sowie ihr gemeinsamer Aufführungskontext, ihre gemeinsame Institution, machten eine performative Annäherung, wie ich sie an einigen Beispielen vorgeführt habe, möglich: Hier konnte eine Art Osmose im Sinne wechselseitiger Beeinflussung und Kenntnisnahme von genrespezifischer Innovation stattfinden. Mit ‚Beeinflussung‘ meine ich hier einen aktiven Übersetzungsprozeß, also die Übertragung einer dramatischen Geste in die Darstellungsmöglichkeiten des anderen Genres, mit ‚Kenntnisnahme‘ die Wahrnehmung fremder Errungenschaften und ihre Transformation zu eigenen Zwecken. Jedes Genre erschafft im Rezipienten einen spezifischen Denk- und Vorstellungsraum und füllt diesen mit spezifischen Bildern, auf die das andere Genre, wie am Beispiel der *Wolken* einerseits, der *Phoinissen* andererseits zu sehen, Bezug nehmen und deren partiell kollaborative Existenz es voraussetzen kann.

Tragödie und Komödie nehmen also lebensweltliche Vorgänge thematisch auf. Weder aber liefert die Tragödie Antworten auf gesellschaftliche Fragen, noch entfaltet die Komödie tatsächlichen politischen Einfluß. Vielmehr nutzen sie das formale und metaphorische Potential solcher Vorgänge ästhetisch aus, nämlich zur Gestaltung von Figuren, figuralen Konstellationen und Handlungsverläufen, und spielen einander dabei, zunehmend ohne Berücksichtigung institutionell erzeugter und – durch die festgefügteten Prozeduren des Festablaufs – stabilisierter generischer Grenzen, in die Hände. Die in diesem Beitrag als Avantgardismus avant la lettre verstandene Durchbrechung der zweiten institutionalisierten Grenze, nämlich derjenigen zwischen Polisraum und Theaterraum, verläuft genau andersherum als in der Avantgarde des 20. Jahrhunderts: Geht es dort um eine ästhetische Überformung der Lebenswelt, also um eine Bewegung aus dem Theater hinaus, um seine Öffnung in die kontextuelle Gesellschaft hinein, so hier um die Etablierung der Institution Theater als eines autonomen Raums, dessen formgebenden Entwürfen, die ästhetischer Natur sind, sich das politische Moment – im Sinne einer lebensweltlichen Gemengelage von Verhaltensweisen, Konflikten, Ideen, Kommunikationen – zu fügen hat. Nicht ist der spezifische politische Hintergrund richtungsweisend für die theatrale Gestaltung, sondern deren Inspirationen bestimmen die Formung und Zuspitzung des Politischen im Theater. Ob der Zuschauer hieraus etwas zu lernen gewinnt – und wenn ja: Was das sein könnte –, muß deshalb dahingestellt bleiben, denn dieser Ästhetisierungsvorgang, der naturgemäß auch die institutionelle Struktur des Theaters ergreifen und überformen muß, wie ich am Beispiel des Verhältnisses von Aristophanischer Komödie und Euripideischer Tragödie zu zeigen versucht habe, läßt sich nicht in einen propositionalen Modus übersetzen. Die avantgardistische Bewegung des attischen Theaters im 5. Jh. v. Chr. kann daher als Korrelat zur theatrale Avantgarde des 20. Jhs. n. Chr. angesehen werden. Sie erschafft in einem ebenso revolutionären, wenn auch stilleren, Vorgang erst die ästhetische Autonomie von Theaterspiel, die im 20. Jh. retransformiert werden wird.

Literaturverzeichnis

- ASHOLT, W., Art. Avantgarde, in: A. Nünning (Hg.), Metzler Lexikon für Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart 2008, 46.
- AUSTIN, C./D. OLSON, Aristophanes. Thesmophoriazusae, Oxford 2004.
- BAILEY, C., Who played Dicaeopolis?, in: C. B. u. a. (Hgg.), Greek Poetry and Life: essays presented to Gilbert Murray, Oxford 1936, 231–240.
- BIERL, A., ‚Viel Spot, viel Ehr.‘ – Die Ambivalenz des ὀνομαστί κωμωδεῖν im festlichen und generischen Kontext, in: A. Ercolani (Hg.), Spoudaiogeloion, Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie, Stuttgart 2002, 169–187.
- BOWIE, E. L., Who is Dicaeopolis?, JHS 108, 1988, 183–185.
- BÜRGER, P., Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1980.
- BURKERT, W., Ein Datum für Euripides’ Elektra: Dionysia 420 v. Chr., MH 47, 1990, 65–69.
- DOBROV, G., The tragic and the comic Tereus, AJPh 114, 1993, 189–234.
- EBENER, D., Euripides. Tragödien, Berlin 1979.
- FISHER, N., Multiple personalities and Dionysiac festivals: Dicaeopolis in Aristophanes’ Archarians, G&R 40, 1993, 31–47.
- FUHRMANN, M., Apologie des Sokrates: griechisch/deutsch, Stuttgart 1986.
- GÄRTNER, J.F., Der Wolken-Chor des Aristophanes, Hermes 108, 1980, 154–169.
- GOLDHILL, S., The Poet’s Voice. Essays on Poetics and Greek Literature, Cambridge 1991.
- HOLWERDA, D./W. J. W. KOSTER (Hgg.), Scholia in Aristophanem, Groningen 1975.
- HUBBARD, T. K., The mask of comedy. Aristophanes and the intertextual parabasis, Ithaca/London 1991.
- LÄMMLER, R., Poetik des Satyrspiels, Heidelberg 2013.
- LATA CZ, J., Einführung in die griechische Tragödie, Göttingen 1993.
- LENZ, L., Euripides anaselgainomenos?, GB 14, 1987, 87–110.
- LUPPE, W., The rivalry between Aristophanes and Kratinos, in: D. Harvey, J. Wilkins (Hgg.), The rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy, London 2000, 15–21.
- MAASSEN, I., Text und/als/in der Performanz in der frühen Neuzeit: Thesen und Überlegungen (mit einem Appendix von Manfred Pfister: Skalierung von Performativität), in: E. Fischer-Lichte (Hg.), Theorien des Performativen, Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 10, 2001, 285–302.
- MÖLLENDORFF VON, P., Menanders Samia und die Aristotelische Poetik, in: A. Bierl, P. von Möllendorff (Hgg.), Orchestra. Drama, Mythos, Bühne, Leipzig 1994, 300–317.
- DERS., Aristophanes und der komische Chor auf der Bühne des 5. Jahrhunderts, in: E. Pöhlmann (Hg.), Beiträge zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike, Frankfurt a. M. u. a. 1995, 143–154.
- DERS., Αἰσχύλων δ’αἰρήσομαι. Der «neue Aischylos» in den Fröschen des Aristophanes, WüJbb N.F. 21, 1996/97, 129–151.
- DERS., Aristophanes, Hildesheim 2002.
- DERS., Auctor & Actor. Formen auktorialer Präsenz in antiken Dialogen, in: S. Föllinger, G. Müller (Hgg.), Der Dialog in der Antike, Berlin 2013, 383–419.
- MÖLLER, M., Talis Oratio – Qualis Vita. Zu Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechisch-römischen Literaturkritik, Heidelberg 2004.
- MÜLLER, A., Lehrbuch der Griechischen Bühnenalterthümer, Freiburg i.Br. 1886.
- NESSLRATH, H.-W., Die attische Mittlere Komödie, Berlin/New York 1990.
- DERS., Eupolis and the periodization of Athenian comedy, in: D. Harvey, J. Wilkins (Hgg.), The rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy, London 2000, 233–246.
- NEWIGER, H.-J., Elektra in Aristophanes’ Wolken, Hermes 89, 1961, 422–430.
- DERS./L. SEEGER, Aristophanes. Komödien, München 1990.

- PATZER, A., Sokrates in Fragmenten der Attischen Komödie, in: A. Bierl, P. von Möllendorff (Hgg.), *Orchestra. Drama, Mythos, Bühne*, Stuttgart/Leipzig 1994, 50–81.
- RAU, P., *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967.
- SCHARFFENBERGER, E., A tragic Lysistrata?, *RhM* 138, 1995, 312–336.
- DIES., Euripidean paracomedy, *Text and Presentation* 17, 1996, 65–72.
- DIES., Parody, satire, irony and politics, *Text and Presentation* 19, 1998, 111–122.
- SCHMITZ, T., Warum brauchen wir Theorie? Ein Interview mit T.S., in: *Eisodos/Zeitschrift für Antike Literatur und Theorie* 1, 2014, 7–10.
- SEIDENSTICKER, B., *Palintonos harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen 1982.
- SIDWELL, K., From Old to Middle to New? Aristotle's Poetics and the history of Athenian comedy, in: D. Harvey, J. Wilkins (Hgg.), *The rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, 247–258.
- SOMMERSTEIN, A., How to avoid being a komodoumenos, *CQ* 46, 1996, 327–356.
- DERS., Die Komödie und das «Unsagbare», in: A. Ercolani, *Spoudaiogeloion, Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart 2002, 125–145.
- STOHN, G., Zur Agathonszene in den Thesmophoriazusen des Aristophanes, *Hermes* 121, 1933, 196–205.
- SUTTON, D. F., The apology of Euripides, *Hermes* 104, 1976, 241–243.
- DIES., Dicaeopolis as Aristophanes, Aristophanes as Dicaeopolis, *LCM* 13, 1988, 105–108.
- WARNING, R., Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie, in: R. Warning, W. Preisendanz (Hgg.), *Das Komische*, München 1976, 279–333.
- WATSON, W., *The Lost Second Book of Aristotle's Poetics*, Chicago 2012.
- WELWEI, K.-W., Politische Kommunikation in politischen und kulturellen Gemeinschaften, *Trier* 1996, 25–50.
- WILLI, A., Aischylos als Kriegsprofiteur. Zum Sieg des Aischylos in den «Fröschen» des Aristophanes, *Hermes* 130, 2002, 13–27.
- WILSON, P., *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge 2000.