

## Die Zungenfertigkeit des Komödiendichters. Spott, Oralsex und Metapoetik in den *Wespen* des Aristophanes

Peter von Möllendorff

### 1.

Schon immer ist in der Forschung zur Alten Komödie im allgemeinen und zu Aristophanes im besonderen nach ihrer Wirkung in ihrem unmittelbaren historischen Kontext gefragt worden, und es hat nicht an Alternativen der Deutung gefehlt. In der Feinabstimmung zwischen der Behauptung 'seriöser' politischer Absichten, ritualistischen Vorstellungen von einer atavistischen Urwelt, in der die bereits politisierte Komödie ihren eigentlichen Grund finde und von der aus sie zur Stiftung einer gesamtgesellschaftlichen *communitas* beitrage, und der Annahme unspezifisch heiterkarnevalistischer Festlichkeit, zwischen 'historisierenden' Eins-zu-Eins-Umsetzungen komischer Äußerungen und eher ästhetisch zentrierten generalisierenden Beschreibungsmodellen gibt es viele Abstufungen und unterschiedliche Akzentuierungen, und auch die Diskussionen der Tagung, bei der die folgenden Überlegungen vorgestellt wurden, haben gezeigt, wie schwierig insgesamt die Plausibilisierung oder gar Verifizierung einzelner Interpretationen der politischen Bedeutung der Alten Komödie ist. Als einigermaßen konsensfähig hat sich bei alledem aber doch die Ansicht erwiesen, daß trotz des festlichen Kontextes, in dem politisch-rechtlich brisante Äußerungen der Komödie getätigt wurden, die Dichter sich nicht außerhalb des Geltungsbereichs der νόμοι befanden. Wenn es auch vielleicht keine eigenen Gesetze zur Begrenzung der komischen Redefreiheit gegeben hat, so bedeutet dies doch nicht, daß der Dichter einschränkungslos vom Leder ziehen konnte. Vielmehr bot ihm die Aufführung seines Stückes die Gelegenheit auszuprobieren, wie weit er mit seiner (persönlichen und also parteiisch-interessierten) Kritik jeweils gehen konnte. Daß er einerseits auf eine festliche Lizenz zählen konnte, anderer-

seits aber auch Fälle vorgekommen sein dürften, in denen seine Angriffe justiziablen Charakter annahmen, läßt sich dann leicht postulieren.

Wenn dem so ist, dann konnte der Dichter eine besondere Autorität in der Rüge zwar mit Rückgriff auf die poetische Tradition der Komödie reklamieren, er mußte ihr aber auch Geltung verschaffen. Und zu diesem Zweck mußte er seinen Spott künstlerisch und humoristisch besonders gelungen gestalten: nur so konnte er ein Maximum an Gelächter und zugleich Bewunderung erzielen, die ihm dann wiederum eine gewisse Unangreifbarkeit bescherten.

Im Diskursraum der Polis hat die Komödie also, folgt man diesem Modell, durchaus eine (vernehmliche) Stimme, ist aber eben auch nur eine Stimme *neben*, nicht *über* vielen anderen, der Kritik und der Verantwortung nicht entzogen. In der Präsentation seiner Polemik folgt der Komödiendichter daher den Regeln der *Rhetorik* der öffentlichen Rede. Und das heißt: sie muß, um zu überzeugen, glaubhaft gemacht, von einer glaubwürdigen Instanz präsentiert werden. Der Komödiendichter wird also, da Kritik, die in *seinem* Stück an *realen* Personen der Lebenswelt geäußert wird, vom Publikum nicht auf die dramatischen Figuren als eigenständige Instanzen komischer Rede zurückgeführt wird, dafür Sorge tragen, über die Lizenz des Festes und die ästhetische Perfektion hinaus seine Selbstpräsentation in dem und durch das Stück mit einer schützenden Aura zu umgeben, deren Gestaltung unterschiedlich sein kann.<sup>1</sup> Zugleich begreift sich die Komödie als ein homogenes *künstlerisches* Ganzes: eine Lektüre, die einzelne polemische Motive als integrativen Bestandteil der komischen Fiktion begreift, untersucht also auch die *literarische* Textur der Invektive.<sup>2</sup>

In den vergangenen Jahren hat die Forschung zum Spott und zur Invektive in der Alten Komödie ihr Augenmerk entsprechend bisweilen auch auf eben diese Frage gelenkt, wie polemisch-satirische Einzelmotive, die

<sup>1</sup> Bspw. in der Form der Erhebung eines moralischen Anspruchs, etwa *Eq.* 1274f., oder einer Rechtsbehauptung, etwa *Ach.* 500, einer ehrlichen und daher beachtenswerten Meinungsäußerung, etwa *Ach.* 655-658. Einen anderen Modus, den der selbstironischen Beleuchtung der polemisierenden und zugleich sich selbst empfehlenden auktorialen Stimme, werde ich im Verlauf der folgenden Ausführungen darlegen.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Schwind 1988.

sich als scheinbar eminent realpolitische Textelemente dem dramatischen Verlauf der komischen Fiktion zunächst ja entziehen, mit ihrem Kontext verbunden sind. Hierfür dürfte unter anderem die Beobachtung verantwortlich sein, daß Aristophanes bestimmte Persönlichkeiten über einen langen Zeitraum unter satirischen Beschuß genommen hat. Als Grund ist entweder eine besondere persönliche Animosität anzunehmen: in diesem Fall muß man bezweifeln, daß Invektive in der Komödie als Vehikel öffentlich normstabilisierender Rüge grundsätzlich autoritativ fungieren konnte. Oder aber ihre Erwähnung in immer neuen Spottvariationen stellte ein literarisches Markenzeichen, ein Aristophanisches *ceterum censeo* dar, auf dessen je neuen Zuschnitt die Feinschmecker unter den Zuschauern gespannt waren, das sie erwarteten und als originelle Würze goutierten. Solches könnte für die jedem Aristophanes-Leser bekannten Angriffe auf Kleisthenes und Pauson und natürlich vor allem für den unseligen Kleonymos gelten; aber womöglich wären unter diesem Aspekt sogar die jahrelangen Haßtiraden gegen Kleon zu betrachten.<sup>3</sup>

Es sind Teilaspekte dieser ästhetischen Dimension des Spotts, seine Funktionalisierung für einen primär literarischen Zweck, der sich erst sekundär wieder ins Rhetorische entfaltet, mit denen ich mich im folgenden am Beispiel der *Wespen* beschäftigen möchte.<sup>4</sup> Nach einem kurzen, eher statistischen Überblick werde ich mich dabei auf die Epirrhemata der Nebenparabase konzentrieren. Ist nämlich gerade parabatistischer Spott von vornherein verdächtig, weniger ästhetisch als tatsächlich unmittelbar rhetorisch eingesetzt zu sein, so möchte ich zeigen, wie er *hier* dazu verwendet wird, verschiedene Motive der kontextuellen Handlung zu bündeln, die Rezeption des folgenden episodischen Teils vorzustrukturieren und die positive Aufnahme des dort ausgespielten und verbildlichten Anspruchs, die Komödie nutze der Polis, abzusichern, wie also hier Spott im

<sup>3</sup> Vgl. Rosen 1988, 9-35, zu den *Rittern* 59-82. An Kleon kann Aristophanes sogar noch in den *Fröschen* erinnern, also beinahe 20 Jahre nach dessen Tod vor Amphipolis; vgl. *Ran.* 569, 577f. Zu Kleonymos vgl. Storey 1989.

<sup>4</sup> Eine konzeptionelle Trennung von 'Ästhetik' und 'Politik' verfährt für die Alte Komödie jedenfalls des Aristophanes nicht, die Übergänge zwischen ihnen sind fließend. Entsprechend ist ihre obige Differenzierung nur eine terminologische; am Ende wird sich zeigen, wie gerade die ästhetische Verfaßtheit hermeneutisch, und das heißt hier: politisch und rhetorisch zu funktionalisieren ist.

Rahmen einer Technik ästhetischer Perfektionierung als rhetorisches Stratagem benutzt wird.

## 2.

In den *Wespen* werden rund 50 Personen oder Personengruppen meistens namentlich, in wenigen Fällen offensichtlich für das Publikum leicht identifizierbar, aber anonym erwähnt. Nur die gute Hälfte von ihnen (nach meiner Zählung: 28)<sup>5</sup> macht Aristophanes sicher oder sehr wahrscheinlich zum Gegenstand von Spott, davon in extensiver Weise, also entweder durch Amplifikation oder Wiederholung, die folgenden fünf: Kleonymos, Kleon, Laches, Theoros, Amynias.<sup>6</sup> Daneben stehen inhaltlich-thematisch unterschiedlich stark integrierte polemische Seitenhiebe gegen einzelne Persönlichkeiten. So wird 81-84 zur Vorbereitung der Pointe, daß der Protagonist an Kleonliebe leidet, eben ein Philo-kleon ist, auf die Homosexualität eines Philo-xenos angespielt. Schwächer eingebunden sind in 462 der Tragiker Philokles und seine rauhen Chorlieder, die die Wespen, hätten sie von ihnen gekostet, widerstandsfähiger gemacht hätten.<sup>7</sup> Im Handlungskontext völlig freischwebend schließlich wird beispielsweise in 1007 Hyperbolos als Betrüger geschmäht.

Die übrigen Namen werden entweder lobend oder neutral angeführt oder – dies trifft in rund elf Fällen zu – verdanken ihre Wahl in erster Linie der Ermöglichung eines Wortspiels. *Vesp.* 98 berichtet Xanthias von Philokleons unbändiger Gerichtsliebe und exemplifiziert sie damit, daß der alte Mann, wenn er auf einer Tür die Aufschrift Πυριλάμπους υἱὸς Δῆμος καλός lese, sie sofort in Κημὸς καλός korrigiere. Diese Anekdote karikiert zwar Philokleons Manie; Spott auf den schönen Demos hingegen – für

<sup>5</sup> Die nur ungefähren Zahlenangaben dieses statistischen Überblicks erklären sich damit, daß sich der genaue politisch-historische Anspielungshintergrund nicht mehr in allen Fällen von Namenservähnungen klären läßt, so daß die dahinter stehende (kritische?) Intention im Dunkel bleibt.

<sup>6</sup> Kleonymos: 15-27, 820-823; Kleon: 28-41, 62, 596, 759, 891-1008, 1030-1037, außerdem die Protagonistennamen; Laches: 240 (?), 891-1008; Theoros: 42-53, 418-420, 599; Amynias: 74-76, 466, 1267-1274. Weder diese Personen selbst noch die gegen sie erhobenen Vorwürfe – Schildwegwerfen, Diebstahl, Geschrei auf der Agora, Betrug, Schmeichelei, Parasitentum – lassen sich allerdings, soweit ich sehe, auf einen Nenner bringen.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu jetzt den Beitrag von Andrea Bagordo in diesem Band.

den er und seine Familie womöglich sogar Anlaß geboten hätten<sup>8</sup> – kann man hier kaum herauslesen, es geht Aristophanes nur um das Wortspiel Démos-Kemós. *Vesp.* 157-161 wird der bevorstehende Freispruch eines Drakontides vor Gericht erwähnt. Selbst wenn man hier eine spöttische Spitze herauslesen wollte – obwohl wieder Philokleons Richterwahn karikiert wird und wir die Hintergründe des Prozesses nicht kennen –, so läßt sich eine solche Absicht rund 300 Verse später jedenfalls nicht mehr feststellen: *Vesp.* 438-440 ruft Philokleon in seinem Zorn den mythischen König Athens Kekrops an: ὦ Κέκροψ ἦρωσ ἄναξ, τὰ πρὸς ποδῶν Δρακοντίδη ... (438) – hier verwendet Aristophanes den Namen des Drakontides nur, um in witziger Weise auf den Schlangenleib des Heros anzuspähen. Als Bdelykleon seinen Vater nach der Parabase auf das Symposion vorbereitet, rät er ihm, keine Fabeln von Mäusen und Katzen zu erzählen, sondern sich eher auf μεγαλοπρεπεῖς λόγοι (1186) zu verlassen. Darunter versteht er Berichte von der Teilnahme an einer Gesandtschaft zusammen mit Androkles und Kleisthenes (1187). Beide waren zwar mehrfach das Ziel des Komödienspottes: von den *sonst* vorgetragenen Vorwürfen hören wir an dieser Stelle jedoch gerade nichts, Androkles und Kleisthenes werden vielmehr scheinbar nur deshalb erwähnt, weil sie womöglich tatsächlich in diesem Jahr als Gesandte fungierten. Dieses Kriterium hätte aber wohl auch die Wahl anderer Namen erlaubt, und so möchte ich vermuten, daß sie hier allein ihres aristokratischen Klanges wegen stehen. Dazu paßt, daß der Demokrat Philokleon gleich darauf in 1200f. und 1205-1207 als die ἔργα ἀνδρείότατα seiner Jugend rühmt, daß er aus dem Weinberg des Ergasion Stützen gestohlen und gegen den Läufer Phaullos erfolgreich wegen Ioidoria prozessiert habe. Während nämlich der Name 'Ergasion' erfunden ist, lebte der Athlet Phaullos im ersten Drittel des 5. Jhds., ihn zu rügen wäre sinnlos.<sup>9</sup> Beide Namen wählt Aristophanes daher also in Anspielung auf ἐργάζεσθαι und φαῦλος, mithin als 'volksnahe' Gegennamen zu den aristokratischen Gesandten Androkles und Kleisthenes. Erfunden ist in v. 1250 auch der Name des Gastgeber des Symposions, bei dem Philokleon über die Stränge schlagen wird, Philoktemon, und das mag

<sup>8</sup> Vgl. MacDowell, *ad loc.*

<sup>9</sup> Vgl. erneut MacDowell, *ad loc.*

erstaunen, denn Aristophanes hätte sicher nicht weit suchen müssen, um hier einen Zeitgenossen aufspießen zu können; der 506 und 1142 als Freund des Luxuslebens erwähnte Morychos wäre beispielsweise in Frage gekommen. Als letztes Beispiel möchte ich den tragischen Tänzer Karkinos und seine Söhne nennen, die die Exodos dominieren. Den genauen Grund für die Wahl gerade dieser vier Tänzer kennen wir nicht. Galten sie als besonders fähig? Waren sie aus irgendeinem Anlaß 423/22 gerade in aller Munde? Oder wählt Aristophanes sie wegen ihres Namens aus, der ihm in den letzten 38 Versen des Stücks zu zwölf Wortspielvariationen dient, also zu rund einer auf je drei Verse?<sup>10</sup> Diese hohe Frequenz läßt vermuten, daß der sprechende Familienname wenn nicht das einzige, so doch zumindest ein gewichtiges Auswahlkriterium darstellte.

Die bisher betrachteten Formen des  $\delta\nu\omicron\mu\alpha\sigma\tau\acute{\iota}$   $\kappa\omicron\mu\phi\delta\epsilon\iota\nu$  weisen mithin ein Pointenspektrum auf, das von unmittelbar ästhetischen bis zu unmittelbar politischen Zuspitzungen reicht. Die jeweilige Einbettung in die Umgebungshandlung ist qualitativ wie quantitativ unterschiedlich gearbeitet: eine sehr paradigmatische Form der Komik also, wobei die einzelnen Paradigmata inhaltlich mehr oder weniger stark mit Bezug auf das Thema der Handlung funktionalisiert sind. Vergleichbar uneinheitlich ist auch ihre Verteilung im Stück. Unter Berücksichtigung der *Menge verschiedener Namen* lassen sich zwei Schwerpunkte erkennen: der Prolog, in dessen ersten 135 Versen von zwölf namentlichen Nennungen mindestens acht polemisch intendiert sind, und die Nebenparabase (1265-1291), die in den erhaltenen 25 Versen<sup>11</sup> sieben oder, zählt man Aristophanes selbst mit, ebenfalls acht Personen verspottet. Blickt man hingegen auf die *Intensität* der Verspottung *einer* Person, so liegt die 'einsame' Spitze in der Hundeprozeß-Szene (891-1008), deren 118 Verse fast ausschließlich<sup>12</sup> Laches und Kleon gewidmet sind und in erster Linie der Verspottung des letzteren dienen. Eine solche Szene verläßt bereits den Bereich des  $\delta\nu\omicron$ -

<sup>10</sup> *Vesp.* 1502, 1506, 1509, 1510, 1514f., 1518-1523, 1531.

<sup>11</sup> Bei v. 1282 handelt es sich, wie MacDowell, *ad loc.* plausibel gemacht hat, um eine Glosse zu 1281.

<sup>12</sup> Abgesehen von einer nicht recht zu klassifizierenden Erwähnung des Thukydides in 947 und dem erwähnten polemischen Seitenhieb gegen Hyperbolos in 1007.

μοῦσι κωμῶδειν im engeren Sinne und verselbständigt sich zur handlungsrelevanten Satire.

Wenden wir den Blick auf das Drama in seinem Gesamtverlauf. Die Häufung von partikulären Invektiven in den ersten 135 Versen verwundert nicht: es handelt sich um 'warming up jokes', um kleine in sich geschlossene Witze, mit deren Hilfe Aristophanes die Konzentration des Publikums auf die eigentliche Handlung hinlenkt. Auch nach dem Prolog werden im Zusammenhang mit der Entwicklung der Konfliktgruppierung Philokleon-Bdelykleon-Chor immer wieder Namen von Zeitgenossen eingeflochten – wobei sich beobachten läßt, daß die Quantität solcher Nennungen in Passagen intensiver Bühnenaktion zurückgeht, so während Philokleons mehrfacher Ausbruchversuche (136-229) oder während des kämpferischen Agons in der Parodos (333-402) –, jedoch fällt auf, daß die Zahl nachvollziehbar *polemisch intendierter* namentlicher Erwähnungen bis ungefähr v. 450 deutlich reduziert wird, um dann bis zum Hundeprozeß (891-1008), vor allem also im in erster Linie ja verbal ausgetragenen epirrhematischen Agon, wieder zuzunehmen. In den 260 Versen zwischen Hundeprozeß und Nebenparabase – sie enthalten die Hauptparabase (1009-1121: polemisch nur 1030-1037 gegen Kleon) und die Kleiderwechselszene (1122-1264: wirklich polemisch nur 1183 gegen Theogenes) – sind namentliche Erwähnungen (etwa 1142, 1187, 1191, 1201/1206, 1220f., 1250) eher ästhetisch motiviert<sup>13</sup> oder lassen sich in ihrem satirischen Gehalt schwer einschätzen. Und auch in den ersten 100 Versen nach der Nebenparabase werden zwar Namen von Zeitgenossen in vier Instanzen erwähnt, eine satirische Intention läßt sich streng genommen jedoch nur in einem Fall (1308-1318) nachweisen. Diese quantitative Reduktion dürfte sich erneut mit der Intensität der Bühnenaktion in den episodischen Szenen erklären lassen. In der Exodos dominiert dann das möglicherweise satirisch irrelevante Spiel mit dem Namen des Karkinos,<sup>14</sup> in dem Aristophanes – und das scheint mir angesichts der bisher zu beobachtenden Modalitäten des Einsatzes von ὀνομαστὶ κωμῶδειν-Strategien eine besonders kunstvolle ästhetische Volte zu sein – verbale Kreativität

<sup>13</sup> Zu 1187 und 1201/1206 s. o. S. 303.

<sup>14</sup> S. o. S. 304.

mit ausgiebiger Bühnenaktion geradezu verschmilzt, das eine aus dem anderen hervortreibt.

Dramatischer Zeitpunkt, Ausführung, Breite, Intensität und Distribution von Motiven persönlichen Spotts werden von Aristophanes also sehr flexibel gehandhabt und künstlerisch pointiert gestaltet und eingesetzt. Eine relevante figurenbezogene Frequenz läßt sich nicht feststellen: Träger des *ὄνομασσι κομψοδεῖν* sind, ihren jeweiligen Handlungsanteilen entsprechend, Philokleon, Bdelykleon, die Sklaven und der Chor in gleicher Proportion. Angesichts dessen ist eine Betrachtung der Nebenparabase von besonderem Interesse. Denn diese Passage weist nicht nur die höchste Dichte der Invektive auf, sondern ist ja auch aus dem Handlungsverlauf formal ausgegliedert, so daß sie satirische Stoßkraft nahezu unabgelenkt entfalten könnte. Spätestens seit der Arbeit von Hubbard 1991 zur „intertextuellen Parabase“ wissen wir jedoch, wie sehr parabatistische Chorpartien durch motivisch-thematische Querverbindungen mit der weiteren Handlung verknüpft sind.<sup>15</sup> Daher möchte ich im folgenden zu zeigen versuchen, wie die Skommata der Nebenparabase sich mit einzelnen Motiven der kontextuellen Handlung zu einem Metatext zusammenschließen, der jene Handlung kommentiert und ihr eine zusätzliche Sinndimension verleiht.

### 3.

Allgemein läßt sich zunächst festhalten, daß der erhaltene Text der Nebenparabase – die Antode fehlt<sup>16</sup> – sowohl nach vorn als auch nach hinten mit dem dramatischen Kontext motivisch verknüpft ist. Der in der Ode (1265-1274) für seine Armut und sein parasitäres Verhalten als Symposiast verspottete Aristokrat Arynias war bereits 74-76 als φιλόκυβος und 466 als Spartafreund geschmäht worden. Das Thema des ‘Armen Manns beim Symposion des Reichen’ bestimmt sowohl die der Nebenparabase vorangehende Umerziehungsszene (1122-1264) als auch den der Nebenparabase folgenden Bericht des Xanthias über Philokleons Verhalten beim

<sup>15</sup> Vgl. auch Moulton 1981, 18-24 zur Einbindung der Pseudo-Nebenparabase der *Acharner* (1143-1173) in ihren dramatischen Kontext.

<sup>16</sup> Sie ist nicht überliefert, ihr ursprüngliches Vorhandensein muß aber angenommen werden.

Symposion des Philoktemon (1292-1325). Im Epirrhema besteht die Pointe in der sexuellen Vorliebe des Ariphrades für *cunnilingus*: die zweite Szene nach der Nebenparabase setzt damit ein, daß Philokleon die Flötenspielerin als Belohnung dafür, daß er sie den Symposiasen entführt hat, zur *fellatio* zu überreden versucht (1341-1350). Was das Antepirrhema betrifft, so hat man in dem Motiv des *καταδιαλλαγήναι* (1284) eine Anspielung auf ein vergleichbares Motiv der Parabase gesehen (1036-1038): an beiden Stellen behauptet Aristophanes, sich nie auf Arrangements irgendwelcher Art mit Kleon eingelassen zu haben, was er mit dem an *καταδιαλλαγήναι* erinnernden Begriff *καταδροδοκήσαι* (1036) bezeichnet.<sup>17</sup> Mehr noch: Aristophanes schließt seine Ausführungen zum Verhältnis zwischen sich und Kleon damit, daß er sich selbst eines Betrugs an dem Demagogen rühmt (1291): aber auch Bdelykleon hat in der vorangegangenen Handlung, wenigstens im Hundeprozeß, seinen Vater betrogen,<sup>18</sup> und um einen Betrug geht es auch beim folgenden Auftritt Philokleons mit der Flötenspielerin, der unterstellt wird, sie werde ihren ungewöhnlichen Freier um sein Vergnügen betrügen, wie sie es schon bei vielen gemacht habe: *ἀλλ' ἐξαπατήσεις κάγχανει τούτω μέγα / πολλοῖς γὰρ ἤδη χυτέροις αὐτ' ἠργάσω* (1349f.).

Daneben läßt sich auch eine interne Vernetzung innerhalb der Nebenparabase beobachten, allerdings, da die Antode fehlt, nur an den beiden Epirrhemata. Im Epirrhema berichtet der Chorführer, daß sich Automenes seiner drei klugen Söhne rühme, eines Kitharoden, eines Schauspielers und eines dritten Sohnes, dessen Beruf nicht präzisiert wird (hierzu gleich), dem aber, wie gesagt, permanenter Prostituiertenbesuch zum Zwecke des *cunnilingus* unterstellt wird, der die hohen Erwartungen seines Vaters also enttäuscht. Vergleichbar erzählt der Koryphaios im Namen des Aristophanes im Antepirrhema, wie er vorgegeben habe, mit Kleon versöhnt zu sein, verhöhnt dann aber Kleons diesbezügliche Erwartungen (1291f.). In beiden Fällen wird also ein älterer Mann von einem jüngeren getäuscht, auf den er sich verlassen hatte;<sup>19</sup> und in beiden Fällen

<sup>17</sup> Vgl. Totaro 1999, 193f.

<sup>18</sup> Vgl. Heath 1990, 234f.

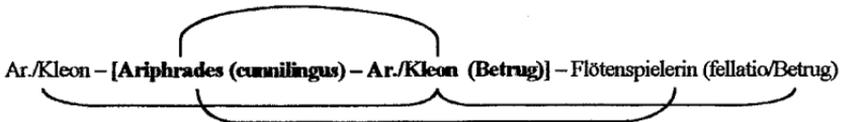
<sup>19</sup> Auf welche Ereignisse sich genau das Antepirrhema bezieht, ist umstritten. Die älteren Deutungen sind zusammengefaßt bei Storey 1995; eine neuere Deutung, die

enthüllt Aristophanes die eigentliche Pointe erst im letzten Vers (1283 vs. 1291). Als weitere Verbindungslinie läßt sich wahrscheinlich machen, daß es sich bei dem geschmähten Oralsexanhänger Ariphrades um einen Komikerkonkurrenten des Aristophanes handelt, jedenfalls aber um einen generellen Rivalen *in musicis*.<sup>20</sup> Es wird also durch diese Gestaltungs-

als Objekt des Aristophanischen Betrugers die *θεώμενοι* aus v. 1388f. ansieht, bei Totaro 1999, 179-195. Die Beantwortung dieser Frage hat auf meine These keinen Einfluß: ich folge hier der Mehrheit, die einen Bezug auf Kleon annimmt. Sollten tatsächlich die 'Zuschauer' des Konflikts gemeint gewesen sein, so würde sich das mit der im folgenden vorgelegten Deutung ebenso gut vertragen, die in Philokleon eine Figuration des Demos sieht.

- <sup>20</sup> Die Profession des Ariphrades läßt sich nicht endgültig bestimmen. Aischines von Sphettos ließ in einem sokratischen Dialog einen Kallias auftreten (Ath. 5,220 B/C), der behauptete, Ariphrades sei ein Schüler des Anaxagoras, um über den Umweg der Bloßstellung der sexuellen Lasterhaftigkeit des Schülers den Lehrer zu treffen; auch Lukian *Pseudol.* 3 bedient sich des Ariphrades als eines Exempels, um seinen Gegner zu verspotten. Arist. *Poet.* 22, 1458b 31ff. erwähnt einen Ariphrades, der sich in Form eines *κωμῳδεῖν* über unalltäglichen Wortgebrauch in der Tragödie lustig gemacht habe. Die Aristoteleskommentatoren divergieren in der Frage, ob es sich bei diesem Ariphrades (a) um einen Komödiendichter, (b) um dieselbe historische Persönlichkeit wie den von Aristophanes hier und an anderen Stellen erwähnten Zeitgenossen (*Eq.* 1280-1287, *Pac.* 883-885, *Eccl.* 129, fr. 926 K.-A.) handelt. Deziidiert für einen bereits von Aristophanes verspotteten komischen Rivalen halten Ariphrades Rostagni 1927, 92 wie schon van Leeuwen 1900, 219, dann Sommerstein 1981, 211, und 1983, 280, MacDowell 1971, 298; weniger explizit, bisweilen zurückhaltend formulieren eine ähnliche Position Gallavotti 1982, 190, Hutton 1982, 107, Halliwell 1987, 187, Dupont-Roc/Lallot 1980, 365; eine Gleichsetzung wird abgelehnt von Gudeman 1934, 381f. sowie, etwas zurückhaltender, von Lucas 1968, 211. Ebenfalls eher ablehnend sind Degani 1960, 196, sowie Napolitano 1994, 68 Anm. 2, der mit anderen zwei Träger dieses Namens annimmt (und schon *Eccl.* 129 nicht mit den übrigen Erwähnungen bei Aristophanes (s. o.) zusammennehmen möchte) und Totaro 1999, 44. K.-A. (PCG II, p. 574) schließen Ariphrades aus der Reihe der *comici Graeci* aus, weil es keinen Grund gebe, den von Aristoteles erwähnten Ariphrades für einen komischen Dichter zu halten. Sommerstein 1977, 276, hat als weiteres Argument ein Wortspiel an der hier verhandelten Stelle vermutet: das ansonsten nicht belegte *γλωττοκωεῖν* stelle eine witzige Verbindung zu einem zu vermutenden *γλωττοκωεῖν* her: ein solches Wortspiel würde in der Tat auf einen Ariphrades comicus am besten passen. Hinzu kommt, daß auch die beiden Brüder des Ariphrades, Arignotos und ein weiterer unbekanntes Namens, sich musischen Berufen zugewandt hatten, so daß man in der Fortsetzung ihrer Aufzählung *a priori* ebenfalls einen Künstler erwarten würde. Hierzu paßt wiederum, daß *Eq.* 1287 mit den Erwähnungen des Polymnestos gewiß und eines Oionichos vielleicht auf künstlerische Vorbilder (erotisch-laszive Dichtung) des Ariphrades hinweist; so auch Sommerstein 1981, 211f., zurückhaltend Totaro 1999, 46f. Schließlich arbeitet Aristopha-

parallelen eine Verbindungslinie zwischen Ariphrades und Aristophanes gezogen, die dann zusätzlich, verknüpft man sie mit den erwähnten Querverbindungen zum Aristophanes/Kleon-Motiv in der Parabase einerseits, mit den späteren Motiven der *fellatio* und des Betrugs andererseits, die Nebenparabase mit ihrem Kontext verklammert; die folgende Graphik soll dies verdeutlichen:



## 4.

Paradigmatisch ist die Nebenparabase also hinreichend kontextualisiert, um die Frage nahezulegen, ob sie über diese Einbettung hinaus auch einen eigenständigen Beitrag zum Verständnis der dramatischen Handlung leistet. Zu diesem Zweck werde ich zunächst etwas weiter ausholen, um denjenigen Teil der dramatischen Linienführung klarer herauszustellen, in den die Nebenparabase, insbesondere ihre beiden Epirrhemata, hineingestellt werden muß. Die Beobachtung ist nicht neu, daß die Nebenparabase der *Wespen* in einzelnen Motiven an die Nebenparabase der *Ritter* (*Eq.* 1264-1315) erinnert: in den Oden beider Texte geht es um verarmte Aristokraten, und in beiden Epirrhemata verspottet Aristophanes den Ariphrades für seine sexuellen Vorlieben. Hubbard 1991 hat darüber hinausgehend dargelegt, daß der vorparabatische Teil der *Wespen* zahlreiche motivische und verbale Reminiszenzen an die *Ritter* enthält, aus denen

nes auch in *Eq.* 1278 im Falle des Ἀρίφρωνος bereits mit einem den Eigennamen betreffenden Wortspiel – er ist sehr bekannt (οὐδεὶς ὄστις οὐκ ἐπιστάται), ἀρίφρωνος –, dem er eine obszöne Anspielung (1279) folgen läßt; vgl. Totaro 1999, 41-43. Um so mehr liegt es also nahe, im Falle seines Bruders ebenfalls mit einem obszönen 'pun' zu rechnen, zumal auch seine Namensbestandteile (ἀρι und φράζω) sich zu einem Wortspiel mit γλωττο/γελωτοποιός fügen würden (vgl. ähnlich wohl *Eccl.* 129, wo dem 'Vielredner' Ariphrades zu schweigen befohlen wird). Daß er in anderer Polemik als Schüler des Sophisten Anaxagoras gesehen werden konnte (s. o.), schließt seine Identifizierung als Komödiendichter nicht aus, kann doch auch Aristophanes den Aischylos der *Frösche* seinen tragischen Konkurrenten Euripides als Schüler des Sokrates attackieren (*Ran.* 1491-1495); anders Totaro 1999, 44.

sich schließlich sogar eine analoge Personenkonstellation der beiden Stücke ableiten läßt: demnach entspräche dem Wursthändler der *Ritter* der Bdelykleon der *Wespen*, dem Philokleon des späteren Stückes hingegen korrespondierte nicht etwa der Paphlagonier, sondern sein *despotes*, der Demos.<sup>21</sup> Hubbards Darstellung bedarf hier keiner detaillierten Nachzeichnung; statt dessen möchte ich versuchen, seine Überlegungen weiter zu führen. Denn mir scheint, daß die Bezugnahme auf die *Ritter* auch nach der Hauptparabase fortgesetzt wird. So ließe sich die bereits zitierte Szene, in der Bdelykleon seinem Vater einen neuen Mantel und neue Schuhe aufdrängt (1122-1264), leicht zu *Eq.* 868-886 in Bezug stellen, wo der Wursthändler seinen Kontrahenten durch das Geschenk neuer Schuhe und eines neuen Mantels aussticht, und schließlich endet die Handlung der *Ritter* vor der Nebenparabase damit, daß sich Demos dem Wursthändler zur Besserung anvertraut (*Eq.* 1259f.), wie auch Philokleon erst mit Abschluß jener Erziehungsszene vor der Nebenparabase bereit ist, sich zum Symposion zu begeben, und erst damit ja seine 'Einsicht' endgültig demonstriert. Wirft man daher einen Blick auf die den jeweiligen Nebenparabasen folgenden Textpartien, um zu sehen, ob sich auch hier analoge Verhältnisse nachweisen lassen, so zeigt sich, daß Aristophanes in beiden Fällen mit einem spannungssteigernden Vorspann beginnt: Agorakritos berichtet vom Jungkochen des Demos und kündigt dessen triumphales Erscheinen an (1316-1330), Xanthias berichtet vom Symposion und bereitet den nicht weniger fulminanten Auftritt des Philokleon vor (1292-1325). Im Anschluß daran läßt Aristophanes dann den verjüngten Demos bzw. Philokleon selbst erscheinen (*Eq.* 1333-1335 vs. *Vesp.* 1326). Wie der Demos der *Ritter* seine Jugend zurückerhalten hat, so beschreibt sich auch Philokleon selbst als *jungen* Mann: er will die Flötenspielerin als Nebenfrau heiraten, wenn erst sein Sohn tot sei, denn jetzt, als *véoc*, könne er noch nicht über sein Geld verfügen (1352-1355). Schließlich spricht der Ritterchor Demos als „König von Hellas“ an, dessen Auftreten der Polis und des Sieges bei Marathon würdig sei (*Eq.* 1333f.); auf sein Marathonkämpfertum war aber auch schon Philokleon stolz (*Vesp.* 1122-1124), und als „König“ hatte er sich und seine Richterkollegen bereits im

<sup>21</sup> Vgl. Hubbard 1991, 126-139.

epirrhematischen Agon mehrfach apostrophiert.<sup>22</sup> Dabei scheint mir wichtig zu betonen, daß Philokleon gerade in seiner Richtermanie nicht als Chiffre für eine bestimmte historische Persönlichkeit anzusehen ist, sondern für einen großen Teil der männlichen athenischen Bevölkerung steht, ja im Grunde für alle Athener, die von der Richterbesoldung profitieren.<sup>23</sup> auch das verbindet ihn mit dem Demos der *Ritter*. Erst vor dieser Folie läßt sich dann aber auch das Eigentümliche und Auffällige der Verwandlung des Philokleon erkennen. Demos, vom Wursthändler junggekocht, zeigt sich in der Exodos über sein früheres Verhalten beschämt und scheint endlich klug geworden zu sein; es läßt sich allerdings auch nicht bestreiten, daß er sich dem „Superkleon“ Agorakritos gegenüber recht vertrauensselig verhält, einem Schurken, der sich doch kurz zuvor noch verbrecherischer als der alte Paphlagonier aufgeführt hatte.<sup>24</sup> Nichts von alledem hingegen bei Philokleon, der zwar dezidiert in keiner Weise gebessert ist, dafür aber jedwede Fremdherrschaft von sich abschüttelt und dessen wespisch-attische Energie jeder Kontrolle entgleitet. Woher nimmt er die Kraft, sich anders als der gefügte Demos den Ansprüchen und den Übertölpelungsversuchen seines Sohnes nach seinen mehrfachen Niederlagen zu widersetzen, ja diese Niederlagen sogar noch in einen Triumph zu verwandeln? Die Antwort auf diese Frage muß aufgrund des Handlungsverlaufs zunächst im Symposion gesucht werden, und hier kann es nur die Macht des Weines und also des Dionysos sein, die diese Wandlung bewirkt: schon sein dortiges, von Xanthias berichtetes Verhalten verdankte sich dem Rausch, bei seinem Auftritt mit der Flötenspielerin kommt er betrunken auf die Bühne und seinem finalen Erscheinen in der

<sup>22</sup> Vgl. *Vesp.* 549, 587, 620.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu Chrichton 1993.

<sup>24</sup> Noch das Heilungsversprechen des Agorakritos in *Eq.* 1261-1263 klingt mehrdeutig, wenn sich der Wursthändler als unübertroffenen Glücksfall für τῆ κεκτηνοῶν πόλει (1263) bezeichnet, also für eine Polis von Leuten, die auf alle Versprechungen mit offenem Mund hören (vgl. *Eq.* 764, wo der Paphlagonier den gleichen Anspruch erhob, aber 'korrekt' von den Ἀθηνοῖσι sprach). Ist Agorakritos gut für diese solchermäßen abqualifizierten Athener, weil er sie eben nicht betrügt, sondern ihnen die Wahrheit ins Gesicht sagt, oder deutet er ironisch an, daß eine solche Polis nichts Besseres als ihn verdient habe? Eine vergleichbare Ambivalenz steckt ja bereits in seinem zunächst wohlklingenden Namen 'Agorakritos'; vgl. *Eq.* 181, 636, 1258.

Exodos ging nach Auskunft des Sklaven ein weiteres schweres Trinkgelage voraus (1476).<sup>25</sup>

## 5.

Aber Dionysos ist nicht nur der Gott des Weines, er ist auch der Gott der Komödie. Daß Philokleon *diese* Macht des Gottes ebenfalls in sich aufnimmt und nicht zuletzt aus ihr seine Unüberwindlichkeit bezieht, steht in der Exodos außer Frage: Philokleons komischer Tanz zieht alles in seinen Bann, den Chor ebenso wie die tragischen Konkurrenz tänzer, die zu Handlangern degradiert werden. Ich meine nun aber, daß diese Wendung der Handlung bereits in der Nebenparabase und ihren kontextuellen Verknüpfungen vorbereitet wird. Für meine Deutung besitzt dabei die Figur der Flötenspielerin eine besondere Bedeutung. Denn es sieht ja so aus, als sei sie von ihrem Auftritt in 1335 bis zum erzwungenen Abgang Philokleons in 1449 auf der Bühne, und das in zentraler Position. Zwar versucht Bdelykleon, sie seinem Vater zu entreißen und sie den Symposiasten zurückzubringen, Philokleon wehrt sich jedoch und droht ihm Prügel an (1378-1387); ihre Auseinandersetzung wird von den herbeieilenden Opfern Philokleons unterbrochen (1388ff.), und während der folgenden Diskussionen (1388-1449) verlassen Bdelykleon und folglich doch wohl auch die Auletris die Bühne nicht. Erst 1449 gelingt es Bdelykleon, seinen Vater ein letztesmal zu überwältigen (ἀρόμενος 1443) und ins Haus zu tragen (φέρω 1444): und es ist gut möglich, daß in diesem Tohuwabohu die Flötenspielerin mit ihnen im Haus verschwindet, so daß die Bühne für das Stasimon des Chores frei wird. Diese Annahme gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß Philokleon laut Bericht des Sklaven im Haus die ganze Nacht betrunken *zum Spiel der Flöte* getanzt hat (1476-1478). Aller Wahrscheinlichkeit nach begleitet die Flötenspielerin Philokleon dann erneut beim seinem finalen Auftritt in 1484f. – auch hier tanzt er ja – und spielt bis zur fulminanten Exodos ihm, der Familie des Karkinos und schließlich dem Chor zum Tanz auf. Steht die Auletris somit ab 1335 nahezu permanent im Zentrum des Spielbereichs – was erklärt, warum Philokleon sie 1372 ἐν ὄρχῳ situiert –, so ist das meines Erachtens als Indiz

<sup>25</sup> Vgl. schon Vaio 1971, Lenz 1980, Davies 1990.

dafür zu werten, daß sie nicht nur eine marginale Rolle spielt, sondern daß ihre Bedeutung ins Symbolische reicht.

Diese symbolische Bedeutung erlangt sie – und damit kehre ich zur Nebenparabase und dem namentlichen Spott in ihr zurück – durch ihre motivische Assoziation mit Ariphrades (*cunnilingus/fellatio*) und Aristophanes (Betrug). Erstens nämlich stellt sie dadurch, daß sie die Verhaltensweisen von *zwei* Komödiendichtern oder jedenfalls Literaten auf sich vereinigt, mehr dar als jeder einzelne von ihnen. Zweitens erinnert mich ihre immobilisierte Weiblichkeit an die Statue der Eirene oder die *mutae personae* Opora und Theoria im *Frieden*, die Basileia der *Vögel* oder die nackte Frauengestalt Diallage in der *Lysistrate*, alle wichtige Träger symbolischer Bedeutung. Drittens schließlich möchte ich auf eine Bemerkung hinweisen, die Xanthias von dem bereits dionysisch berauschten Philokleon beim Symposion kolportiert und in der Oralsex und komischer Diskurs in einer ingeniosen Wendung verbunden werden. Philokleon sagt 1316-1318 zu Theophrastos, der ihn von oben herab behandelt: εἰπέ μοι / ἐπὶ τῷ κομῶς καὶ κομῶς εἶναι προσποιεῖ, / κομφοδοιχῶν περὶ τὸν εὖ πρόττοντ' αἰεῖ; (Aus welchem Grund bist du arrogant und gibst dich smart und beleckst in possenreißerischer Art jeden Hochgestellten?). Gemeint ist auf den ersten Blick, daß Theophrastos sich bei hochgestellten Symposiasten einschmeichelt, indem er auf Kosten anderer (hier: Philokleon) Witze reißt. MacDowell *ad loc.* vergleicht damit die Rolle des professionellen symposiastischen Spaßmachers, des γελοτοποιός. Schon Henderson aber stellt die aristophanische Wortfügung κομφοδοιχεῖν auch in einen (allerdings nicht näher erläuterten) Zusammenhang mit *fellatio*.<sup>26</sup> Da Aristophanes, wie oben zu sehen war,<sup>27</sup> eine wortspielartige Verbindung von Spaßmachen und Oralsex, von γελοτοποιεῖν und γλωττοποιεῖν, nicht fern liegt, läßt sich von dort aus wohl auch eine Erklärung unseres Begriffes herleiten: der Spaßmacher verrichtet wie die Flötenspielerin beim Symposion eine Dienstleistung, er erniedrigt sich, um den Gästen Genuß zu bereiten, ebenso wie dies die Flötenspielerin tut, deren *fellatio*-Dienst an den

<sup>26</sup> Vgl. Henderson 1991, 167 m. Anm. 75, 183-186, v. a. 184.

<sup>27</sup> Vgl. oben Anm. 20.

Gästen wohl eine symposionsübliche Praxis war.<sup>28</sup> Die beiden 'Dienstleistungen', das Possenreißen und die *fellatio*, verbindet Aristophanes in der grotesken Wortfügung κομφοδοιχειν, und das paßt wiederum gut zu dem Verhalten der 1326 auftretenden Flötenspielerin, das Philokleon 1349 als ἐγγάσκειν spezifiziert, was nicht nur 'den Mund weit öffnen' (eben zur *fellatio*), sondern auch 'auslachen' und 'verspotten' bedeutet.<sup>29</sup>

Diese drei Beobachtungen führen mich zu der Deutung, daß die Flötenspielerin die *komische Muse* symbolisieren soll. Ich sehe diese Interpretation dadurch gestützt, daß der *Vesp.* 1346 verwendete *terminus technicus* für *fellatio*, λεσβιδῶν, auch für 'höchste künstlerische Raffinesse' stehen kann: ja, in *Ran.* 1308 kann Dionysos beim Auftritt der Muse des Euripides, eines alten Weibes, die Bedeutungsbereiche des 'Musentums', des 'Oralsex' und der 'künstlerischen Perfektion' in der folgenden Formulierung zusammenführen: αὐτῆ ποθ' ἡ Μοῦσ' οὐκ ἐλεσβιάζειν, οὐ, was zum einen bedeutet: diese euripideische Muse ist alt und so häßlich, daß kein Mann je eine *fellatio* von ihr verlangt hat, und zum anderen: ein Kuß dieser Muse hat noch keinen Dichter inspiriert.<sup>30</sup> Philokleons Auletris hingegen ist eine verführerische Muse, zum λεσβιάζειν begabt, zugleich betrügerisch, unzuverlässig und spöttisch.<sup>31</sup> Und ihre Jünger sind Aripht-

<sup>28</sup> Vgl. *Vesp.* 1346 und Henderson 1991, 183 m. Anm. 120 (dort weitere Belege). Es mag sich dabei um eine topische komische Übertreibung handeln, wie Dover 1989, 182f. vermutet. Umso geeigneter war dann diese Vorstellung, eine Verbindung zwischen *fellatio* und komischer Poetik herzustellen.

<sup>29</sup> Vgl. zur Bedeutung von ἐγγάσκειν bspw. v. 721 und, noch enger, 1007: κοῦκ ἐγγαίνειται σ' ἐξαπατῶν Ὑπέρολος, außerdem Henderson 1991, 183f. Zu Recht weist Dover 1989, 182f. darauf hin, daß ἐγγάσκειν gleichwohl nicht als *terminus technicus* für *fellatio* angesehen werden darf.

<sup>30</sup> Vgl. Henderson 1991, 183; ausführlich zur Doppelbödigkeit des Verses in den *Fröschen* vgl. Dover 1993, 351f.

<sup>31</sup> Näherhin zu erwägen wäre die komische Selbstbezeichnung des Betrugers. Heath 1990 legt dar, daß ein Großteil der Aristophanischen Protagonisten ihr Ziel ja gerade durch betrügerische Aktionen erreicht, selbst solche, die *a priori* als honett gelten würden und sich auch so geben, etwa Aischylos in den *Fröschen*. Selbiges, so Heath, gilt aber auch für den Autor selbst, der seine eigenen Ansprüche keineswegs immer einlöst und sich in den *Acharnern* durch seine Verbindung mit dem Betrüger Dikaiopolis selbst und seinen Nutzenanspruch in ein schiefes Licht bringt. Heath vermutet, daß das Publikum an solchen offen ausgespielten Betrügereien sein

des, der dem *cummilingus* zuneigende Spaßmacher (γλωττο/γελωτοποιός), und Aristophanes, der gegenüber Kleon den Affen spielt (1290), also jenes lustige Tier nachahmt, das – nach Ausweis weiterer aristophanischer Verwendungen des *πιθηκίζειν*-Motives<sup>32</sup> – mit Schmeicheleien betrügt.

## 6.

Es ist der Personenspott in den Epirrhemata der Nebenparabase, der die Möglichkeit vorbereitet, die folgenden Szenen als (gemäß Philokleons Worten) „Hochzeit“ zwischen Philokleon, dem gegenüber seinem Vorbild in den *Rittern* gewandelten Demos, und der diesen inspirierenden Komödie zu verstehen, die ihm Sicherheit und unüberwindliche Vitalenergie verleiht, attisches Wespentum eben. Vor dieser ästhetischdramaturgischen Funktionalisierung des *ὄνομαστὶ κωμῶδειν* mußte eine eventuelle Funktion sozialer Rüge und Kontrolle jedenfalls verblassen, zumindest für diejenigen Zuschauer, die diese metatextuellen Zusammenhänge erahnten und aus ihnen dann auch eine Vision von politischer Dimension abzuleiten wußten: an die Stelle von sich zyklisch ablösender Demagogenherrschaft in den *Rittern* tritt in den *Wespen* jetzt ein Demos, der seine ungebrochene Vitalität nicht den dämonisch-übernatürlichen Fähigkeiten eines obskuren Wursthändlers verdankt, sondern der befreienden und (auch künstlerisch) ‘befriedigenden’ Wirkung der Komödie im Zeichen des Dionysos.<sup>33</sup> Es muß keineswegs die Mehrheit der Zuschauer gewesen sein, die sich eine solche Sinnebene erschließen konnten, und die meisten dürften einfach Spaß an den Obszönitäten und an der neuerlichen raffiniert geführten Attacke gegen Kleon gehabt haben.<sup>34</sup> Aber eine ästhetisch ver-

Vergnügen gehabt habe: aber in diesem Zusammenhang wäre dann natürlich erst recht zu fragen, wie ernst wir überhaupt *ὄνομαστὶ* vorgebrachte Skommata nehmen dürfen, wenn sie von betrügerischen Figuren oder aus dem Munde eines nicht minder betrügerischen, jedenfalls nicht vertrauenswürdigen Autors stammen. Hat das Publikum solche Spötteleien womöglich doch nur als gelungene Witze aufgefaßt (umso mehr, je ‘besser’ sie gemacht waren), aber kaum jemals als ernstzunehmende Kritik an der soziopolitischen Wirklichkeit?

<sup>32</sup> Vgl. *Ach.* 120, 907, *Eq.* 887, *Av.* 440, *Ran.* 1085; außerdem Lilja 1980.

<sup>33</sup> Ähnlich vermutet auch Purves 1997, daß der sich zunehmend emanzipierende Philokleon für die zuschauenden Bürger ein Identifikationsangebot und damit eine Aufforderung dargestellt habe, seine politische Rolle eigenverantwortlicher zu gestalten.

<sup>34</sup> Vgl. dazu gut Storey 1995, v. a. 22.

sierte, poetisch geschulte Minderheit konnte dieses Spiel der (ja weitgehend symmetrischen) Querbezüge doch wahrnehmen und auch die Selbstironie des Aristophanes goutieren, mit der er sein eigenes Dichten und seine eigene Gattung mithilfe derb obszöner und despektierlicher Metaphern beschrieb. Diese metapoetische Selbstironie wiederum läßt sich politisch als Teil einer rhetorischen Strategie verstehen und dient dann der Formung des ἦθος des Komödiendichters, der in einem komischen und daher in seiner Ernsthaftigkeit nicht festzulegenden Bescheidenheitsgestus die Arroganz seiner Anmaßung öffentlichen Einflusses partiell zurücknimmt oder doch wenigstens relativiert. Darüber hinaus zeigt uns ein solches Ergebnis aber auch, daß die Möglichkeiten, auf persönlichen Spott in der Komödie zu reagieren, vielfältig gewesen sind, da Verspotten auch ein künstlerisches Verfahren ist, und daß wir schließlich gut daran tun, eine in ihren Ansichten, Vorlieben und rezeptiven Fähigkeiten *homogene* Zuschauerschaft nicht allzu leichtfertig vorauszusetzen.