

Markus Asper

## Komik und Affirmation.

### Die *Vögel* und die Funktion der Alten Komödie in Athen

Obwohl schon die Zeitgenossen nach der politisch-sozialen Funktion der Alten Komödie gefragt haben,<sup>1</sup> ist man in dieser Frage auch heute noch von einem Konsens weit entfernt.<sup>2</sup> Die folgenden Erörterungen nähern sich diesem Problem zunächst anhand der *Vögel* (aufgeführt 414 v.Chr.), doch lassen sich ihre Schlußfolgerungen auf die gesamte Alte Komödie ausdehnen. Das kann hier jedoch nur skizzenhaft geschehen. Verallgemeinernde Funktionsbestimmungen dieser Art sind zugegebenermaßen bereits dadurch gefährdet, daß von den ca. 650 im Athen des 5. Jh. aufgeführten Komödien<sup>3</sup> gerade einmal 11 überliefert sind. Schon deshalb verdienen Verallgemeinerungen eine gewisse Skepsis. Doch wird man auf allgemeine Thesen auch nicht gänzlich verzichten können.

#### 1. Vorannahmen

Grundsätzlich sind Komödie und Tragödie nicht getrennt voneinander zu betrachten, da sie in dieselben institutionellen Festrahmen eingespannt waren. Neben dieser nahezu trivialen Annahme basiert die folgende Untersuchung erstens auf der ‚politischen‘ Tragödien- und Festinterpretation, die inzwischen zum akzeptierten Repertoire der Tragödienforschung gehört.<sup>4</sup> Die bekanntesten Positionen dieser Strömung lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- a. Das athenische Theater war öffentlich, strikt auf einen Ort, eine Zeit und damit ein bestimmtes Publikum bezogen.
- b. Der institutionelle Rahmen dieses Theaters ist ein politisch-ritueller gewesen: die komplexen Staatsfeste der Großen Dionysien und der Lenäen.
- c. Vereinfacht lassen sich diese Feste als Selbstvergewisserungsakte der Polis bestimmen,<sup>5</sup> als eine Identitätspraxis, die, neben der Integration nach innen,<sup>6</sup> zumindest an den Großen Dionysien auch die Funktion der Repräsentation nach außen erfüllte.

---

1 Zum Beispiel der ‚Alte Oligarch‘ (Ps.-Xen. Ath. pol. 2,18).

2 Davon zeugt z.B. ERCOLANI (2002); darin isoliert MANN (2002: 105 ff.) sechs „reine“ Positionen“ der bisherigen Forschung über die politische Funktion der Komödie.

3 Kalkuliert nach KANNICHT bei HENDERSON (1998: 255).

4 Siehe etwa RÖSLER (1980); MEIER (1988); GOLDHILL (1990); WINKLER (1990). Diese Linie ist kürzlich von GRIFFIN (1998) angegriffen worden, meines Erachtens ohne stichhaltige Argumente.

5 MEIER (1988: 56 – 60); FLAIG (1998: 51); LEE (2001: 78). Zur Entstehung der Großen Dionysien auf Initiative der Peisistratiden aus diesem Blickwinkel MEIER (1989: 574).

6 Dazu SEAFORD (2000: 30).

- d. Der Dramenagon war bis ins Detail institutionalisiert und stand unter öffentlicher Kontrolle, von der Bewerbung über die Finanzierung bis zur Siegerehrung. Diese Theaterfeste sind also in mehrfacher Weise als ‚politisch‘ zu verstehen, wenn man unter dem Begriff ‚politisch‘ etwas auf die Polis Bezogenes versteht.
- e. Dasselbe gilt für die Tragödie, der der Mythos als Modell dient, an dem sich Entscheidungsproblematiken durchspielen lassen, die man hier sozusagen unter Laborbedingungen studieren konnte und die, in dezenterer Gestalt, in den alltäglichen Entscheidungsprozessen wiederkehrten. Die Tragödie benutzt quasi parasitär die alten mythischen Erzählungen, um sich in ihnen als Diskurs über eine gegenwärtige politische Ordnung einzunisten. Die Institution Tragödie hat damit ihren Platz unter den anderen Institutionen der Polis Athen: Sie ist weniger ein Kommentar zum politischen Geschehen als dessen Teil<sup>7</sup> und ließe sich vielleicht kurz als ‚Gemeinschaftsspiel‘ bestimmen, ein Begriff, den man angesichts desselben institutionellen Rahmens gewiß auch auf die Komödie ausdehnen darf.

Wenn wir zweitens auch über das damalige Theaterpublikum nicht viel wissen, so lassen sich doch folgende Annahmen über diesen Primärrezipienten machen:

- a. Da das ältere Dionysostheater, in dem auch die *Vögel* aufgeführt wurden, ca. 14.000 – 15.000 Zuschauer faßte,<sup>8</sup> handelte es sich bei den Theaterfesten wohl um die größte, regelmäßige Versammlung von Athenern.<sup>9</sup> (Für Beschlüsse der Volksversammlung war immerhin nur ein Quorum von 6.000 Bürgern vorgesehen.) Man darf also davon ausgehen, daß ein sehr umfangreicher Teil der Bürger- und Einwohnerschaft den Aufführungen als Zuschauer beiwohnte.
- b. Kann man diesen Teil im Verhältnis zur Gesamtbürgerschaft noch näher bestimmen? Da für die Aufführungen ein Eintrittsgeld von zwei Obolen bezahlt werden mußte, etwa zwei Drittel des Tagesverdienstes eines Arbeiters, dürften die ärmsten Schichten im Publikum unterrepräsentiert gewesen sein: Der Eintrittspreis hat wahrscheinlich als Selektionsinstrument gewirkt.<sup>10</sup> Dieser Selektion wirkte das berühmte Theorikon entgegen; doch wurde dies erst Mitte des 4. Jh. v.Chr. eingeführt.<sup>11</sup> Für die zweite Hälfte des 5. Jh. muß man also annehmen, daß das Theaterpublikum *keine* der Volksversammlung ihrer Zusammensetzung nach äquivalente Gruppe gewesen ist, sondern daß sich hier relativ zum Bevölkerungsdurchschnitt geringfügig wohlhabendere Athener versammelten, vermutlich mehrheitlich solche der 3. Zensusklasse,

7 GOLDHILL (2000: 35).

8 Die genaue Zahl ist nicht bekannt: siehe PICKARD-CAMBRIDGE (1988: 263); aus Aristoph. *Plut.* 1082 f. ließe sich schließen, daß das Publikum dort auf 13.000 geschätzt wird.

9 MEIER (1989: 582); HENDERSON (1998: 268) beschreibt diese Größenordnung als „supracivic“, die ungefähr einem Drittel der Gesamtbürgerzahl entsprechen dürfte (WELWEI 1999: 112).

10 Dazu SOMMERSTEIN (1997: 64 – 68, 72).

11 Gegen die verbreitete Annahme, das Theorikon gehe bereits auf Perikles zurück, hat das RUSCHENBUSCH (1979: 303 – 308) gezeigt. Die Diskussion um den Zeitpunkt der Einführung des Theorikon dokumentiert WELWEI (1999: 426, Anm. 238).

die Zeugiten.<sup>12</sup> (Dies ist eine Modellbetrachtung, der es nur auf ungefähre sozialökonomische Schwerpunkte ankommt.<sup>13</sup>) Dafür, daß dies in der Anfangszeit der Großen Dionysien vielleicht anders war, spricht wohl, daß das Theaterpublikum organisatorisch der Volksversammlung angegliedert war.<sup>14</sup>

- c. Die Bürgerschaft partizipierte am Dramen-Wettkampf durch den Chor, der aus Bürgern bestand, die für die Vorbereitungszeit von ihren sonstigen Verpflichtungen freigestellt wurden. So arbeiteten jedes Jahr allein an den Großen Dionysien ca. 160 Bürger in den Dramenchören mit.<sup>15</sup> Schon während der Vorbereitungszeit muß demnach der Dramen-Agon die Bürger beschäftigt haben.
- d. Im Gegensatz etwa zu hellenistischen und heutigen Verhältnissen ist von einer *relativen* Homogenität des Publikums nach seinen Bildungsvoraussetzungen auszugehen.<sup>16</sup> Jeder attische Zuschauer verstand potentiell alles, oder genauer: der jeweilige Dramendichter rechnete damit, daß sein Publikum bei einmaliger Rezeption mehrheitlich möglichst viel verstand.

Drittens ist anzunehmen, daß sich Tragödie und Komödie formal komplementär zueinander verhalten (man betrachte z.B. die Kriterien der Dramenstruktur, der dramatischen Illusion, des Realitätsstatus der Akteure, des Zeitverhältnisses zur Gegenwart, der Stilebenen, der Intertextualität).<sup>17</sup> Da die Komödie erheblich später als die Tragödie fester Bestandteil der Großen Dionysien geworden ist (wohingegen der Dramenagon der Lenäen sich seinerseits an demjenigen der Großen Dionysien orientiert),<sup>18</sup> spricht einiges dafür, daß sie teilweise aus älteren Bestandteilen zusammengefügt wurde, als Ganzes aber im Rahmen dieses Festes komplementär auf die Tragödie bezogen ist. Daraus ergibt sich zunächst, daß man ohne die Berücksichtigung der Tragödie die Komödie als Funktionszusammenhang nicht verstehen kann.

Ausgehend vom Konzept des ‚Gemeinschaftsspiels‘ ist es nun möglich, nach einer Gesamtfunktion auch für die Alte Komödie zu suchen. Soweit ich sehe, ist das noch nicht geschehen, d.h. die politische Tragödieninterpretation ist noch nicht auf die Komödie übertragen oder für sie adaptiert worden. Solange man ‚politische‘ Dichtung immer nur im Sinne von ‚Propaganda‘ verstehen konnte, hat man im Gegenteil eine solche Lektüre sogar ausdrücklich abgelehnt (dabei ist ‚politisch‘ im Sinne von modernem, etwa Brechtschem Theater, sehr eng verstanden worden).<sup>19</sup>

12 Die Äquivalenzannahme hat fast kanonische Geltung, mindestens seit EHRENBERG (1968: 34). Siehe LANDFESTER (1975: 30) zu Zeugiten in den frühen Stücken des Aristophanes.

13 Daß die Klassenschanke zwischen Zeugiten und Theten nicht unüberwindlich war, sondern im Gegenteil sehr offen für soziale Mobilität (WELWEI 1999: 112), ist also kein Gegenargument.

14 REDFIELD (1990: 317); WINKLER (1990: 40). WINKLERS berühmter Essay betont meines Erachtens etwas zu sehr die militärischen Aspekte der Großen Dionysien.

15 Siehe ZIMMERMANN (1998: 19).

16 Siehe SEAFORD (2000: 31).

17 Das hat TAPLIN (1986: *passim*, These 164, res. 173) gezeigt. Die obige Liste von Komplementärausprägungen ließe sich vermehren.

18 TAPLIN (1986: 165); Überblicksgeschichte der Komödie als öffentlicher Institution bei HENDERSON (1998: 267).

19 Siehe z.B. NEWIGER (1983: 332 f.).

## 2. Ein Beispiel: die *Vögel*

Meist hat man nun die Funktion der Komödie als kritisch bestimmt, d.h. als moralistischen, satirähnlichen Diskurs mit dem Ziel, ungenügende Zustände zu verändern oder die öffentliche Moral insgesamt zu verbessern.<sup>20</sup> Die affirmativen Züge des Gemeinschaftsspiels Komödie dagegen sind weitgehend unberücksichtigt geblieben. Diese sollen am Beispiel der *Vögel*, eines Stücks, das meist als ungewöhnlich politikfern gilt, herausgearbeitet werden. Der Befund ist anschließend zu verallgemeinern.

Da die *Vögel* 414 an den Großen Dionysien aufgeführt und im Jahr vorher konzipiert wurden, ist zunächst einmal die Ereignisgeschichte des Jahres 415 / 414 v.Chr. zu rekonstruieren, soweit sie die Athener betraf. Die beherrschende Rolle im öffentlichen Diskurs dieser Zeit hat sicher der Sizilienfeldzug gespielt, so daß man immer schon versucht hat, die *Vögel* zu ihm in Beziehung zu setzen. Für uns ist hier nur die ungefähre Abfolge der Ereignisse von Belang.<sup>21</sup> Die athenische Volksversammlung beschließt 415, sich in Sizilien militärisch zu engagieren. Im Herbst 415 landet ein großes athenisches Expeditionscorps unter Nikias bei Syrakus und erringt zu Beginn des Winters zunächst kleinere Überraschungserfolge. Im März, also zur Zeit der *Vögel*-Aufführung, bewegen sich die athenischen Truppen auf Syrakus zu, um die Stadt einzuschließen. Dieses Vorhaben sollte, wie bekannt, katastrophal mißglücken: Erste empfindliche Rückschläge fanden aber nicht vor dem Spätherbst 414 statt. Gewißheit über das Scheitern der Expedition und den Verlust so gut wie aller eingesetzten Personen und Mittel gewinnt man aber erst im Spätsommer 413. Das bedeutet: Die Aufführungszeit der *Vögel* muß in eine äußerst spannungsgeladene, geradezu nervöse Zeit gefallen sein.<sup>22</sup> Man wartete auf Nachrichten vom Expeditionskorps aus Sizilien. Anscheinend bestand in dieser Zeit der Nikiasfrieden auf der Peloponnes und im Bereich Attikas noch, so daß alle Erwartungen sich auf Sizilien konzentrierten.

Wie verhalten sich die *Vögel* selbst zu dieser Spannung? Für aristophanische Verhältnisse ist diese Komödie relativ arm an direkten Anspielungen; sie ist die einzige erhaltene, die *prima facie* nicht vom Leben in Athen handelt, sondern in einer Vogelwelt spielt. Die Handlung dieses Stücks läßt sich für unsere Zwecke wie folgt resümieren: Zwei einfache Athener, Peisetaios und Euelpides, wandern aus: Ihnen gefällt die Hektik Athens, vor allem das ständige Prozessieren und die Sozialkontrolle, nicht mehr. Sie wollen Vögel werden oder unter Vögeln leben, weil dies das freieste Leben sei. Um bei den Vögeln aufgenommen zu werden, entwickelt Peisetaios, die eigentliche Hauptperson des Stücks, einen gewagten Plan: Die Vögel sind bekanntlich Herrscher der Luft, d.h. sie kontrollieren den Luftverkehr. Nun beruht die Kommunikation zwischen den olympischen Göttern und den Menschen

20 Zur älteren Forschung siehe die Bemerkungen bei EHRENBERG (1968: 16); zum Moralsatire-Interpretament in der Aristophanes-Rezeption siehe HOLTERMANN (2004: 40 ff.).

21 Ich folge hier WELWEI (1999: 201 – 208); BENGTON (1977: 240 – 244); MEIGGS (1972: 345 – 349).

22 Indiz für diese Spannung bereits um die Zeit der Ausfahrt ist wahrscheinlich der Hermokopidenfrevl und das nachfolgende Denunziationsgewirr (zusammenfassend dazu WELWEI 1999: 206).

auf diesem Luftraum: Die Menschen opfern, die Opferdüfte steigen durch die Luft empor zu den Göttern; diese gewähren dafür den Menschen Wohlwollen und ein gutes Leben. Peisetairos schlägt den Vögeln nun vor, einfach diesen Luftraum wie mit einer Zollschanke abzuriegeln, d.h. eine befestigte Polis zwischen Göttern und Menschen zu erbauen und die Opferdüfte nicht mehr durchzulassen. Damit würden die Götter ausgehungert. Die Menschen sollten stattdessen den Vögeln opfern, die durch mancherlei Hilfe den Menschen besseren Wohlstand garantieren könnten als den Göttern (und vor allem billiger). Die olympischen Götter dagegen sollen zugunsten der Vogelherrschaft abdanken, wenn sie nicht verhungern wollen. Dieser wüste Plan, eine komödientypische Mischung aus Wahnsinn und satirischem Realismus, glückt. Am Ende nehmen die Vögel die Stellung der Götter ein: Peisetairos wird ihr Herrscher, er heiratet Basíleia, eine Göttin, die ‚Königlichkeit‘ verbürgt, vormals Machtgarantin des Zeus.<sup>23</sup> Das Stück endet in einem Hochzeits- und Siegesfest. Es handelt sich um den Vollzug einer gerade im Vollzug *unmöglichen* Utopie, die sich trotzdem vollzieht: Das ist paradox, aber (oder deshalb) komisch.<sup>24</sup>

Soweit die Handlung in aller Kürze. Sie weist keinen deutlichen Bezug auf das politische Tagesgeschehen auf. Eine solche Bezuglosigkeit<sup>25</sup> ist für die Aristophanesforscher von jeher schwer erträglich gewesen (und auch mit unserer Hypothese des ‚Gemeinschaftsspiels‘ nicht zu vereinbaren): Man hat sich deshalb immer schon gefragt, was die *Vögel* eigentlich wollen. Dabei kam es aufgrund des Mangels an expliziten Anhaltspunkten zu Bedeutungsprojektionen, die meist auf das Mittel der Allegorese zurückgriffen.<sup>26</sup> Folgende Interpretationsmuster lassen sich in jüngerer Zeit unterscheiden:<sup>27</sup> Die *Vögel* seien Kritik an und Protest gegen herkömmliche Gottesvorstellungen oder die sizilische Expedition und den athenischen Imperialismus schlechthin<sup>28</sup> oder gegen das zeitgenössische Athen samt Skizze einer positiven Gegenwelt. Auch verstehen manche das Stück als eskapistische Unterhaltung, gewissermaßen als Radikalverneinung der ungenügenden Gegenwart.<sup>29</sup> Außerdem deutete man jüngst die *Vögel* als Parabel auf den allgemeinen Niedergang der Religiosität.<sup>30</sup> Manche lesen demnach das Stück als ‚Warn-Utopie‘.<sup>31</sup> Alle diese neueren

23 Dazu ZIMMERMANN (1983: 69).

24 Treffend REDFIELD (1990: 328): „If tragedy is an art of the probable, Old Comedy is an art of the impossible.“

25 SCHWINGE (1977: 52) spricht von „Entzeitlichung“.

26 Ältere Versuche bespricht NEWIGER (1970: 276 f.).

27 Siehe auch die etwas anders gegliederten Übersichten bei LANDFESTER (1986: 673) und bei v. MÖLLENDORFF (2002: 108 – 115).

28 So z.B. NEWIGER (1983: 337 ff.); HOSE (1995: 58 – 66); v. MÖLLENDORFF (1995: 184 – 192; 2002: 113 ff.); SCHWINGE (2002: 17) und ZIMMERMANN (1998: 152), der die Funktion der Gattung Komödie ganz in meinem Sinne als affirmativ bestimmt (66, dagegen wieder 72 zu Av. als Kritik).

29 Zur älteren eskapistischen Deutung (MURRAY, GELZER, HÄNDEL, EHRENBERG), nach der die *Vögel* vom „geschichtlichen Augenblick“ ganz absähen (so HÄNDEL, zitiert bei NEWIGER 1970: 268); SCHWINGE (1977: 53).

30 Zum Beispiel LANDFESTER (1977: 290); siehe auch FURLEY (1996: 138 ff.).

31 Der Begriff nach GNÜG (1982: 277 – 290).

Argumentationen haben gemeinsam, daß sie die *Vögel*, in der Terminologie der Frankfurter Schule gesagt, als ein *kritisches*<sup>32</sup> Stück verstehen: Der Autor weise auf einen unhaltbaren Zustand hin mit dem Ziel, ihn zu beenden.

Diese Zugangsweise ist heute nicht nur für die *Vögel* die am weitesten verbreitete,<sup>33</sup> sondern dominiert das gesamte gegenwärtige Aristophanes-Verständnis. Allgemein gilt für die Beschäftigung mit der Alten Komödie, daß Kritik und Komik in ihrem Verhältnis zueinander weit intensiver bedacht werden<sup>34</sup> als Komik und Affirmation. Ich möchte hier dagegen eine Lanze brechen für eine angemessene Berücksichtigung von Affirmation als Sinn zunächst der *Vögel*, dann der Alten Komödie insgesamt.

Zunächst zu den regelmäßig wiederkehrenden Argumenten für eine kritische Auffassung der *Vögel*. Zwei von ihnen befassen sich mit der Beziehung der fiktiven Gestalt des Peisetairos zum Wertekanon der Polis Athen und zwei mit Parallelen zum Sizilienfeldzug. Diese Argumente lassen sich etwa wie folgt zusammenfassen:

1. Wer wie Peisetairos gegen die olympischen Götter operiere, sei ein Frevler und damit eine Negativ-Figur.
2. Alleinherrscher (Peisetairos wird v. 1708 als τύραννος bezeichnet) seien aus der Sicht der athenischen Demokratie immer als Anti-Helden zu bewerten.
3. Aristophanes nehme in einigen Stücken (Ach., Pax, Lys.) offenbar eine kriegskritische Position ein, könne also auch hier nur *gegen* den Sizilienfeldzug als Projekt einer Kriegspartei gewesen sein.<sup>35</sup>
4. Der Sizilienfeldzug sei ein großes Wagnis gewesen und endete bekanntlich in einem Desaster: Aristophanes warne mit den *Vögeln* vor ihm oder der Selbstüberhebung, die ihn herbeigeführt habe.

Nun lassen sich alle diese Argumente, soweit sie ein kritisches Verständnis *erzwingen*, widerlegen oder relativieren.

Zu 1. und 2.: Beide Argumente betreffen den Status des fiktiven komischen Helden Peisetairos und können deshalb zu der Frage zusammengezogen werden, auf welche Publikumsreaktion hin dieser Peisetairos von seinem Autor entworfen worden ist. Ist es eine ablehnende, dann könnte das Stück kritisch zu verstehen sein, ist es dagegen eine identifikatorische, dann erscheint ein kritisches Verständnis der *Vögel* unwahrscheinlich.

32 Zur Terminologie siehe etwa ADORNO (1969: 785 – 793); MARCUSE (1937: 192 ff., 213 ff.).

33 Während BEHAGHEL (1878 / 1879: I 15 f.) noch gleichgewichtig „negative“ und „positive“ Interpretationen unterschied (BEHAGHEL 1878 / 1879: I 18 – 21, Übersicht über 75 Positionen zwischen 1586 und 1875).

34 Zum Beispiel SCHWINGE (1975: 35): „In der Regel gilt: Komik bei Aristophanes hat eine über sich selbst hinausweisende Implikation: sie ist Medium und allgemeinstes Mittel der Kritik; Aristophanes hat via Komik die jeweiligen schlechten Zustände des Gemeinwesens, der Polis, attackiert und zum Besseren hin abzuändern gesucht“; ähnlich SCHWINGE (1977: 55).

35 Aristophanes als Mitglied der Anti-Kriegspartei: siehe jetzt z.B. GRIFFIN (1998: 44).

Nun ähnelt Peisetairos anderen komischen Helden des Aristophanes.<sup>36</sup> Wie Dikaipolis, Trygaios, vielleicht Strepsiades und Bdelykleon, Mnesilochos und, wenn man ausnahmsweise vom Geschlecht absieht, auch Lysistrata, ist Peisetairos freier Athener fortgeschrittenen Alters. Er ist weder reich noch arm, energisch, nicht auf den Kopf gefallen und rededewandt: das entspricht dem Selbstbild der Athener, wie wir es aus Thukydides kennen.<sup>37</sup> Er ist gegen alle, gegen die alle Athener sind: Schmarotzer, Sykophanten, spinnerte Intellektuelle, Geschäftemacher, unfähige Amtsträger usw. Unser Stück wimmelt von solchen Seitenhieben. Er sucht einen τόπος ἀπράγιων (Euelpides v. 44), entfaltet dann aber eine energische Betriebsamkeit – eine Wandlung, die Athener positiv bewertet haben dürften.<sup>38</sup>

Dies alles spricht für Identifikation. Wie schwer wiegen dagegen die genannten Gegenargumente? Daß Peisetairos die Götter entmachtet, wird im Rahmen unseres Stücks offenbar nicht als persönliche Hybris verstanden. Denn erstens ist von der übertölpelten Göttergesandtschaft nur Poseidon ein religiös ernstzunehmender Gott (der gefräßige Komödien-Herakles hat mit dem gleichnamigen Heros und Gott außer dem Namen wenig gemein), der sich nach dem Prinzip des Mehrheitsentscheids dann seinen unvernünftigen Mitgesandten beugen muß. Zweitens kommt es stückimmanent nicht zu einer Konfrontation des gezeigten kühnen Vorgehens mit irgendwelchen entgegenstehenden, religiös sanktionierten Normen. Drittens scheint das in den *Vögeln* mehrfach anklingende Sukzessionsthema (von den Vögeln zu den olympischen Göttern) auch die vorliegende Sukzession der Macht in umgekehrter Richtung zu legitimieren. Nichts spricht dafür, daß der Plot der *Vögel* im Rahmen der Polisreligion überhaupt als problematisch empfunden werden konnte: Offenbar sah man einfach keine Berührungspunkte. Götterspott ist überhaupt ein gattungsbestimmender Bestandteil der Alten Komödie,<sup>39</sup> wie die *Frösche* zeigen, konnte sogar Dionysos, immerhin der Gott des gerade gefeierten Festes selbst, auf offener Szene verprügelt werden (605 – 673<sup>40</sup> – was sagen die Metapoetiker dazu?). D.h. mindestens im Rahmen der Institution ‚Alte Komödie‘ war man nicht in dem Sinne fromm, daß die olympischen Götter schlechthin sakrosankt gewesen wären. Ihre Behandlung unterscheidet sich prinzipiell nicht von derjenigen anderer Autoritäten.<sup>41</sup> Die Verfolgung menschlicher Ziele, selbst die utopische Verbesserung

36 Ein Kurzporträt des komischen Helden bei Aristophanes gibt HENDERSON (1993: 309). Er sieht aber in Peisetairos einige gravierende Unterschiede zu anderen komischen Helden (meines Erachtens zu Unrecht) (HENDERSON 1997: 137 ff.).

37 1,70, wo auch ἐδέλιπδες gebraucht wird. LANDFESTER (1977: 289) zu den Qualitäten der komischen Helden. Zum Problem, Thukydides undifferenziert als Quelle für die *allgemeinen* Ansichten des athenischen Demos zu nehmen, siehe allerdings HEATH (1997: 230 f.).

38 EHRENBERG (1947: 47): „[...] to Thucydides πολυπραγμοσύνη was something particularly Athenian, the quality of which the Athenians themselves were proud and for which they were blamed by others.“ (EHRENBERG 1947: das Material 47 – 56; 53 zu den politischen Implikationen). Vgl. Thuk. 1,70,9, 6,87,3; in Av. 471 hat πολυπράγιων offenbar einen positiven Sinn; vgl. Vesp. 684 f., Eur. Suppl. 324 f. Siehe HENDERSON im Kommentar (Oxford 1987) zu Lys. 217 f. Eine Übersicht zu ἀ-, πολυ- und φιλοπραγμοσύνη gibt DOVER (1974: 187 – 190).

39 DUNBAR gibt in ihrem Kommentar zu Av. (Oxford 1995: 13 f.) Beispiele für Götterspott und entsprechende Stücknamen der Alten Komödie; allgemein MACDOWELL (1995: 18).

40 Wobei sich aus dem Anspruch seiner Göttlichkeit noch Witz gewinnen läßt (629 – 636).

41 Siehe etwa DOVER (1974: 19).

der menschlichen Existenz, ist in der Komödie offenbar *Menschensache* (ob das eine typisch athenische Ansicht wiedergibt, sei dahingestellt,<sup>42</sup> mir scheint es sich dabei eher um einen jener komplementären Bezüge auf die Tragödie zu handeln).

Ebensowenig stichhaltig ist der zweite Einwand: Wenn Peisetairos Tyrann, d.h. Götterkönig, wird, dann gerät er in eine Position, die derjenigen des Zeus gleicht: Unter Göttern geht es eben monarchisch zu, nicht demokratisch. Aus Thukydides geht hervor, daß die Athener Tyrannen aber nur verurteilten, wenn sie sich in Athen aufschwangen auf Kosten von Athenern, oder natürlich in verbündeten Poleis auf Kosten der athenerfreundlichen Partei.<sup>43</sup> Im Falle der Herrschaft *über andere* ist eine Tyrannis sogar geboten: keine moralische, sondern eine zweckrationale Kategorie.<sup>44</sup> Wenn Peisetairos z.B. umstürzlerische Vögel grillt, um den verfressenen Herakles für sich zu gewinnen,<sup>45</sup> ist die Motivierung des Bratens ein Scherz, der seine Wirkung natürlich daraus bezieht, daß auch in Athen aristokratische Umstürzler relativ umstandslos zum Tode verurteilt wurden – daß man sie aber hinterher nicht braten und verzehren konnte. Peisetairos' Verhalten ist also weder kannibalistisch noch aus athenischer Sicht politisch anstößig. Es gab mithin keinen Grund dafür, es kritisch zu bewerten. In den 422 aufgeführten *Wespen* (488 ff.) zeigt eine ganze Passage sehr deutlich die Ambivalenz des Tyrannenvorwurfs im damaligen Athen. Der Vorwurf „Tyrannis!“ als politische Allzweckwaffe wurde vermutlich je nach Bedarf von den weniger privilegierten Schichten und ihren Wortführern auch gegen die Interessen der ökonomisch besser gestellten und meist gemäßigeren Gruppen instrumentalisiert.<sup>46</sup> In den *Wespen* ist die Verlachung dieser Passetout-Polemik demnach bezogen auf das Publikum, d.h. die von diesem schablonenhaften Vorwurf Betroffenen, affirmativ zu verstehen. In den *Vögeln* ist die beiläufige Bezeichnung ‚Tyrann‘ deshalb ebensowenig als negativ sympathienkend einzuschätzen, da es sich um ein sozial ähnlich strukturiertes Publikum handelt, erst recht nicht, da sie die politischen Verhältnisse im Götterhimmel zeichnet. Ganz ähnlich liegt der Fall bei dem Friedensbringer Trygaios, dessen Bezeichnung als αὐτοκράτωρ (*Frieden* 359) diesem komischen Held offensichtlich wenig Antipathie einträgt.

42 Vgl. immerhin den Appell der Athener an die Melier in Thuk. 5,103,2, ihre Hoffnungen nicht auf die Götter zu setzen, sondern sich ἀνθρώποις zu retten, solange das noch möglich sei (ähnlich 105,1). Insgesamt siehe DOVER (1974: 130–133); zu Av. jetzt HENDERSON (1997: 143).

43 Dazu eventuell IG<sup>3</sup> 14 (= Meiggs / Lewis Nr. 40, um 452 v.Chr.) Z. 32 ff.: der lückenhafte Text *könnte* antiathenische mit ‚tyrannischer‘ Politik gleichsetzen (so WELWEI 1999: 102).

44 Siehe Perikles über die Tyrannis der Athener bei Thuk. 2,63,2; Kleon ebd. 3,37,1 f.; Euphemos ebd. 6,85,1; vgl. auch Aristoph. Equ. 1111–4; doch vgl. z.B. Thesm. 1143 f. Allgemein dazu SCHULLER (1978: 10 ff.); TUPLIN (1985: 348–375). Zur Wertung von τύραννος siehe SEAFORD (2000: 34); zur Bewertung des Tyrannenvorwurfs HENDERSON im Kommentar zu Lys. (Oxford 1989: xxiv); zu Perikles als Tyrann RUFFELL (2000: 497, Anm. 28).

45 Häufig als Beleg für Kritik aufgefaßt: siehe z.B. CECCARELLI (2000: 467, Anm. 30); BOWIE (1993: 168 f.); v. MÖLLENDORFF (1995: 186; 2002: 109 f.); SLATER (1997: 87); vorsichtiger KONSTAN (1995: 42).

46 HÖLKESKAMP (1998: 14 f., 23 und *passim*) weist darauf hin, daß man die Vorstellung vom Gegensatz Radikaldemokraten vs. Oligarchen als eines *festen* Parteiengegensatzes als unhistorisch aufgeben sollte. Dennoch hat es im athenischen Demos natürlich interessenbedingte Gruppeneinstellungen gegeben zugunsten der Annahme wechselnder, flexibler Interessengemeinschaften.

Peisetairos ist eine fiktive Person, die wie viele oder alle anderen komischen Helden des Aristophanes offenbar als Identifikationsfigur für eine Zuschauermehrheit entworfen ist,<sup>47</sup> die wir eben mithilfe des Kriteriums des Eintrittsgeldes als etwas vermöglicher als den Durchschnitt des attischen Demos und politisch gemäßigt im Verhältnis zu oligarchisch und spartanerfreundlich gesonnenen Gruppen ebenso wie zu den Radikaldemokraten bestimmt haben: Man könnte fast von einer ‚bürgerlichen Mitte‘ sprechen.<sup>48</sup> Der komische Held wird damit zum Dokument des Selbstbewußtseins einer ganzen Schicht,<sup>49</sup> und zwar sicher nicht zufällig gerade derjenigen, die aufgrund der Selektionswirkung des Eintrittspreises vermutlich die Mehrheit im Publikum der aktuellen Theateraufführung stellt.

Zu 3.: Wenn man, wie auch ich hier, der *communis opinio* folgt und die *Vögel* vor dem Hintergrund der Sizilienexpedition deutet, muß man dann Aristophanes nicht schon deshalb ein kritisches Wirkungsziel unterstellen, weil ihm der Ruf eines generellen Kriegsgegners anhaftet? Man denke an die Friedensutopien schon der *Acharner*, dann etwa der *Lysistrata* (der *Frieden* dagegen feiert einen bereits sicher absehbaren Frieden). Das Argument, daß Aristophanes in den 420ern und ab 411 wohl für Frieden votiert, verfängt in diesem Zusammenhang jedoch nicht, wiederum aus dem Grunde, daß sich im Theater wahrscheinlich ein Publikum sammelte, dessen Schwerpunkt in einer sozialen Mittellage zu vermuten ist, d.h. im Vergleich zur Volksversammlung eine Verschiebung in Richtung der relativ Vermöglicheren aufwies. Aus den Interessen dieses Publikums erklärt sich auch der gemäßigte Konservatismus, den wir in der gesamten aristophanischen Komödie finden,<sup>50</sup> vor allem die Angriffe gegen die politischen Führer des ärmeren Großteils der Athener, d.h. die ‚radikalen Demokraten‘: Perikles, den Kratinos z.B. in *Dionysalexandros* attackiert, Aristophanes' Lieblingsfeind Kleon oder Hyperbolos. Man gewinnt überhaupt den Eindruck, Aristophanes wende sich vorwiegend an die Zeugiten und strafe die Schicht der Theten geradezu mit Nichterwähnung (ähnlich wie Frauen im Publikum).<sup>51</sup> In dieser Schicht des Theaterpublikums dürften die meisten Land außerhalb Athens besessen haben oder im Handel tätig gewesen sein, d.h. sie waren Zeugiten oder, wie alle Bauern, doch Plousioi und, im Gegensatz

47 Richtig DOVER (1974: 19); HENDERSON (1993: 309 f.); MACDOWELL (1995: 224); siehe generell LANDFESTER (1977: 287). Daß „jeder komische Held eine durchaus zwielichtige, ambivalente Figur darstellt“ (BIERL 2002: 175), kann ich nicht finden. Selbst Dikaiopolis ist jüngst überzeugend als positive Identifikationsfigur gedeutet worden: BROCKMANN (2002: 271 f.).

48 Allgemein siehe LANDFESTER (1986: 675 f.) (anders aber LANDFESTER 1975: 30; HENDERSON 1990: 311).

49 So zuerst REINHARDT (1960: 266). Zur „städtischen Mittelschicht“ als größtem Publikumsbestandteil RÖSLER (1980: 10). – ZIMMERMANN (1983: 67 f.) sieht Peisetairos im Gegensatz zu Dikaiopolis, Trygaios oder Strepsiades nicht als Identifikationsfigur, aber als „Potenzierung athenischen Wesens überhaupt“ (ZIMMERMANN 1983: 69).

50 Zum Konservatismus der Komiker z.B. LANDFESTER (1975: 31 f.); HENDERSON (1998: 270 f.).

51 Gut zu beobachten ist dies an dem integrativen *Pax*, der den bereits sicheren Frieden beschwört, aber trotzdem allein ein *Bauernglück* als dessen Frucht beschreibt (520 ff.), die Kriegsschuld allein den Demagogen und den Armen zuweist (632 ff.) und die unterste Klasse in seinen Publikumsappellen ignoriert (siehe S.D. OLSON in seinem Kommentar Oxford 1998: 188 zu v. 543 f. τὰς τέχνας).

etwa zu den landlosen Theten und vermutlich allen Penetes, die eigentlichen Verlierer der ersten Kriegsjahre und des letzten Jahrzehnts<sup>52</sup> (wie oben schon bemerkt, war die athenische Gesellschaft offen für soziale Mobilität: Klassenbegriffe wie ‚Zeugiten‘, ‚Theten‘ oder ‚Penetes‘ sind hier nur als Näherungsversuche zu verstehen, da diese Gruppen nicht scharf voneinander geschieden waren).<sup>53</sup> Die perikleische Kriegstaktik wurde auf dem Rücken gerade dieser Schicht, des bäuerlichen Teils des Plousioi, geführt. Die vermeintliche Anti-Kriegshaltung des Aristophanes wird deshalb verständlich, wenn man bedenkt, daß seine Zielgruppe vermutlich strikt gegen Krieg *in Attika* war,<sup>54</sup> das nach der Militärdoktrin des Perikles den feindlichen Truppen preisgegeben und damals gerade verheert wurde, jedoch nicht gegen Krieg schlechthin, d.h. auswärtige Feldzüge.<sup>55</sup> Anderswo spricht Aristophanes sehr genau aus, daß nur ein Krieg *im Lande* oder einer, der das eigene Volk in Mitleidenschaft zieht (πόλεμος ἐπιδήμιος), abzulehnen ist (*Frieden* 1098).

Mustert man nun die wenigen klaren Anspielungen auf Kampfhandlungen in den *Vögeln*, so läßt sich entsprechend eine Tendenz erkennen, die militärische Maßnahmen im Ausland unterstützt. Zum Beispiel wird Nikias, der Feldherr des Siziliencorps, wegen seiner allzu vorsichtigen Kriegführung verspottet,<sup>56</sup> und dem grausamen Sieg über Melos von 417 gewinnt Aristophanes einen aus unserer, von Thukydides geprägten Sicht mageren Scherz ab (186 λίμῶ Μηλίῳ). Man kann Aristophanes bzw. seiner Zielgruppe also weder für 415 / 14 noch überhaupt eine generell kriegsfeindliche oder gar ‚anti-imperialistische‘ Haltung unterstellen.<sup>57</sup> *Nach* der sizilischen Katastrophe wird das Unternehmen natürlich verurteilt, etwa in der *Lysistrata* von 411.<sup>58</sup> Aber nur deshalb, weil es mißglückt war und alle darunter zu leiden hatten. Generell dürfte ein hegemoniales Selbstverständnis Bestandteil der athenischen Identität überhaupt gewesen sein.<sup>59</sup>

52 Siehe auch LANDFESTER (1975: 37) zu Theten und Zeugiten.

53 Dazu siehe die differenzierte Darstellung bei WELWEI (1998: 215 – 218).

54 Ähnlich HENDERSON (1990: besonders Anm. 142). Anhand der Stellung zu bestimmten Optionen im Krieg lassen sich athenische Gruppierungen unterscheiden, die deshalb aber nicht mit verfestigten ‚Parteien‘, einer ‚radikaldemokratischen‘ und einer ‚aristokratischen‘ gleichgesetzt werden sollten (so richtig HÖLKEKAMP 1998).

55 So auch SOMMERSTEIN (1997: 68).

56 363 evtl. Kritik an Nikias, der zunächst planlos zu agieren schien (vgl. BENGTON 1977: 242, über den Spätherbst 415). 639 μελλονικῶν (Nikias hatte sich in der Volksversammlung gegen das Sizilienunternehmen gesträubt, woraufhin ein Beschluß herbeigeführt wurde, er dürfe nicht länger διαμέλλειν [Thuk. 6,8,4; 6,25,1]. D.h. Nikias wird hier von Aristophanes spöttisch im Sinne des Beschlusses kritisiert). 1369: Der ungebärdige Sohn soll seine Aggressionen statt gegen seinen Vater lieber gegen die Thraker richten, wo Athen einige unsichere Kantonisten unter seinen Bundesgenossen besaß. – Daß Meton in Av. so schlecht wegkommt, weil er eine kritische Haltung zum Sizilienunternehmen einnahm, vermutet GREEN (1971: 113); doch zeigen die Parallelen zu Nub., daß Meton hier eher als ‚Intellektueller‘ verspottet wird.

57 Ähnlich jetzt HENDERSON (1997: 142 f.).

58 Aristoph. *Lys.* 391 – 7, eventuell 589 f.

59 HÖLKEKAMP (1998: 18).

Zu 4.: Das gesamte Stück in irgendeiner Hinsicht auf die Sizilienexpedition zu beziehen, ist zweifellos plausibel,<sup>60</sup> wenn dieser Bezug auch nicht zu beweisen sein kann. Seit 1827 unsere *Vögel* erstmals in einen allegorischen Bezug zum Sizilienunternehmen gesetzt wurden,<sup>61</sup> neigt man dazu, hier Parallelen zu suchen. Deutliche findet man aber nicht, allenfalls vergleicht man das hochfliegende Unternehmen des Peisetairos mit dem riskanten Feldzug nach Sizilien. Am offensichtlichsten problematisch ist daran jedoch der Automatismus, das Stück als kritisches zu sehen, weil es plausibel sei, den Sizilienfeldzug als Rezeptionskontext anzunehmen. Daß das Unternehmen in Sizilien übel ausgehen könnte, befürchteten alle, erwartete oder gar hoffte aber gewiß niemand. Gewißheit darüber gab es zu dieser Zeit noch nicht. Die Sizilienexpedition war nach langen politischen Auseinandersetzungen beschlossen worden. Hätte man die Siegchancen in dieser Zeit nicht subjektiv für realistisch gehalten, wäre es eben nicht beschlossen worden. Die Stimmung der Mehrheit in der fraglichen Zeit muß deshalb die einer gespannten Zuversicht gewesen sein.<sup>62</sup> Thukydides schildert (mit eben dieser Rückblicksskepsis) die *allgemeine* Euphorie vor der Ausfahrt.<sup>63</sup> Es gibt keinen Grund für die Annahme, daß Aristophanes und sein Zielpublikum im März 414 anders hätten gestimmt sein sollen.

Noch eine Überlegung: Daß die *Vögel* das Sizilienunternehmen nicht kritisch kommentieren, wie manchmal angenommen wird, wird übrigens schon aus der Tatsache ersichtlich, daß es im Komödienagon dem Autor primär um den Sieg gegangen sein muß (klar erkannten das schon WIELAND und Wilhelm von HUMBOLDT).<sup>64</sup> Den Sieg aber garantierte wahrscheinlich eine Publikumsmehrheit oder die Lautstärke des Beifalls.<sup>65</sup> Eine einseitige Parteinahme des Komikers für Polis-Minoritäten ist schon deshalb nicht wahrscheinlich. Ein Stück, das eine Maßnahme bekämpfte, für die es kurz vorher noch eine deutliche Mehrheit in der Volksversammlung gegeben hatte, hätte sich wenig Erfolgchancen ausrechnen dürfen. D.h. die Alte Komödie ist nicht mit unserem politisch-kritischen Kabarett oder modernen politischen Satiren zu vergleichen: sie kann aufgrund ihrer Einbettung in einen öffentlichen Agon gar nicht durchgehend kritisch wirken.<sup>66</sup> Die Ziele aristophanischen Spotts müssen stets mehrheitsfähig im Rahmen des Kollektivs bleiben,

60 Siehe etwa HENDERSON und SOMMERSTEIN bei KONSTAN (1995: 31 mit 175, Anm. 4). *Contra* DOVER (1972: 145 f.), DUNBAR im Kommentar zu Av. (Oxford 1995: 3), MACDOWELL (1995: 223).

61 SÜVERN (1827: 1 – 109, 245 – 255) liest das Stück etwa so wie einen modernen Schlüsselroman.

62 Ebenso MEIGGS (1972: 448 f.) mit Verweis auf Av. 1021–55.

63 Thuk. 6,24,3 f.: διὰ τὴν ἄγαν τῶν πλεόνων ἐπιθυμίαν τραuten sich die wenigen Gegner nicht, etwas gegen das Unternehmen zu sagen (vgl. auch 6,31,6 ἐπὶ μεγίστῃ ἐλπίδι).

64 Siehe das Material bei HOLTERMANN (2004: 86 ff.).

65 Siehe Fr. adesp. 139, Bd. 8 PCG: αἰσχρὸν δὲ κρίνειν τὰ κατὰ τῶν πολλῶν ψόγω. Zwar entschieden formal die kompliziert ausgelosten *kritai* über den Erfolg; doch haben sie das vermutlich nicht unbeeinflusst von der allgemeinen Publikumsreaktion getan. Jedenfalls wendet sich Aristophanes meist nicht direkt an die Jury, sondern an die Athener insgesamt, wenn er den Erfolg des aktuellen Stücks oder den Mißerfolg älterer thematisiert.

66 Ganz anders jetzt v. MÖLLENDORFF (2002: 179 f.), der die Alte Komödie als „Universalsatire“ versteht, die „das Gesamtsystem in seiner Systemhaftigkeit [...] aufs Korn nahm“, ebenso v. MÖLLENDORFF (2002: 193 f.).

an das sie sich richten. Das ist auch der Grund, warum Versuche, Aristophanes selbst durch Interpretation seiner Stücke einen gesamtpolitischen Standpunkt zuzuweisen, kein Ergebnis erzielt haben. Natürlich wird Aristophanes eine eigene politische Meinung besessen haben (schließlich bekleidete er selbst Ämter), aber sie müssen weder Konzeption noch Gestaltung seiner Stücke bestimmt haben.<sup>67</sup> Die Alte Komödie insgesamt als intellektuelle Kritik am Volk zu verstehen,<sup>68</sup> ignoriert, wenn man ‚Volk‘ integrativ versteht, meines Erachtens den gesamten Festrahmen. Aus demselben Grund erklärt es sich, daß die Komiker *nie* fundamentale Strukturen der Polis angreifen:<sup>69</sup> Das ist nur natürlich, da es sich bei der Komödie ja selbst um eine fundamentale Struktur, um eine Polis-Institution im Rahmen einer Polis-Institution, den Dramenagon der Großen Dionysien bzw. der Lenäen, handelt.

Doch zurück zum Bezug der *Vögel* auf das Sizilienunternehmen: Aus dem Rückblick des Historikers, der den Ausgang des Geschehens schon kennt, das fiktive Geschehen der *Vögel* kritisch zu bewerten, ist natürlich ein Anachronismus. Das seltsam utopische und riskante Unternehmen des Peisetairos, die Götter als Welt herrscher zu verdrängen, gelingt und zwar triumphal. Die typisch athenische Schläue des Peisetairos setzt sich gegen alle Widerstände durch. Am Ende werden Peisetairos und sein Plan enthusiastisch gefeiert. Die Parallelen zu Siegesfeiern (in der Theater-<sup>70</sup> und zumal in der Kriegssituation) und zur rauschhaften Festprozession der Großen Dionysien drängen sich auf. Wenn der Zuschauer wirklich zur spontanen Allegorese neigte (was weder sicher noch auszuschließen ist),<sup>71</sup> müßte er als Sinn dieser Allegorese etwa Folgendes verstanden haben: Auch schwierige und schlimmstenfalls nahezu aussichtslose Unternehmungen, d.h. im konkreten Fall: der Sizilienfeldzug, glücken, wenn Intelligenz und Rücksichtslosigkeit hinter ihnen stehen. Diese beiden in Politik und Krieg günstigen Eigenschaften aber sahen die Athener gewiß auf ihrer Seite (zum typisch athenischen „Könnensbewußtsein“ siehe unten).

Aus meinen Entgegnungen auf die oben dargestellten vier Argumente für eine kritische Lektüre der *Vögel* ist schon deutlich geworden, wieso ich im Gegenteil meine, daß dieses Stück affirmativ zu verstehen ist. Peisetairos, diese Identifikationsfigur des repräsentativen Theaterzuschauers, gerät von einem unsicheren Zustand ins vollkommene Glück. Die Zuschauersympathie ist mit ihm,<sup>72</sup> d.h. sein Glück ist

67 Aus unterschiedlichen Positionen kommen zu demselben Schluß: HEATH (1987: 40 f.); GOLDHILL (1991: 200); KONSTAN (1995: 6).

68 Wie es jetzt OBER (1998: 125 ff.) getan hat (Aristophanes sei „a political and social critic“).

69 DOVER (1972: 33 f.).

70 Dazu BIERL (2001: 370 f.).

71 Bis auf weiteres gilt der Grundsatz: Aristophanes markiert seine Allegorien durch Durchbrechung der Bildebene so deutlich (vgl. z.B. Vesp. 918 – 33, Pax 46 f.), daß im Umkehrschluß Nicht-Durchbrochenes als nicht-allegorisch zu gelten hat. Nach diesem Kriterium sind die *Vögel* nicht als Allegorie zu bestimmen; ausgewogen dazu HENDERSON (1997: 136).

72 BEHAGHEL (1878 / 1879: I 19) führt 14 Philologen zwischen 1713 und 1868 auf, die ebenfalls von dieser Identifikation ausgehen (und den Autor noch miteinbeziehen). Schon damals war allerdings die Gegenposition stärker vertreten (BEHAGHEL 1878 / 1879: I 20 f.: 24 Philologen).

auch ihres.<sup>73</sup> Unser Plot läßt sich deshalb als Machtphantasie einer Gruppe lesen, eben der attischen Normalbürger, die sich *de facto* Gedanken über die ‚Weltherrschaft‘, d.h. die Kontrolle ihrer Welt, machen konnten. Der attische kleine Mann konnte und wollte sich also womöglich in der phantastisch umgestaltenden Hauptfigur Peisetairos wiedererkennen. Der komische Held agiert stellvertretend für den Hauptteil des Publikums in bestimmten, komisch standardisierten Konflikten.<sup>74</sup> Wenn Peisetairos eine Verkörperung des typischen Atheners ist, dann ist einsichtig, welche Wirkung seine märchenhafte Karriere vor einem fast ausschließlich aus Athenern bestehenden Publikum gehabt haben wird. Ich lege Wert darauf festzustellen, daß diese Interpretation dem Publikum keine Allegorese zumutet, sondern nur eine Art emotionalen Analogieschluß, der nicht nur die Identifikationsfigur mit dem Zuschauer identifiziert, sondern auch noch die Rahmensituationen. So wird er etwa in der siegreichen Vogelpolis Züge seines Athens wiedererkennen.<sup>75</sup> Eine solche Identifikation muß auf das Publikum dann affirmativ wirken, wenn sich die Identifikationsgrößen am Ende doch gegen zunächst übermächtig scheinende Widerstände durchsetzen, wie es in den *Vögeln* geschieht, und wenn das Publikum selbst solche seinen eigenen Zielen in der Realität entgegenstehende Widerstände fürchtet.

Der Schluß daraus ist klar: Wenn alles gespannt auf Nachrichten aus Sizilien wartete, kann eine sagenhafte Erfolgsgeschichte, deren Akteure der Athener mit sich identifizierte, nur das Bewußtsein von der Überlegenheit der eigenen Polis, das athenische „Könnens-Bewußtsein“, bestärkt haben.<sup>76</sup> So kann ich als Ergebnis und Prämisse des folgenden die These aufstellen, daß die *Vögel* als Affirmationsstück am angemessensten zu lesen sind, sei es, daß sie, allegorisch gelesen, das Sizilienunternehmen bejahen, auf einer fiktiven Ebene als machbar und bereits geglückt schildern,<sup>77</sup> sei es, daß sie allgemeiner eine Utopie präsentieren, in der Athener

73 MACDOWELL (1995: 227 f.).

74 *Pace* LANDFESTER (1975: 34) muß diese Identifikation jedoch keinen Handlungsimpuls ausgelöst haben.

75 Vor allem die Strategie, die Götter vom Opferrauch abzuschneiden, dürfte an das Konzept der Thalassokratia erinnern: vgl. Av. 183 – 86 mit Thuk. 2,62,2 f.; Ps.-Xen. Ath. pol. 2,6; 2,11 f. und CECCARELLI (2000: 467 Anm. 27). Ähnlich sprechen auch Av. 124 ff. und 1281 ff. für eine Identifikation der Vogelpolis und Athens; *pace* [s.o.] SLATER (1997: 81) bietet Av. 826 – 36 (Ablehnung der Athene Polias als Stadtgöttin, da als ‚bewaffnete Frau‘ ungeeignet) kein Gegenargument, weil die Begründung gerade für Athener absurd und damit komisch ist. Meiner Interpretation entgegengesetzt SCHWINGE (1977: 53), der den Vogelstaat als „Gegenmodell“ zu Athen begreift; teilweise ähnlich HENDERSON (1997: 135 f.).

76 MEIER (1978: 295 – 301, 311) rekonstruiert ein „Könnens-Bewußtsein“ als typisch attische Selbstsicht. Dabei handelt es sich genau um denjenigen Aspekt des athenischen Selbstbewußtseins, der von komischen Utopien wie Av., Lys. oder Pax stimuliert und affirmiert wird. Der beste Beleg für dieses Könnensbewußtsein ist das leider kontextlose Fr. 234 PCG aus den Πόλεις des Eupolis: τί δ' ἔστ' Ἀθηναίοισι πρᾶγμ' ἀπόμοτον; MEIER versteht Av. als Beleg für eine übersteigerte Erwartungshaltung der Athener (MEIER 1978: 299 Anm. 113), was er leider nicht näher ausführt, was aber an meine affirmative Lektüre bereits heranhört.

77 Eine solche Interpretation ist meines Wissens bisher überhaupt nur dreimal in Erägung gezogen worden: zuerst von MURRAY (1933: 155 f.), der diese Auffassung dann aber ohne Nennung von Gründen ablehnt; dann von NEWIGER (1983: 337 ff.), der sie für das Ergebnis nur einer oberflächlichen Lektüre hält (die eigentliche Intention des Stücks sei im Gegenteil

Machtwille triumphiert.<sup>78</sup> Unser Stück dürfte demnach weder eine kritische noch eine ambivalente,<sup>79</sup> sondern eine deutlich affirmative Wirkung gehabt haben, die kompensatorisch auf die Unsicherheitsgefühle der Athener in dieser Zeit reagierte bzw. nach der Intention des Autors reagieren sollte.

### 3. Verallgemeinerung

Wir haben oben immer den Gegensatz von Affirmation und Kritik benutzt und so getan, als gebe es auch nur eine reelle Chance dafür, daß die *Vögel* des Aristophanes oder generell die Alte Komödie oder sogar das gesamte klassische Drama als polis-öffentliche Staatsdiskurse eines von beiden hätte sein können, affirmativ oder kritisch. Die Prüfung dieser Alternative führt zur Frage nach der Funktion der Alten Komödie überhaupt. Wenn wir akzeptieren, daß es die Wirkung der *Vögel* gewesen sein könnte, das ‚Wir-Gefühl‘, die Solidarität der Bürgerschaft in einer schwierigen Lage durch eine komisch gemilderte Allmachtsphantasie zu stärken, so paßt diese Wirkung bestens zur oben skizzierten Funktion des Festes insgesamt. Die Ausweitung dieser These auf die gesamte Gattung kann hier nur andeutungsweise geschehen.

Daß die Komödie affirmative Züge zeigt, wird oft schon punktuell deutlich, wenn von Athen als sozialem Ort die Rede ist (z.B. εὖ [...] κἀπιχωρίως).<sup>80</sup> In einem ersten Verallgemeinerungsschritt ließe sich die Affirmationsthese auf alle Stücke ausdehnen, in denen ein Athener einen utopischen Sieg über widrige Verhältnisse erringt: Zu denken wäre an die *Acharner*, vielleicht den *Frieden*, die *Lysistrata*, die *Ekklesiastuzen* und den *Ploutos*. Alle diese Stücke sind Affirmationsplots athenischen Selbstverständnisses. Träger der Affirmation ist jeweils der komische, typisch athenische Held und sein Erfolg, an dem der Zuschauer durch Identifikation partizipiert. Eine zweite Verallgemeinerung müßte sich mit allen Komödien befassen, die direkt oder indirekt (über das Mittel der παρατραγωδία) die Funktion von Dichtung, speziell Dramen, für die Polis betrachten: das bekannteste sind sicher die *Frösche*, die *Thesmophoriazusen* kämen hinzu und viele weitere, von denen nur Fragmente erhalten sind.<sup>81</sup> In all diesen wird die affirmative Funktion des Dramas und sogar des Dramenfestes selbst thematisiert.

---

eine kritische). Jetzt denkt auch HENDERSON (1993: 315 f.) in diese Richtung, doch hält er inzwischen (HENDERSON 1995: 144 f.) das Stück für bewußt ambivalent („at once critical and hopeful“ HENDERSON 1993: 145).

78 Der Plot der Av. läßt sich auch als ein Diskurs über den Konflikt von ἡσυχία / ἀπραγμοσύνη vs. πρᾶττειν lesen, d.h. zurückhaltende Sicherheitspolitik vs. riskantes Engagement in der ‚Weltpolitik‘: vgl. DUNBAR im Kommentar zu Av. (Oxford 1995: 4 f.), anders jetzt HEATH (1997: 234 ff.); dazu z.B. Thuk. 6,18,3 ff. Auch so ergäbe sich als Tendenz von Av. eine Stellungnahme für riskante Unternehmungen und damit eine affirmative Funktion.

79 Zur Annahme einer Ambivalenz würde man durch die oben aufgelisteten Argumente 1. und 2. gezwungen, die mir, wie gezeigt, nicht stichhaltig scheinen. In diesem Sinne ambivalent verstehen Av. etwa ZIMMERMANN (1983: 70); NEWIGER (1983: 336 f.).

80 Vesp. 859; siehe auch Nub. 1173 – 6.

81 Überblick bei SCHWINGE (2002: 6 f.).

Um nun die gesamte Alte Komödie in den Griff zu bekommen, ist es drittens angebracht, einzelne Gattungsmerkmale zu betrachten. Dazu seien hier drei komödien-spezifische Lachanlässe betrachtet, die sich als Integrationsmechanismen verstehen lassen: den sog. 'namentlichen Komödienspott' (ὄνομαστὶ κομωδεῖν), den handlungsbestimmenden Personenspott und das Mittel der Phantastik. Viertens soll kurz die soziale Funktion des Lachens selbst berührt werden.

Markantes Gattungsmerkmal ist der ‚namentliche Komödienspott‘, d.h. die Verspottung athenischer Bürger auf offener Bühne, mit ihrem tatsächlichen Namen und wegen irgendwelcher ‚Fehler‘, die dem ganzen Publikum bekannt sind. Dabei handelt es sich um ein spezielles Charakteristikum der Komödie. Man vermutet nun meist, antiken Hinweisen folgend, es sei das Ziel der Komödiendichter, gewissermaßen moralistische Kritik zu üben mit dem Ziel der Besserung ihrer Polis. Dagegen sei hier die These formuliert, daß dieser namentliche Spott nicht so sehr darauf zielt, bestimmte Leute wegen *bestimmter* Fehler anzugreifen, sondern eher Außenseiter zu skizzieren, denen gegenüber sich das (Rest-)Publikum als Kollektiv begreift. Das würde erklären, warum immer dieselben Spottziele und dieselben Vorwürfe auftauchen, warum außerdem öfter dieselben Individuen mal mit dem einen, mal mit dem anderen dieser Vorwürfe konfrontiert werden.<sup>82</sup> Diese bevorzugten Opfer stehen in einer asymmetrischen Scherzbeziehung (*joking relationship*) zum Komödienpublikum, das sich auf ihre Kosten amüsiert.<sup>83</sup> Mit anderen Worten: Die Komödie verspottet im Guten oder Schlechten herausragende Leute (es ist fast gleichgültig, *weswegen* diese herausragen), nicht um diesen zu nützen oder zu schaden, sondern um diese als Normdurchbrecher von einer integrativen Restgruppe abzuheben.<sup>84</sup> D.h. die Komödie übt einen Zwang auf alle Gemeinschaftsmitglieder aus, eine Kollektivnorm einzuhalten. Zweitens ist die Basis des Spotts häufig die Bestärkung einer Bürgeridentität.<sup>85</sup> Denn sehr oft geht es um die unrechtmäßige Anmaßung von Bürgerrechten oder um das Versagen als Mann und Athener, in militärischer, sexueller, politischer Hinsicht. Der gemeinsame Nenner für den Spott ist offenbar entweder die Abweichung von einer normativen Rolle, die aber nirgends positiv formuliert wird (die Norm bezieht ihre bindende Kraft eben aus ihrer Selbstverständlichkeit), oder das Herausragen an sich. So wirkt dieser namentliche Spott über den Mechanismus der Ausgrenzung integrationsfördernd,<sup>86</sup> als Affirmation eines nomologischen Konzepts, das das Publikum teilt.

82 Eine nützliche Liste der Vorwürfe und Beschuldigten bei STARK (2002: 152 – 155).

83 Pace v. MÖLLENDORFF (2002: 190) kann von einem „symmetrischen Gelächter“ deshalb meines Erachtens nicht gesprochen werden.

84 Meiner Deutung ähnelt von fern das Sündenbock-Konzept von HENDERSON (1990: 295 f.). Siehe zu den gruppensoziologischen Aspekten TURNER / HASLAM (2001: 27 ff.). – Der ‚Alte Oligarch‘, vielleicht ein Zeitgenosse unseres Stücks, sagt bereits fast dasselbe: Die Komödie verspottet entweder herausragende Individuen, d.h. meist Reiche oder Adlige oder Mächtige (ἢ πλούσιος ἢ γενναῖος ἢ δυνάμενος), oder wenn Arme, dann solche, die irgendwie über ihre angestammte Schicht hinauswollten (Ps.-Xen. Ath. pol. 2,18; siehe HENDERSON 1990: 275; OBER 1998: 123).

85 In den *Vögeln* wahrscheinlich in v. 11 über Exekestides (vgl. 764); in v. 31 über Sakes (= Asiate, vermutlich Akestor); in v. 762 über Spintharos, der ‚Phryger‘ genannt wird; in v. 763 dasselbe über Philemon.

86 Parallele Mechanismen im Bereich des Sprachlichen untersucht jetzt KLOSS (2002: 86 f.).

Eine verwandte Form, nämlich aggressiver Spott, der im Gegensatz zum namentlichen Spott handlungstragend ist (man denke vor allem an die *Ritter*, die überwiegend auf der Verspottung Kleons basieren), kann außerdem eine gewissermaßen kathartische Funktion erfüllt haben (Ethnologen sprechen von „Ventilsitte“<sup>87</sup>). In solchen Fällen wird sozialer Neid in der Komödie abreagiert,<sup>88</sup> ohne daß daraus etwas außerhalb der Komödie, in der Sphäre des realen politischen Geschehens, folgt. Für die soziale Wirksamkeit dieses Mechanismus ist es nicht einmal wesentlich, daß die erhobenen Vorwürfe des Rügebrauchs wahr sind: Wesentlich ist allein die Machtasymmetrie zwischen Kollektiv und verspottetem Individuum sowie ihre wiederholte Bestätigung: der mächtige Einzelne muß sich vom Kollektiv verspotten lassen, selbst wenn der Spott keinen wahren Kern hat, sondern schlicht seiner Herabsetzung dient.<sup>89</sup> Man hat sich oft gefragt, wie Kleon nach den *Rittern* überhaupt noch Strategie werden konnte – und hat dann dieses historische Faktum als Mißerfolg des Aristophanes gedeutet.<sup>90</sup> Betrachtet man die Alte Komödie dagegen als Ventilsitte, so ließe sich, nur wenig überspitzt, behaupten, daß Kleon gerade deshalb Strategie werden und der Gemeinschaft damit potentiell nutzen konnte, weil er vorher verspottet wurde, die Gemeinschaft ihn damit symbolisch erniedrigt und damit trotz seiner Machtakkumulation die Machtasymmetrie sich selbst wieder einmal bewiesen hatte. Dieses Erklärungsmuster gilt für alle sogenannten ‚Demagogen-Komödien‘, d.h. Komödien, deren Plot überwiegend auf der Verspottung eines einzigen Politikers beruht (z.B. Kleon, Hyperbolos, Kleophon, Rhinon).<sup>91</sup> Diese Ventilsitte dient wie stets so auch hier einer fiktiven sozialen Nivellierung, die damit *außerhalb* der Institution Komödie, also im Alltag, dafür sorgt, daß die Gruppe funktionsfähig bleibt trotz großer Vermögens- und Machtunterschiede, d.h. trotz massiver sozialer Spannungen. Die Asymmetrie dieser Scherzbeziehungen stellt so eine institutionell gebundene und damit kontrollierbare, symbolische Machtlosigkeit der Politiker dar, die für das Publikum dessen reale Machtlosigkeit kompensiert, wenigstens zeitweise. So viel über die gruppenstabilisierende, d.h. affirmative, Wirkung von personenbezogenem Spott.

87 Siehe EIBL-EIBESFELDT (1997: 543). Über das „Abreagieren“ von durch Zensur unterdrückten Affekten in der Alten Komödie siehe ZIMMERMANN (1983: 65 f.), der diese Funktion als „sozial-hygienisch“ bestimmt. – Ähnlich der Annahme einer Ventilsitte ist die oft vertretene Meinung, der Alten Komödie sei es zunächst um „Entlastung“ des Publikums durch Verlächen bedrückender Zustände gegangen: z.B. NEWIGER (1983: 334).

88 FISHER (2000: 355 ff.) skizziert Anlässe zu Sozialneid. Demselben Zweck gelten auch die Schlaraffenland-Stücke („automatist utopias“), etwa Kratinos' Πλοῦτοι: siehe RUFFELL (2000: 474 – 486, besonders 479 f.). – Als Ventil in einem etwas anderen Sinne hat Av. kürzlich FURLEY (1996: 139) gedeutet: nach dem Hermokopidenfrevl und dessen juristischer Verfolgung habe es eine Spannung in Athen gegeben, die in unserem Stück gerade durch die groteske Unfrömmigkeit des Plots abgebaut worden sei.

89 Dies ist gegen STARK (2002: 163 ff.) einzuwenden, die aus der wahrscheinlichen Fiktivität der Vorwürfe folgert, daß sich hinter den Verspotteten nur soziale Typen verbergen, ungeachtet der realen Namen, die diese Typen tragen (eine wenig wahrscheinliche Konstruktion).

90 Zu Kleon siehe OLSON im Kommentar zum *Pax* (Oxford 1998: 77); MANN (2002: 105 ff.). WELWEI (1999: 180 f.) erklärt dieses *factum brutum* ansprechend mit dem Differenzierungsvermögen des Publikums.

91 SOMMERSTEIN (2000: 444) zu den politischen Folgen solcher Komödien: Sie zeigen eine bestimmte Stimmung an, aus ihnen folgte aber auf politischer Ebene direkt nichts.

Ein weiteres Merkmal der Alten Komödie als einer „art of the impossible“ (siehe oben Anm. 24) sind bekanntlich ihre phantastischen Züge: Sie zeichnet sich sehr häufig durch fiktiv-phantastisch-gegenweltliche Plots von universell anarchischem Witz aus, die im Fall der *Vögel* bis zur Utopie gehen; bei anderen Stücken, etwa der *Lysistrata* mit ihrem Sexualstreik für Frieden oder dem himmelstürmenden Mistkäferflug des Trygaios im *Frieden*, dagegen auf der Ebene des Phantastischen bleiben. Das Phantastische kann hier zunächst einmal als komische Domestikation von Themen funktionieren, die vielleicht zu brisant sind, um der öffentlichen Unterhaltung zu dienen (z.B. in Kriegszeiten die Frage, mit welchen Mitteln und unter welchen Opfern Frieden herbeizuführen wäre: hier dient die Absurdität des Frauenaufstands offenbar als Mittel zur Entschärfung einer Frage, die, in den Parametern des Alltags gefaßt, zu erbitterten Diskussionen geführt hätte).

Bezogen auf unsere Affirmationsdiskussion läßt sich dieses Phantastische seiner Funktion nach vielleicht als indirekte Affirmation bestimmen, d.h. implizite Bejahung einer Identifikationsgröße durch explizite Kritik an ihrem fiktiven Gegenteil oder Antipoden.<sup>92</sup> Einfache Beispiele für eine derartige indirekte Affirmation dürften zwei nichterhaltene Komödien geboten haben: In den Ἄγριοι des Pherekrates wurde von zwei misanthropischen Auswanderern eine vermeintlich ideale Naturgesellschaft aufgesucht, die sich dann als schlimmer erwies als das vielgeschmähte Athen.<sup>93</sup> Im Μονότροπος des Phrynichos, der den Platz hinter Aristophanes' *Vögeln* belegte, wurde ein extremer Einzelgänger verulkt, als Gegenbild zur Polis (natürlich Athens).<sup>94</sup> Die 'Frauenstücke' des Aristophanes (*Lys.*, *Ekkles.*, *Thesm.*) bieten weitere Beispiele dieser indirekten Affirmation: Hier entsteht die Komik der Handlung durch ihre Diskrepanz zu den gewohnten Geschlechterrollen, die man aber lachend affirmiert.

Die indirekte Affirmation verbindet durch eine Kontrastwahrnehmung die phantastische Handlung mit den Polisrealitäten: Ein Manko der Gegenwart, z.B. die Gerichtsversessenheit der Athener, oder ein aktuelles Problem, etwa der Krieg in Attika, werden benannt oder karikiert und dann, nach mancherlei Hindernissen, einer phantastisch überzeichneten, in dieser Form unmöglichen Lösung zugeführt. Wonach die Komödie in einem glücklichen Ende ausklingt. Nur der Anfangspunkt ist real, der Rest Phantastik. Die Wirkung ist indirekt, genauer: durch eine Umkehrung, durch Inversion affirmativ: Nur *ein* Element, in den *Vögeln* das übertriebene Prozessieren, wird kritisiert, der ganze Rest der Gegenwart aber, d.h. Polis, Institutionen, System usw. werden dadurch bejaht. D.h. der Komödiendichter steht, wenn er auch, vermutlich publikumskonform, einzelne Gruppen, Maßnahmen, Indivi-

92 Zu indirekten komischen Verfahren auch LANDFESTER (1977: 263); ganz allgemein W. KRAUS (zitiert bei LANDFESTER): „Um den komischen Dichter zu verstehen, muß man das Positive erfassen, das sich in der Darstellung des Negativen offenbart.“

93 PCG Bd. 7, Frr. 5 – 20. Paraphrase in Test. ii (Plat. Prot. 327CD); dazu CECCARELLI (2000: 455–458).

94 PCG Bd. 7, Frr. 19 – 31, eventuell 61 f. Der Eigenbrötler charakterisiert sich in Fr. 19 f. selbst. Zu diesen beiden Stücken als Anti-Utopien RUFFELL (2000: 493 ff., zu „Athenocentric utopias“ 486 – 490); CECCARELLI (2000: 455 – 462) bestimmt die Wirkung solcher Auswandererkomödien richtig als „reaffirmation of the polis“ (CECCARELLI 2000: 462).

duen oder Handlungsmuster angreift, um so loyaler zu Athen. Diese Loyalität ist es, die am Ende überwiegt, nachdem das kritische Element sich in phantastischen Volten abgearbeitet hat – natürlich, ohne daß irgendetwas sich in der Realität außerhalb des Theaters geändert hätte. Die Komödie bedient sich also spiegelbildlicher Affektleistungen: Komisches kann, selbst wenn es kritisch scheint, doch affirmativ werden durch eine Inversion, d.h. durch die Formulierung von phantastischen Uneigentlichkeiten, die als Abhilfemaßnahmen auf reale, vom Publikum als solche verurteilte Mißstände reagieren und so die realen Abhilfemaßnahmen oder auch nur das Bedürfnis dazu affirmieren. Die Differenz der fiktiven zu den realen Maßnahmen macht den Witz, der also einem affirmativen Ziel dient. Das bedeutet paradoxerweise, daß das *prima facie* Kritische, in unserem Stück etwa die Kritik an der Prozeßlust der Athener, hier gerade, eben indirekt, mit einer affirmativen Wirkung einhergeht.

Das deutlichste Gattungsmerkmal der Komödie ist ein Rezeptionsverhalten: das Lachen. In der Alten Komödie lacht ja quasi der *gesamte* Staat gemeinsam über dieselben Dinge! Dafür gibt es schwerlich moderne Parallelen (allenfalls populäre TV-Komiker, deren Einschaltquoten sich aber vermutlich auch im für sie günstigsten Falle nicht entfernt mit der Beteiligungsquote der attischen Bürger am Komödienagon messen können). Das Lachen selbst, zweifellos konstitutiv für die Komödie, weist aus soziologischer Sicht eben die Funktion der Integration auf. Genauer: Lachen integriert entweder eine Gruppe im gemeinsamen Lachen direkt oder stabilisiert durch das Verlachen und Ausgrenzen von Außenseitern indirekt ebenfalls wieder die lachende Gruppe.<sup>95</sup> Psychologen unterscheiden entsprechend sozio-positives und sozio-negatives Lachen.<sup>96</sup> Beide Formen lassen sich als identitätsichernder Integrationsmechanismus bestimmen, den Lachen im sozialen Kontext erfüllt. *Soziales* Lachen, d.h. Lachen in Gruppen, ist damit als eine leistungsfähige Kommunikationsform bestimmbar. Zumindest das ausschließende Lachen funktioniert dabei als eine „normangleichende Aggression“ der Gruppe, entweder gewissermaßen präventiv nach innen oder direkt nach außen.<sup>97</sup> Deshalb kann institutionalisiertes Lachen bereits zu einem Affirmationsinstrument werden. Das ist es, was meines Erachtens in der Alten Komödie geschehen ist.

Wir haben gesehen, daß die betrachteten Komödienmerkmale der Affirmation oder der Integration dienen. Die Basis der Komik ist oft eine normative Identitätsvorstellung. Daraus läßt sich eine zweite, allgemeinere These zur Funktion der Alten Komödie gewinnen. Sie lautet: Die Alte Komödie ist ein für die Polis entworfener Identitätsdiskurs mit einem affirmativen Wirkungsziel.<sup>98</sup> Genaugenommen ist die

95 Siehe DUPRÉEL (1928: 219, 228, 231 – 241).

96 LEMPP (1992: 89 ff.).

97 Dazu EIBL-EIBESFELDT (1997: 447 – 450; Zitat 447; 553 – 556 zu Erziehung, Rügesitten und gerichtlicher Exekutive). Lachen als Aggression füllt die Lücken, die das Rechtssystem und dessen Sanktionen, eine andere Form normangleichender Aggression, lassen; dazu GAIER (1997: 10). BERGER (1998: 81) abstrahiert: „Jede Komikkultur ist in- und exklusiv.“

98 Beiläufig bemerkte schon RÖSLER (1980: 43 Anm. 31), daß die Komödie „konsolidiere“. Von einer generell affirmativen Wirkung der Komödie scheint aufgrund anderer Hypothesen jetzt auch BIERL (2002: 187) auszugehen.

Komödie natürlich lediglich als Affirmationsdiskurs auf das zu erwartende Publikum, nicht auf die Gesamtpolis, hin entworfen. In Situationen, in denen die Publikumsintentionen von denen des gesamten Demos differieren, kann sich die Komödie affirmativ auf eine bestimmte Gruppierung, aber kritisch auf die Politik der Gesamtpolis beziehen, die von einer anderen Gruppierung dominiert sein kann: Dieser Fall scheint mir etwa bei den *Acharnern* vorzuliegen. Derartige Konstellationen sind aber das Ergebnis einer sozialen Differenzierung der Polis im letzten Viertel des 5. Jh., die man für den Anfang des 5. Jh., die Ursprungszeit unseres Institutions- und Funktionsgefüges, nicht selbstverständlich annehmen sollte.

#### 4. Komödie und Tragödie

Übrig bleibt jetzt noch eine gegenseitige Abgrenzung der politisch-sozialen Funktionen von Alter Komödie und Tragödie.<sup>99</sup> Dieses Problem drängt sich auf, wenn man die Entstehung der Großen Dionysien betrachtet: Zweifellos sind Chorwettkämpfe älter als diese Feste, doch wurden *Dramen* dort zuerst kompetitiv aufgeführt.<sup>100</sup> Jedenfalls wurde in einem bewußten institutionsverändernden Akt, wahrscheinlich in den 480ern, die Komödie hinzugenommen.<sup>101</sup> D.h. ihr wurde eine Funktion, eine Leistung, zugetraut, die im Festrahmen die der Tragödie ergänzte oder ergänzen sollte. Und wir müssen uns jetzt nur fragen, welche das gewesen sein könnte.

Wenn man sich überhaupt auf derartige Verallgemeinerungen einlassen möchte (wozu es, wie eingangs festgestellt, meines Erachtens keine gangbare Alternative gibt), dann scheint mir der Diskurs der Tragödie problematisierend zu sein in dem Sinne, daß er der Polis im Gewand des Mythos Gefährdungssituationen vorführt, deren Ursachen und Folgen er beleuchtet.<sup>102</sup> Die Zuschauerreaktion mußte in der Bewertung der dargestellten ‚mythischen‘ Verhaltensweisen dann letztlich um ihre eigenen Verhaltensnormen, ihr „nomologisches Wissen“ (Max WEBER), d.h. eine polisbezogene Bürgeridentität kreisen.<sup>103</sup> Daß die Tragödie meist keine eindeutigen und stückimmanent kohärenten Bewertungen irgendeines Verhaltens liefert, zwingt geradezu zu einer deutenden Diskussion im Publikum<sup>104</sup> (nicht anders als heute – man denke an das Reaktionsverhalten beliebiger Publika etwa auf *Warten auf Godot*. Auch hier provoziert Offenheit Bedeutungsprojektionen). Um ein Beispiel

99 Vereinzelt wurden auch Positionen bezogen, die diese beiden Gattungen funktional gar nicht unterscheiden: siehe z.B. MANN (2002: 123 f.).

100 WINKLER (1990: 49): Wahrscheinlich habe dieses Fest nur „a new financial and competitive structure“ für ältere Formen geboten.

101 Zu den denkbaren politischen Motiven dieser Neuerung siehe LANDFESTER (1975: 30): man habe sich möglicherweise eine Stützung der politischen Verhältnisse davon versprochen. Wir können also schon für 487/6 von einer in diesem Sinne affirmativen Funktion der Komödie ausgehen.

102 Siehe auch PELLING (1997: 225 ff.); LEE (2001: 79). Manche nehmen dasselbe für die Komödie an: siehe z.B. KONSTAN (1995: 43).

103 Dazu nach früheren Ansätzen jetzt allgemein MEIER (1996: 207 ff.; allerdings mit einem seltsamen Begriff von ‚Kultur‘).

104 Ähnlich LEE (2001: 82 f.).

für eine solche Problematisierung durch die Tragödie zu geben: Selbstverständliche Norm ist es, seine Eltern zu ehren und gegebenenfalls zu rächen. Doch was muß ein Kind tun, dessen Mutter den Vater umgebracht hat? Hier blockieren sich herkömmliche Normen gegenseitig, ein in der Alltagswirklichkeit seltener Fall. Eine solche Situation führt wahrscheinlich zunächst einmal zur Explikation des Normkonflikts, dann zu einer Problematisierung, dann zu erneuter Normstützung durch Differenzierung der Ausgangssituation. Der letzte Schritt findet in der *Orestie* noch im Drama selbst statt, doch häufig genug führt die Tragödie nur die ersten beiden Schritte aus. Um weitere stark simplifizierende Beispiele zu geben: Die *Antigone* des Sophokles führt vor, wie die tradierten mit den von (unfähigen) Machthabern willkürlich gesetzten Normen kollidieren können;<sup>105</sup> der *Oidipus Tyrannos* demonstriert, was passiert, wenn der Machthaber die Götter unbeabsichtigt erzürnt und so der Polis schadet.<sup>106</sup> *Hippolytos* und *Bakchen* des Euripides problematisieren die Integration von (individualisierender) Religion in die Polis und zeigen den Konflikt universaler Geltungsansprüche. Solche Problematisierungen begegnen auf Schritt und Tritt auch auf der Mikroebene: In der *Andromache* des Euripides etwa beklagt sich Peleus, daß der General den Ruhm erntet, für den der einfache Soldat sich anstrengt (693 ff.). Auf den Zuschauer, der in der Regel selbst 'gedient' hat, wirkt eine solche Aussage als ein starker Appell, eine Position dazu zu entwickeln: Denn auf dem Verhältnis von Stratege und Soldat beruht die Sicherheit der Polis. Das berühmte erste Stasimon der *Antigone* beispielsweise problematisiert geradezu paßgenau das, was man das typisch athenische „Könnens-Bewußtsein“ genannt hat<sup>107</sup> und was auch gerade in den Aktionen der komischen Helden so deutlich hervorsteht. Man könnte endlos so fortfahren: Speziell die Konflikte, die uns 'privat' erscheinen, müssen vor dem umfassenden Polis-Begriff des 5. Jh. als ebenso ‚politisch‘ verstanden werden.<sup>108</sup> Natürlich sind die genannten Beispiele nur einzelne Aspekte der jeweiligen Dramen; doch wird so hoffentlich klar, in welchem Sinn oben Tragödien als ‚Gemeinschaftsspiele‘ bezeichnet worden sind. Hier wird am Mythos gearbeitet, mit dem Instrument der Problematisierung und mit dem Ziel, ein angemessenes Selbstverständnis der Polis zu finden. Wenn jemand gegen diese Analyse ins Feld führt, daß der Dramenagon doch auch eine οἰκεία ἡδονή, wie es bei Aristoteles heißt,<sup>109</sup> hervorgerufen und damit auch eine Unterhaltungsfunktion erfüllt habe,<sup>110</sup> so ist eben zu entgegnen, daß sich das Widerspiel von Problematisierung vs. Affirmation und Unterhaltung gegenseitig nicht nur nicht ausschließen, sondern einander geradezu bedingen, da nur dasjenige unterhält, das für den Rezipienten eine gewisse Relevanz besitzt.

Oben ist schon die These begründet worden, daß die Komödie als affirmativer Identitätsdiskurs zu verstehen ist (will man ihren institutionellen Charakter betonen, läßt sie sich auch als affirmatives Gemeinschaftsspiel bezeichnen). Namentlich

105 Skizze bei MEIER (1996: 212).

106 SEAFORD (2000: 42).

107 MEIER (1978: 295 – 301, 311).

108 Pace RÖSLER (1980: 22).

109 Aristot. Poet. 14,1453b11.

110 GRIFFIN (1998: 55, 60); ähnlich auch HOLZHAUSEN (2000).

cher Spott, indirekte Affirmation und Lachen haben alle die Funktion, eine Polisidentität auszuspielen.<sup>111</sup> Unter unseren Prämissen haben wir genannt, daß Tragödie und Komödie formale Merkmale zeigen, die komplementär oder konträr sind, sich also gegenseitig ausschließen.<sup>112</sup> Diese Komplementarität ist wohl entstanden durch einen Bezug der später ins Fest integrierten Komödie auf die bereits institutionalisierte Tragödie. Deutlichstes Zeichen dieses Bezugs ist die Paratragödie.

Wenn das attische Drama insgesamt als Gemeinschaftsspiel richtig charakterisiert ist, d.h. als ein symbolisch-spielerisches Medium, dem es um die Polis geht, dann nimmt die Tragödie also möglicherweise den fragenden, zuspitzenden, sagen wir: problematisierenden Part ein. Die Wirkung der Tragödie ist, meine ich, deshalb zunächst eine begrenzte Verunsicherung. Allerdings keine kritische, weil das ja die Infragestellung des polisbezogenen Normengefüges beinhalten würde, sondern eine problematisierend-affirmative, weil das Ziel dieses Überprüfungsprozesses Normstabilisierung, nicht Normzerrüttung, heißt.<sup>113</sup> (Natürlich gibt es einige Tragödien, die neben der gattungstypischen Problematisierung auch direkt affirmative Wirkungen erzeugen, meist durch Aitiologien: z.B. wird die imperialistische ‚Athen-Idee‘ in der *Orestie* des Aischylos aitiologisch begründet;<sup>114</sup> Kultaitiologien finden sich in einigen Euripidesstücken usw.<sup>115</sup>)

Die Komödie, so mein Eindruck, bietet dieser Problematisierung einen rein affirmativen Widerpart, gewissermaßen ein Gegengewicht, das diese Verunsicherung durch die Tragödie quasi ausbalanciert oder kompensiert.<sup>116</sup> Das Gelächter über die Komödie im Gegensatz zur Reaktion auf die Vorgänge bei der Rezeption der Tragödie könnte dabei gewisse Ähnlichkeiten mit einem ‚Entlastungslachen‘ haben.<sup>117</sup> Dabei geht es natürlich nicht um dieselben Fragestellungen: Vielmehr betreffen Problematisierung durch die Tragödie und Affirmation durch die Komödie jeweils die Grundhaltung des Zuschauers zum Normgefüge der Polis. Die Tragödie stellt die Selbstverständlichkeit dieser Normen in Frage, die Komödie restituiert den alten Zustand der polisbezogenen Selbstgewißheit.

111 Ebenso verstehe ich auch KLOSS der die Komödie als „Angebot zur Selbstvergewisserung“ an den Demos versteht (KLOSS 2002: 87).

112 Neben TAPLIN (1986) vgl. REDFIELD (1990: 318), der von „contrasting genres“ spricht, und LANDFESTER (1977: 278, 289) zur komplementären Poetik von Komödie und Tragödie.

113 Das ist gegen GOLDHILL (1990: 115, 124 ff.) einzuwenden, der die Tragödie schlechthin als Infragestellung der Polisideologie versteht; in meinem Sinne auch PELLING (1997: 234 f.), HEATH (1997: 244), RÖSLER (1980: 18 ff.) spricht für die *Antigone* von einer „affirmativen Wirkung“, was er für die Tragödie schlechthin verallgemeinert. Meist wird aber nur die Problematisierung betont: etwa auch bei MEIER (1996: 212 – 215). – Die Kritik des Aristophanes an Euripides vor allem in Ran. (dazu jetzt SCHWINGE 2002: 6 f.) ließe sich daraus erklären, daß aus der Sicht des Aristophanes bei aller poetischen Qualität der problematisierend-affirmative Charakter der traditionellen Tragödie bei Euripides in einen kritischen zu kippen drohte und damit das ausbalancierte Funktionsgefüge in Frage stellte.

114 Zum Athen-Lob in der Tragödie siehe RÖSLER (1980: 18 – 21).

115 Dazu MEIER (1979: 390); KRUMMEN (1993: 191 – 217); BURKERT (1993: 87 – 92); zur *Hyppyle* des Euripides BURKERT (1994: 44 ff.).

116 Simon (2001: 55) zum Verhältnis der Gattung der Komödie zur Tragödie schlechthin. Seine Ausführungen gipfeln in der Metapher, daß die Komödie die Tragödie „therapiere“.

117 Zum Entlastungslachen z.B. LEMPP (1992: 85 f.).

Tragödie und Komödie sind, dieser Schluß liegt jetzt nahe, nicht nur formal, sondern auch funktional komplementär. Beide zusammen erfüllen im Festrahmen die Aufgabe einer komplexen Affirmationsleistung. Sie arbeiten wie zwei aufeinander bezogene Sinnstrukturen, die einander ergänzen. Beide sind Teile *eines* Gemeinschaftsspiels, bei dem die Tragödie den problematisierenden, provokanten, die Komödie den belustigenden und spielerischen Teil besetzt. (En passant sei darauf hingewiesen, daß sich auch das Satyrspiel, das eingeführt wurde, als die Komödie noch nicht Bestandteil der Dionysien war, und das nach ihrer Einführung allmählich in eine Randposition gedrängt wurde, in einen entsprechenden Funktionszusammenhang einordnen läßt: Nach den spärlichen Resten zu urteilen, hat es nämlich den Zuschauern eine mythisch-heitere Gegenwelt präsentiert, die wiederum implizit die Strukturen und Verhältnisse der realen Polis Athen affirmieren mußte).<sup>118</sup>

Diese aufeinander bezogenen, sich ergänzenden, einem gemeinsamen Ziel untergeordneten, d.h. komplementären Funktionen wirken im Rahmen eines polisbezogenen Integrationsfestes, der Großen Dionysien (für die Lenäen gilt dasselbe, nur daß an diesem Fest ein etwas geringerer Aufwand getrieben wurde). Die Großen Dionysien waren nach dieser Auffassung *keine* Gegenwelt, kein zeitlich begrenzter, ritualisierter Ausnahmezustand mit Entlastungsfunktion, also kein Karneval,<sup>119</sup> sondern eine finanziell und organisatorisch strikt geregelte Polis-Institution mit entsprechender polis-bezogener, natürlich affirmativer, Funktion. Dasselbe gilt folglich für die beiden Festteile Komödie und Tragödie. Diese sind heteronome Teilsysteme des Festes, die sich an dessen Funktion mit je eigenen Mitteln beteiligen. Diese Funktionen sind als Gattungsmerkmale, modern gesagt: als generalisierte Kommunikationsformen, d.h. als Sub-Institutionen, zu verstehen, in deren Rahmen der Einzeldichter speziellere Interessen verfolgt haben kann, an die er aber im großen und ganzen genauso gebunden war wie etwa an bestimmte Sprechversmetren.

## 5. Affirmative Zeichensysteme in der Polis

Folgt man der hier vorgeschlagenen Interpretation, werden erstens Tragödie und Komödie als zwei zusammengehörige Sinnstrukturen kenntlich: als zwei Teile *eines* affirmativen Gesamtzusammenhangs, eines Systems, des jeweiligen Festes, mit zwei (oder mehr, wenn man das Satyrspiel und den Dithyrambenagon miteinbezieht)<sup>120</sup> sehr selbständigen Teilen. Zweitens und vor allem aber lassen sich

118 Siehe SEIDENSTICKER (1999: 38 f.); ebenso VOELKE (2000: 106 f.) mit DUPRÉEL („fonction cohésive“), der daneben auch eine kultische Funktion des Lachens im Satyrspiel annimmt (VOELKE 2000: 105 f.).

119 Pace RÖSLER (1986: *passim*); v. MÖLLENDORFF (1995: 73 – 109); CONNOR (1996: 89); BIERL (2001: zusammenfassend 363); in meinem Sinne HENDERSON (1990: 274, 286 f.; 1998: 266 f.).

120 Zur im weitesten Sinne „affirmativen“ Funktion der Dithyramben siehe OSBORNE (1993: 31); ZIMMERMANN (1998: 20).

jetzt diese sprachlich-mimetischen Zeichensysteme,<sup>121</sup> die Komödie und Tragödie vorstellen, mit anderen Affirmationsinstitutionen der Polis vergleichen, die aus weiteren Zeichenarten bestehen, von ausschließlich sprachbasierten Zeichensystemen wie etwa der Gefallenenrede (und auch teilweise der Gerichtsreden)<sup>122</sup> über auf Handlungen basierende, d.h. performative, wie etwa Fackelläufe,<sup>123</sup> die besonders geeignet sind, die räumliche Ausbreitung des eigenen Gemeinwesens als beeindruckend zu erfahren, bis zu Zeichensystemen, die auf bildlichen Darstellungen basieren, wie Statuen oder Statuengruppen (man denke an Harmodios und Aristogeiton) oder Bildprogrammen an Sakralbauten (z.B. Gigantomachien, der Parthenonfries). Alle diese Zeichensysteme affirmieren Aspekte eines Polisbewußtseins: topographische, organisatorische, aitiologische. Schließlich können auch ganze Monumentalbauten oder gar Bauprogramme, die wie die perikleische Umgestaltung Athens Zeichencharakter tragen, weil sie für einen imperialen Anspruch stehen, in unserem Sinne als Zeichensystem gelten.<sup>124</sup> (Man sieht übrigens, daß nicht alle diese Zeichensysteme rituell eingebettet sind.<sup>125</sup>) Sollten wir am Ende noch eine einfache These wagen, so könnte die in der Behauptung bestehen, daß *alle* derartigen Zeichensysteme in der Polis Athen auf Affirmation abzielen, auf die Etablierung und Bestärkung eines integrativen Stadtbewußtseins. Es handelt sich demnach im Grunde um ein einziges, weit differenziertes Zeichensystem, das alle öffentlichen Räume kennzeichnet. Es scheint, als ob Öffentlichkeit schlechthin in der Polis geradezu notwendig verbunden sei mit solchen Zeichensystemen. Sollte man nach einer Binnendifferenzierung dieser Zeichensysteme suchen, so bietet sich dazu der Begriff der Performativität an: Manche bestehen aus institutionalisierten Handlungen, sie werden damit zu Identitätspraktiken. Andere (wie vor allem die Bauprogramme) sind handlungsfrei und beruhen gerade auf dem Prinzip statischer Repräsentation, sie werden damit zu Identitätsrepräsentation.

Der bemerkenswerte Aufwand all dieser homologen Institutionen<sup>126</sup> erklärt sich aus der Problematik, die heterogene, im Verhältnis zur Familie riesenhafte und schließlich von einander widerstreitenden Interessen zerrissene Polis immer wieder nach innen und außen als Einheit zu repräsentieren. Daß diese Zeichensysteme und

121 Der Ausdruck geht zurück auf F. DE SAUSSURE (siehe dazu NÓTH 2000: 72 ff.), der neben Sprache dabei z.B. an Riten dachte.

122 HENDERSON (1998: 255) betrachtet Komödie und „oratory“ sogar als Komplemente.

123 Überblickshinweise bei OSBORNE (1993: 24, 27); Übersicht bei DEUBNER (1969: Index 258 s.v. *Fackellauf*).

124 Zu den letzten beiden Zeichensystemen HÖLSCHER (1998: bes. 158 ff. zu politischen Statuengruppen, etwa den Tyrannenmördern; 173 ff. zu den Bau- und Bildprogrammen auf Akropolis, Agora und Kerameikos). Speziell zu den politischen Aspekten des perikleischen Bauprogramms HÖLKESKAMP (1998: 5, 24); allgemein siehe auch MEIER (1996: 216 ff.).

125 Mir scheint der Ritus in diesem Zusammenhang überschätzt zu werden: Er stellt nur *eine* Gruppe von Institutionen dar, vermutlich die älteste, aber keineswegs die einzige (*pace* z.B. A. BIERL, *Gnomon* 74/2002, 197): So sind etwa die Exekutiv- und Administrationsverfahren der Polis keineswegs rituell bedingt. Nach meinem Eindruck stehen die großen Polisfeste wie etwa die Dionysien in der Mitte zwischen beiden, d.h. rituellen und nicht-rituellen, Institutionsformen (so auch etwa MURRAY 1990: 18).

126 Der etwa den für ein Familienethos investierten Aufwand übersteigt, da sich ein Familien- und Kleingruppenethos quasi von selbst bildet: dazu EIBL-EIBESFELDT (1997: 948 f., 969 f.).

Identitätsprogramme im Vergleich zu den anderen Poleis, in denen es natürlich funktionale Äquivalente gegeben hat, in Athen so besonders komplex ausfielen<sup>127</sup> und eben auch zur Institutionalisierung des Dramas führten, hat zweifellos mit dem Aufwand zu tun, den diese Polis dafür zu treiben gewillt war: weil sie eben besonders umfangreich und heterogen war, weil sie in kurzer Zeit, das 5. Jh. über, extremem institutionellem und sozialem Wandel ausgesetzt war,<sup>128</sup> weil sie einzigartige finanzielle Mittel angehäuft hatte<sup>129</sup> und weil als Folge all dieser Faktoren in Athen ein besonders intensives Bedürfnis nach Identitätskonstruktion geherrscht haben muß. So wird am Beispiel Athens und seiner Komödie vielleicht besonders klar, daß kollektive Identitäten Ergebnisse von konstruktiven Praktiken sind.<sup>130</sup> Es wäre interessant zu untersuchen, ob unter entfernt vergleichbaren Bedingungen eine ähnliche Intensivierung identitätsstiftender Zeichensysteme eingesetzt hat.

## Literatur

- ADORNO (1997) Th. W. ADORNO, „Kritik“ [orig. 1969], in: R. TIEDEMANN (Hrsg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2: *Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1997, 785 – 793.
- BEHAGHEL (1878 / 1879) W. BEHAGHEL, *Geschichte der Auffassung der Aristophanischen Vögel* (Beig. zum Programm des Grossherzogl. Gymn. zu Heidelberg); Progr. Nr. 488; Nr. 502, 2 Abth., Heidelberg 1878 / 1879.
- BENGTSON (1977) H. BENGTSON, *Griechische Geschichte von den Anfängen bis in die römische Kaiserzeit*, München<sup>5</sup> 1996 [1977].
- BERGER (1998) P. L. BERGER, *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung* [orig. 1997], Berlin – New York 1998.
- BIERL (2001) A. BIERL, *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*, München – Leipzig 2001.
- BIERL (2002) A. BIERL, „Viel Spott, viel Ehr!“ [...], in: ERCOLANI (2002: 169 – 187).
- BOEDEKER / RAAFLAUB (1998) D. BOEDEKER / K. A. RAAFLAUB, „Reflections and Conclusions“, in: D. BOEDEKER / K. A. RAAFLAUB (eds.), *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Cambridge, Mass. – London 1998, 319 – 344, 421 – 426.
- BOWIE (1993) A. BOWIE, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge 1993.

127 HÖLSCHER (1998: 181 f.) zur Besonderheit athenischer Bild- und Bauprogramme.

128 Gerade die Komödie reagiert als Gattung sensibel auf veränderte politische Rahmenbedingungen: siehe den Überblick bei HENDERSON (1998: 267).

129 Zu diesen drei Faktoren BOEDEKER / RAAFLAUB (1998: 339 ff.)

130 Siehe z.B. schon HABERMAS (1976: 92): „Eine Gesellschaft bringt ihre Identität in gewisser Weise hervor; sie verdankt es der eigenen Leistung, wenn sie ihre Identität nicht verliert.“

- BROCKMANN (2002) Ch. BROCKMANN, „Der Friedensmann als selbstsüchtiger Hedonist? [...]“, in: ERCOLANI (2002: 255 – 272).
- BURKERT (1993) W. BURKERT, „Attische Feste in der ‚Aulischen Iphigenie‘ des Euripides“, in: J. DALFEN u.a. (Hrsg.), *Religio Graeco-Romana. FS W. Pötscher* (Graz. Beitr. Suppl. 5), Graz 1993, 87 – 92.
- BURKERT (1994) W. BURKERT, „Orpheus, Dionysos und die Euneiden in Athen: Das Zeugnis von Euripides' Hysipyle“, in: A. BIERL / P. v. MÖLLENDORFF (Hrsg.), *Orchestra Drama, Mythos, Bühne*, Stuttgart – Leipzig 1994, 44 – 49.
- CECCARELLI (2000) P. CECCARELLI, „Life Among Savages and Escape From the City“, in: HARVEY / WILKINS (2000: 453 – 471).
- CONNOR (1996) W. R. CONNOR, „Festival and Democracy“, in: SAKEL-LARIOU (1996: 79 – 89).
- DEUBNER (1969) L. DEUBNER, *Attische Feste*, Darmstadt<sup>3</sup>1969.
- DOBROV (1995) G. W. DOBROV, *Beyond Aristophanes: transition and diversity in Greek comedy*, Atlanta 1995.
- DOBROV (1997) G. W. DOBROV (ed.), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill – London 1997.
- DOVER (1972) K. J. DOVER, *Aristophanic Comedy*, Berkeley – Los Angeles 1972.
- DOVER (1974) K. J. DOVER, *Greek Popular Morality In the Time of Plato and Aristotle*, Berkeley – Los Angeles 1974.
- DUPREEL (1928) E. DUPREEL, „Le problème sociologique du rire“, *Revue philosophique* 106 (1928), 213 – 260.
- EHRENBERG (1947) V. EHRENBERG, „Polypragmosyne: A study in Greek Politics, *JHS* 67 (1947), 46 – 67.
- EHRENBERG (1968) V. EHRENBERG, *Aristophanes und das Volk von Athen. Eine Soziologie der altattischen Komödie* [orig. <sup>3</sup>1962], Zürich – Stuttgart 1968.
- EIBL-EIBESFELDT (1997) I. EIBL-EIBESFELDT, *Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriß der Humanethologie*, München<sup>3</sup>1997.
- ERCOLANI (2002) A. ERCOLANI (Hrsg.), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart – Weimar 2002.
- FISHER (2000) N. FISHER, „Symposiasts, Fish-Eaters and Flatterers: Social Mobility and Moral Concerns in Old Comedy“, in: HARVEY / WILKINS (2000: 355 – 396).
- FLAIG (1998) E. FLAIG, *Ödipus. Tragischer Vatermord im klassischen Athen*, München 1998.

- FURLEY (1996) W. D. FURLEY, *Andokides and the Herms. A Study of Crisis in Fifth-cent. Athenian Religion* (BICS Suppl. 65), London 1996.
- GAIER (1997) U. GAIER, *Anthropologie des Lachens* (Univ. Konstanz, SFB 511: Lit. & Anthropol., Arbeitspap. 12), Konstanz 1997.
- GNÜG (1982) H. GNÜG, „Warnutopie und Idylle in den Fünfziger Jahren. Am Beispiel Arno Schmidt“, in: H. GNÜG (Hrsg.), *Literarische Utopie-Entwürfe*, Frankfurt/M. 1982, 277 – 290.
- GOLDHILL (1990) S. GOLDHILL, „The Great Dionysia and Civic Ideology“, in: ZEITLIN / WINKLER (1990: 97 – 129).
- GOLDHILL (1991) S. GOLDHILL, *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge 1991.
- GOLDHILL (2000) S. GOLDHILL, „Civic Ideology and the Problem of Difference: the Politics of Aeschylean Tragedy, Once Again“, *JHS* 120 (2000), 34 – 56.
- GREEN (1971) P. GREEN, *Armada from Athens*, London u.a. 1971.
- GRIFFIN (1998) J. GRIFFIN, „The Social Function of Attic Tragedy“, *CQ* 48 (1998), 39 – 61.
- HABERMAS (1976) J. HABERMAS, „Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?“, in: J. HABERMAS, *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, Frankfurt/M. 1976, 92 – 126.
- HARVEY / WILKINS (2000) D. HARVEY / J. WILKINS (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000.
- HEATH (1987) M. HEATH, *Political Comedy in Aristophanes*, Göttingen 1987.
- HEATH (1997) M. HEATH, „Aristophanes and the Discourse of Politics“, in: DOBROV (1997: 230 – 249).
- HENDERSON (1990) J. HENDERSON, „The Demos and Comic Competition“, in: ZEITLIN / WINKLER (1990: 271 – 313).
- HENDERSON (1993) J. HENDERSON, „Comic Hero versus Political Élite“, in: A. H. SOMMERSTEIN u.a. (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari 1993, 307 – 319.
- HENDERSON (1997) J. HENDERSON, „Mass versus Elite and the Comic Heroism of Peisetairos“, in: DOBROV (1997: 135 – 148).
- HENDERSON (1998) J. HENDERSON, „Attic Old Comedy, Frank Speech, and Democracy“, in: BOEDEKER / RAAFLAUB (1998: 255 – 273, 405 – 410).
- HÖLKESKAMP (1998) K.-J. HÖLKESKAMP, „Parteiungen und politische Willensbildung im demokratischen Athen: Perikles und Thukydides, Sohn des Melesias“, *Hist. Zs.* 267 (1998), 1 – 27.

- HÖLSCHER (1998) T. HÖLSCHER, „Images and Political Identity: The Case of Athens“, in: BOEDEKER / RAAFLAUB (1998: 153 – 183, 384 – 387).
- HOLTERMANN (2004) H. HOLTERMANN, *Der deutsche Aristophanes. Die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2004.
- HOLZHAUSEN (2000) J. HOLZHAUSEN, *Paideia oder Paidia*, Stuttgart 2000.
- HOSE (1995) M. HOSE, *Drama und Gesellschaft. Studien zur dramatischen Produktion in Athen am Ende des 5. Jh.*, Stuttgart 1995, 58 – 66.
- KLOSS (2002) G. KLOSS, „Sprachverwendung und Gruppenzugehörigkeit als Thema der Alten Komödie“, in: ERCOLANI (2002: 71 – 88).
- KONSTAN (1995) D. KONSTAN, *Greek Comedy and Ideology*, Oxford 1995.
- KRUMMEN (1993) E. KRUMMEN, „Athens and Attica: Polis and Countryside in Greek Tragedy“, in: SOMMERSTEIN (1993: 191 – 217).
- LANDFESTER (1975) M. LANDFESTER, „Aristophanes und die politische Krise Athens“, in: G. ALFÖLDY u.a. (Hrsg.), *Krisen in der Antike. Bewußtsein und Bewältigung*, Düsseldorf 1975, 27 – 45.
- LANDFESTER (1977) M. LANDFESTER, *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*, Berlin – New York 1977.
- LEE (2001) H. LEE, „The Dionysia: Instrument of Control or Platform for Critique“, in: D. PAPENFUß / V. M. STROCKA (Hrsg.), *Gab es das Griechische Wunder?*, Mainz 2001, 77 – 89.
- LEMPPI (1992) R. LEMPP, „Das Lachen des Kindes. Das Lachen in der psychischen Entwicklung“, in: Th. VOGEL (Hrsg.), *Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur*, Tübingen 1992, 79 – 92.
- MACDOWELL (1995) D. M. MACDOWELL, *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford 1995.
- MANN (2002) Ch. MANN, „Aristophanes, Kleon und eine angebliche Zäsur in der Geschichte Athens“, in: ERCOLANI (2002: 105 – 124).
- MARCUSE (1979) H. MARCUSE, „Über den affirmativen Charakter der Kultur [orig. 1937]“, in: *Schriften* Bd. 3: *Aufsätze aus der Zeitschrift für Sozialforschung 1934 – 1941*, Frankfurt/M. 1979, 186 – 226.
- MEIER (1978) Ch. MEIER, „Ein antikes Äquivalent des Fortschrittsgedankens: Das ‚Könnens-Bewußtsein‘ des 5. Jahrhunderts v.Chr.“, *Hist. Zs.* 226 (1978), 265 – 316.
- MEIER (1979) Ch. MEIER, „Die politische Identität der Griechen“, in: O. MARQUARD / K. STIERLE (Hrsg.), *Identität* (Poet. u. Herm. 8), München 1979, 371 – 406.

- MEIER (1988) Ch. MEIER, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München 1988.
- MEIER (1989) Ch. MEIER, „Zur Funktion der Feste in Athen im 5. Jahrhundert vor Christus“, in: W. HAUG / R. WARNING (Hrsg.), *Das Fest* (Poet. & Herm. 14), München 1989, 569 – 591.
- MEIER (1996) Ch. MEIER, „Kultur als Absicherung der attischen Demokratie [...]“, in: M. SAKELLARIOU (éd.), *Démocratie athénienne et culture* (Coll. intern. org. par l'Acad. d'Athènes 1992), Athen 1996, 199 – 222.
- MEIGGS (1972) R. MEIGGS, *The Athenian Empire*, Oxford 1972.
- v. MÖLLENDORFF (1995) P. v. MÖLLENDORFF, *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, Tübingen 1995.
- v. MÖLLENDORFF (2002) P. v. MÖLLENDORFF, *Aristophanes*, Hildesheim u.a. 2002.
- MURRAY (1933) G. MURRAY, *Aristophanes. A Study*, Oxford 1933.
- MURRAY (1990) O. MURRAY, „Cities of Reason“, in: O. MURRAY / S. PRICE (eds.), *The Greek City. From Homer to Alexander*, Oxford 1990, 1 – 25.
- NEWIGER (1970) H.-J. NEWIGER, „Die ‚Vögel‘ und ihre Stellung im Gesamtwerk des Aristophanes“, in: H.-J. NEWIGER (Hrsg.), *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt 1970, 266 – 282.
- NEWIGER (1996) H.-J. NEWIGER, „Gedanken zu Aristophanes' Vögeln [urspr. 1983]“, in: H.-J. NEWIGER, *Drama und Theater. Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*, hrsg. v. M. ERLER / M. HOSE / B. ZIMMERMANN, Stuttgart 1996, 330 – 340.
- NÖTH (2000) W. NÖTH, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart – Weimar 2000.
- OBER (1998) J. OBER, *Political Dissent in Democratic Athens. Intellectual Critics of Popular Rule*, Princeton, N.J. 1998.
- OSBORNE (1993) R. OSBORNE, „Competitive Festivals and the Polis: A Context for Dramatic Festivals at Athens“, in: SOMMERSTEIN (1993: 21 – 38).
- PELLING (1997) CH. PELLING, „Tragedy and Ideology“, in: CH. PELLING. (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford 1997, 224 – 235.
- PICKARD-CAMBRIDGE (1988) A. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2. ed. rev. by J. GOULD / D. M. LEWIS, Oxford 1988 [1968].
- REDFIELD (1990) J. REDFIELD, „Drama and Community: Aristophanes and Some of His Rivals“, in: ZEITLIN / WINKLER (1990: 314 – 335).

- REINHARDT (1960) K. REINHARDT, „Aristophanes und Athen [urspr. 1938]“, in: C. BECKER (Hrsg.), *Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung*, Göttingen 1960, 257 – 273.
- RÖSLER (1980) W. RÖSLER, *Polis und Tragödie. Funktionsgeschichtliche Betrachtungen zu einer antiken Literaturgattung* (Konstanzer Univ.reden 138), Konstanz 1980.
- RÖSLER (1986) W. RÖSLER, „Michael Bachtin und die Karnevalskultur im antiken Griechenland“, *QUCC* 23 (1986), 25 – 44.
- RUFFELL (2000) I. RUFFELL, „The World Turned Upside Down: Utopia and Utopianism in the Fragments of Old Comedy“, in: HARVEY / WILKINS (2000: 473 – 506).
- RUSCHENBUSCH (1979) E. RUSCHENBUSCH, „Die Einführung des Theorikon“, *ZPE* 36 (1979), 303 – 308.
- SCHULLER (1978) W. SCHULLER, *Die Stadt als Tyrann – Athens Herrschaft über seine Bundesgenossen*, Konstanz 1978.
- SCHWINGE (1975) E.-R. SCHWINGE, „Kritik und Komik. Gedanken zu Aristophanes' Wespen“, in: J. COBET u.a. (Hrsg.), *Dialogos. FS Harald Patzer*, Wiesbaden 1975, 35 – 47.
- SCHWINGE (1977) E.-R. SCHWINGE, „Aristophanes und die Utopie“, *WüJbb* n.F. 3 (1977), 43 – 67.
- SCHWINGE (2002) E.-R. SCHWINGE, „Aristophanes und Euripides“, in: ERCOLANI (2002: 3 – 43).
- SEAFORD (20002) R. SEAFORD, „The Social Function of Attic Tragedy: A Response to Jasper Griffin“, *CQ* 50 (2000), 30 – 44.
- SEIDENSTICKER (1999) B. SEIDENSTICKER, „Einleitung“, in: R. KRUMEICH u.a. (Hrsg.), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt 1999, 1 – 40.
- SIMON (2001) R. SIMON, „Theorie der Komödie“, in: R. SIMON (Hrsg.), *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*, Bielefeld 2001, 47 – 66.
- SLATER (1997) N. W. SLATER, „Performing the City in Birds“, in: DOBROV (1997: 75–94).
- SOMMERSTEIN (1993) A. H. SOMMERSTEIN u.a. (eds.), *Tragedy, Comedy, and the Polis*, Bari 1993.
- SOMMERSTEIN (1997) A. H. SOMMERSTEIN, „The Theatre Audience, the Demos, and the Suppliants of Aeschylus“, in: Ch. PELLING (ed.), *Tragedy and the Historian*, Oxford 1997, 63 – 79.
- SOMMERSTEIN (2000) A. H. SOMMERSTEIN, „Platon, Eupolis and the ‚Demagogue-Comedy‘“, in: HARVEY / WILKINS (2000: 437 – 451).
- STARK (2002) I. STARK, „Athenische Politiker und Strategen als Feiglinge, Betrüger und Klaffärsche. Die Warnung vor politischer Devianz und das Spiel mit den Namen prominenter Zeitgenossen“, in: ERCOLANI (2002: 147 – 167).

- SÜVERN (1830) J. W. SÜVERN, *Ueber Aristophanes Vögel* (Abh. d. hist.-philol. Kl. d. Königl. Akad. d. Wiss. zu Berlin 1827), Berlin 1830.
- TAPLIN (1986) O. TAPLIN, „Fifth-century Tragedy and Comedy. A Synkrisis“, *JHS* 106 (1986), 163 – 174.
- TUPLIN (1985) Ch. TUPLIN, „Imperial Tyranny: Some Reflections on a classical Greek political metaphor“, in: P. A. CARTLEDGE / F. D. HARVEY (eds.), *Crux*. Essays presented to G.E.M. de Ste. Croix [...], *Hist. of Pol. Thought* 6 (1985), 348 – 375.
- TURNER / HASLAM (2001) J. C. TURNER / S.A. HASLAM, „Social Identity, Organizations and Leadership“, in: M. E. TURNER (ed.), *Groups at Work: Theory and Research*, Mahwah, N.J. – London 2001, 25 – 65.
- VOELKE (2000) P. VOELKE, „*Formes et fonctions du risible dans le drame satyrique*“, in: M.-L. DESCLOS (éd.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble 2000, 95 – 108.
- WELWEI (1998) K.-W. WELWEI, *Die griechische Polis. Verfassung und Gesellschaft in archaischer und klassischer Zeit*, 2. durchges. und verb. Aufl., Stuttgart 1998.
- WELWEI (1999) K.-W. WELWEI, *Das klassische Athen. Demokratie und Machtpolitik im 5. und 4. Jahrhundert*, Darmstadt 1999.
- WINKLER (1990) J. J. WINKLER, „The Ephebes' Song: Tragoidia and Polis“, in: ZEITLIN / WINKLER (1990: 20 – 62).
- ZEITLIN / WINKLER (1990) F. ZEITLIN / J. J. WINKLER (eds.), *Nothing to Do With Dionysus? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, N.J. 1990.
- ZIMMERMANN (1983) B. ZIMMERMANN, „Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes“, *WüJbb* n.F. 9 (1983), 57 – 77.
- ZIMMERMANN (1998) B. ZIMMERMANN, *Die griechische Komödie*, Düsseldorf – Zürich 1998.