

Barbara Beßlich, Nicolas Detering, Hanna
Klessinger, Dieter Martin, Mario Zanucchi (Hrsg.)

Geistesheld und Heldengeist

Studien zum Verhältnis
von Intellekt und Heroismus



Geistesheld und Heldengeist

Herausgegeben von
Barbara Beßlich, Nicolas Detering,
Hanna Klessinger, Dieter Martin
und Mario Zanucchi

HELDEN – HEROISIERUNGEN – HEROISMEN

Herausgegeben von

Ronald G. Asch, Barbara Korte, Ralf von den Hoff
im Auftrag des DFG-Sonderforschungsbereichs 948
an der Universität Freiburg

Band 14

ERGON VERLAG

Geistesheld und Heldengeist

Studien zum Verhältnis von
Intellekt und Heroismus

Herausgegeben von

Barbara Beßlich, Nicolas Detering,
Hanna Klessinger, Dieter Martin
und Mario Zanucchi

ERGON VERLAG

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft.

Umschlagabbildung:

Marcello Bacciarelli (1731–1818):

La Sagesse moderant la fougue de la Jeunesse, sous l'emblème d'Aristote et d'Alexandre.

Öl auf Leinwand, 1776–1777, 118 × 160 cm.

Warschau, Alter Audienzraum des Königlichen Schlosses (Supraporte).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

Satz: Thomas Breier

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-95650-711-3 (Print)

ISBN 978-3-95650-712-0 (ePDF)

ISSN 2365-886X

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----|
| Vorwort..... | 7 |
| <i>Bernhard Zimmermann</i> | |
| Der Dichter als Held. Politik und Poetik in den Komödien des Aristophanes..... | 17 |
| <i>Ralf von den Hoff</i> | |
| Herrscherbildnis und Ekphrasis. Zu zwei Reiterstatuen Alexanders des Großen | 31 |
| <i>Ronald G. Asch</i> | |
| Ein Held ohne Fortune: Der zweite Earl of Essex und das Ende des elisabethanischen Zeitalters | 45 |
| <i>Monika Fludernik</i> | |
| Heldinnen und Helden der Religion: Märtyrer im englischen Drama der Frühneuzeit | 61 |
| <i>Frédérique Renno</i> | |
| Lieder aus dem Dreißigjährigen Krieg: Erasmus Widmanns <i>Helden-Gesäng</i> (1633)..... | 75 |
| <i>Wilhelm Küblmann</i> | |
| Der schmutzige steinerne Antiheld. Zu Jacob Baldes SJ poetischer Auseinandersetzung mit der Affektenlehre und der kynischen Variante des Stoizismus (Lyr. III,23)..... | 95 |
| <i>Emma Louise Brucklacher</i> | |
| Die ‚andere‘ Heroik. Paris von dem Werders Scudéry-Übersetzung <i>Heroische Reden</i> (1654) als Beitrag zur deutschsprachigen <i>Querelle des Sexes</i> | 113 |
| <i>Nicolas Detering / Philipp Redl</i> | |
| Eros und Heros: Alexander der Große als gebändigter Held in der deutschen Oper um 1700..... | 137 |
| <i>Günter Schnitzler</i> | |
| Heroismus und Heroismus-Verbot in Bürgers <i>Lenore</i> und deren Vertonungen..... | 153 |

| | |
|---|-----|
| <i>Anna Schreurs-Morét</i> | |
| Helden auf dem Wasser: Der deutsch-amerikanische Historienmaler Emanuel Leutze malt „Tizian und Ariost in der Lagune“ (1857)..... | |
| | 185 |
| <i>Barbara Beßlich</i> | |
| „Meine Siege auf Schnitzler“. Auernheimers ambivalente Dichter-Heroisierung in der Wiener Moderne | |
| | 223 |
| <i>Dieter Martin</i> | |
| „Ecce poeta“ – Johann Christian Günther in Dichterdramen um 1900 | |
| | 241 |
| <i>Mario Zanucchi</i> | |
| Verfallener Stern – Dichterheroisierung und Intertextualität in Georg Trakls <i>An den Knaben Elis</i> | |
| | 263 |
| <i>Isabell Oberle</i> | |
| Held(in) und Publikum. Zu einem Verhältnis bei George Bernard Shaw und Jean Giraudoux..... | |
| | 281 |
| <i>Ulrich Bröckling</i> | |
| Stachel und Funke. Szenen imperativer und kreativer Macht | |
| | 295 |
| <i>Sabina Becker</i> | |
| Sportlicher Heroismus statt soldatischen Heldentums. Zu einer Denkfigur des Weimarer Intellektualismus der 20er- und 30er-Jahre | |
| | 307 |
| <i>Ralph Häfner</i> | |
| Der Sturz des Ikarus im Ausgang von Guillaume Apollinaire: Auden, Hermlin, Hamburger, Williams..... | |
| | 331 |
| <i>Hanna Klessinger</i> | |
| „Verantwortlichkeit des Geistes“ vs. Engagement. Die Sartre-Debatte im <i>Merkur</i> (1947–1948) | |
| | 347 |
| <i>Franziska Merklin</i> | |
| Micheles via crucis: Niccolò Ammanitis und Gabriele Salvatores' <i>Io non ho paura</i> | |
| | 359 |
| Namenregister | |
| | 373 |

Vorwort

Unter den Bestimmungen des Heroischen stand die Heldentat seit jeher im Zentrum. Während jedoch ältere Typologien allein in der ‚großen Tat‘ eine Voraussetzung der Heroisierung sahen, neigt die jüngere Forschung einem allgemeineren, zugleich binnendifferenzierten Verständnis zu: Ein Held müsse in einem weiteren Sinne ‚handeln‘, so die Auffassung; sein Handeln umfasse nach Max Weber auch bewusstes Unterlassen und Erdulden, also jede Art von motiviertem Verhalten in sozialen Kontexten.¹ Demzufolge richte sich der Prozess der Heroisierung eher auf das Ethos des Akteurs, weniger (oder nicht allein) auf die Tat selbst.

Diese Umakzentuierung wird verinnerlichten Formen des Heldentums besser gerecht, wie sie nicht nur in der Tradition christlich-martyrologischer Heroisierungen, sondern auch in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts zum Tragen kommen.² Sie wirft aber *zum einen* die Frage auf, mit welchen Theorien und Konzepten sich das Verhältnis von heroischem Handeln zu seinen intellektuell-gesinnungshaften Voraussetzungen näher beschreiben lässt. Komplex gestaltet sich der Zusammenhang von Intellekt und Tat spätestens, seit rezente Handlungstheorien die ‚Agency‘ menschlicher Akteure durch raumdingliche ‚Netzwerke‘ bedingt sehen und selbst Objekten eine gewisse Handlungskraft zugestehen – statt sich Leier und Schwert schlicht instrumentell zu bedienen, ist der heroische Dichter in seinem Handlungs- und Wirkungspotential durch die medialen ‚Waffen‘ determiniert, die er nutzt, oder durch die Attribute, mit denen er sich schmückt.³ Wie lässt sich in diesem Lichte überhaupt noch von Subjektmotivation und -intention, von Wert-rationalität oder Inspiration sprechen? Zugleich stehen solche ‚Netzwerke‘, mit denen heroische Akteure verknüpft und durch die sie in gewisser Hinsicht gesteuert sind, selbst in rekonstruierbaren kulturellen Traditionen. Buchmaterielle und typo-

¹ [Achim Aurnhammer, Hanna Klessinger, red. bearbeitet von Georg Feitscher:] Heldentat, in: Compendium heroicum, hg. von Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer, Georg Feitscher und Anna Schreurs-Morét, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg, Freiburg 22.02.2018. DOI: 10.6094/heroicum/heldentat. Die folgenden Literaturhinweise erheben nicht den Anspruch, die Forschungslandschaft breitflächig zu kartieren, sondern wollen Achim Aurnhammers vielfältigen Interessen Reverenz erweisen. Zu neueren Tendenzen der Heroismusforschung s. Ralf von den Hoff, Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer u. a.: Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung: Ein kritischer Bericht, in: H-Soz-Kult, 28.07.2015, <www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-2216>.

² Vgl. Achim Aurnhammer: Heroenkult als Gegenwartskritik. Stefan Georges Zeitgedichte, in: Stefan George-Werkkommentar, hg. von Jürgen Egyptien, Berlin und Boston 2017, S. 335–355, und ders.: „Im Anfang war das Wort!“ – „Im Anfang war die Tat!“ Wort und Tat in Stefan Georges Ideal des Heroischen, in: Literatur und praktische Vernunft, hg. von Frieder von Ammon u. a., Berlin 2016, S. 537–554.

³ Achim Aurnhammer und Ulrich Bröckling: Einleitung, in: Vom Weihegefäß zur Drohne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte, hg. von dens. Würzburg 2016 (Helden – Heroisierungen – Heroismen 4), S. 9–21.

graphische Konventionen gehören dazu, aber auch Kleidungsstile, Rituale und fotografische Posen, mit denen ‚Geisteshelden‘ gemacht werden, die heroisches Handeln also mitkonstituieren und ihrerseits Produkte kulturgeschichtlicher, zum Beispiel literarischer Semantisierung sind.

Zum anderen stellen sich neuere Forschungen zum heroischen Ethos eine geschichtliche Aufgabe, nämlich das Verhältnis von Handeln und geistig-ethischer Motivation in seinen jeweiligen kulturellen Ausprägungen und diachronen Entwicklungen zu untersuchen, um die theoretischen Modelle durch kontextualisierende Einzelstudien zu differenzieren oder zu korrigieren. Systematisch lassen sich solche Untersuchungen, wie sie der vorliegende Band versammelt, den folgenden Phänomenen subsumieren:

Oft geht es um *Paarungen* von Heros und Denker, um Figurationen also, in denen „Geist und Tat“ (Heinrich Mann) auf verschiedene Personen verteilt werden, die dann komplementär oder konträr zueinander stehen. Aristoteles und Alexander der Große bilden ein solches Komplementärpaar, oder Vergil als Ruhmesdichter des Augustus; berühmte Begegnungen zwischen geistigen und politischen Größen wie zwischen Voltaire und Friedrich dem Großen, Goethe und Napoleon haben die Phantasie der Nachwelt auch deshalb angeregt, weil sich an ihnen die tradierte Konstellation von Denker und Held, Geist und Tat sinnbildlich zu manifestieren schien. Erkennbar werden den jeweiligen Partnern dieser Beziehung besondere Funktionen zugeschrieben. So sollen zum Beispiel der Künstler und Lehrer bestimmte Legitimationsressourcen für die Heroisierung des Herrschers generieren; der Held wiederum als „Geschäftsführer des Weltgeistes“ (Hegel) soll das in die Wirklichkeit umsetzen, was der Philosoph erkannt oder der Dichterseher erahnt hat. Zugleich können eher antithetische Figurationen, wie sie beispielsweise im Konflikt zwischen Goethes Tasso, dem am Hofe arretierten, schwermütigen „Talent in der Stille“, und Antonio, dem Diplomaten und „Charakter in dem Strom der Welt“, vorliegen, auf Störungen der traditionellen Zweierordnung hinweisen, wie sie das 18. Jahrhundert insgesamt zu kennzeichnen scheinen.⁴

Davon lassen sich Phänomene figürlicher *Identität* von Geist und Heldentum unterscheiden, wie der Typus des Kulturheroen, des Poeta militans oder des für seine Überzeugung sterbenden Märtyrers. Ihre Heroisierung beruht auf diskurs- und gattungsbedingten Annahmen zur Anthropologie und zur Psychologie, etwa dem Verhältnis von persönlichem Glauben, göttlicher Vorsehung und heiligem Leben in der mittelalterlichen Legendarik, der Physiologie von Wille, Energie und Tat im Naturalismus oder der latenten Wirkung des Unbewussten in Heldenkon-

⁴ Zu Tasso-Deutungen zwischen Barock und Moderne siehe die Beiträge zu: Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, hg. von Achim Aurnhammer, Berlin und New York 1995 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 3 [237]), und Achim Aurnhammer: Torquato Tasso im deutschen Barock, Tübingen 1994 (Frühe Neuzeit 13).

zeptionen der literarischen Moderne. Wie die vielen Heroisierungen von Entdeckern, Erfindern oder Wissenschaftlern zeigen, können aber auch Geisteskraft und Geistesarbeit zu Elementen der Heroisierung erhoben werden, kann mithin Exemplarität und Transgressivität auch dem Denken zugeschrieben werden. Doch können geistige ‚Tätigkeiten‘ im engeren Sinne ‚Handlungen‘ darstellen oder muss Denken erst in Handeln (etwa in Schreiben, Sprechen, allgemein: Kommunizieren) münden, um heroisierungsfähig zu sein? Einen Sonderfall stellen in diesem Kontext heroische Kollektive dar, die für das Heldengedenken beispielsweise in China und Russland prägend waren und jüngst auch im europäischen Kontext erforscht wurden.⁵ Hier stellt sich verschärft die Frage nach dem Zusammenhang von intellektueller Motivierung und heroischem Handeln.

Die *Analogie* von ‚Genie‘ und ‚Held‘ hat öfter geschichtsphilosophische Betrachtungen angestoßen (Carlyle, Nietzsche, Gundolf), bisweilen um weitere Figuren wie den ‚Erlöser‘ oder den ‚Heiligen‘ ergänzt. Hier ist zu fragen, aus welchen Quellen sich die jeweilige Typologie speist, welche Folgen sie zeitigt und wie sich die für Heroisierung und Heroismen entworfenen Heuristiken auf Prozesse der intellektuellen Auszeichnung übertragen: ‚Genialisierung‘ kann in diesem Sinne einen „kommunikativen und performativen Prozess“ meinen, der eine Figur als ‚Genie‘ behauptet, indem ihr Exzeptionalität und Transgressivität zugeschrieben werden. Zugleich wird ersichtlich, dass andere Qualitäten des Heroischen für ästhetische Belange eher eine geringe Rolle spielen, so die ‚Exemplarität‘ („ihre Vorbildwirkung für die Gemeinschaft“) oder die ‚Moralität‘ (das heißt „die appellative, auch polarisierende Wirkung des Helden auf seine Gemeinschaft“), zumindest in Europa und seit der Neuzeit.⁶

Der vorliegende Band versammelt Beiträge unterschiedlicher Disziplinen, um sowohl die historisch ‚tiefen‘ als auch räumlich-kulturell ‚breiten‘ Dimensionen des Themas exemplarisch zu erhellen und zu klären, inwiefern solche Helden- und Genie-Narrative in ihren Voraussetzungen und Semantiken kulturell variabel sind, inwiefern also Konzepte von heroischem Geist und intellektuellem Heroismus im globalen Kulturvergleich differenziert werden müssen.⁷

Eröffnend zeigt Bernhard Zimmermann, dass auch die Komödie ein Vehikel heroischer Konzepte sein kann. In seinem Beitrag zu den Komödien des Aristophanes nimmt er u. a. die Parabase der *Acharner* näher in den Fokus: Dort entwirft der griechische Komödiendichter mit Hilfe des komischen Helden Dikaio-polis, des „rechten Bürgers“, eine mehrfach facettierte Selbstheroisierung. In

⁵ Beispielsweise Achim Aurnhammer: Georg Büchner: „Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer“ (1829), in: Vom Weihegefäß zur Drohne (Anm. 3), S. 158–172.

⁶ Alle Zitate nach: Sonderforschungsbereich 948: Heroisierung, Compendium heroicum (Anm. 1), DOI: 10.6094/heroicum/heroisierung.

⁷ Zur interkulturellen Dimension von Heldenkonzepten siehe die Aufsätze zu: Fremde Helden auf europäischen Bühnen (1600–1900), hg. von Achim Aurnhammer und Barbara Korte, Würzburg 2017 (Helden – Heroisierungen – Heroismen 5).

poetologischer Hinsicht stellt sich Aristophanes als Herakles dar, der die komische Gattung von allen Vulgarismen und dummen Witzen gereinigt und alle Monstrositäten aus der Dichtung vertrieben habe. Indem er seinen Stücken eine didaktische Absicht zuschreibt, erhebt er ferner den Anspruch, Homer gleichzukommen. Schließlich stellt sich Aristophanes auf eine Stufe mit den Helden des trojanischen Krieges, indem er das homerische Wort κλέος, „Ruhm“, für sich in Anspruch nimmt. Um seine Argumente für einen Frieden mit Sparta gegenüber dem Chor überzeugend vorzubringen, staffiert sich Aristophanes/Dikaiopolis als tragischer Held im Stile des Euripides aus. Der junge Dichter ist demnach nicht nur ein zweiter Herakles und ein zweiter Homer, sondern inszeniert sich in gleicher Weise als ein tragischer Held, der wie ein Tragiker zum Nutzen der Stadt dichtet.

Das Verhältnis von Literatur und Skulptur in der Antike beleuchtet Ralf von den Hoff in seiner Untersuchung literarischer *ekphraseis* öffentlicher Reiterstatuen Alexanders des Großen. Indem sie Reiter und Herrscher zu einem dynamischen Ensemble fügten und damit vor allem das entschiedene *Handeln* Alexanders betonten, prägten die Reiterdenkmäler die heroische Ikonographie in der hellenistisch-griechischen und römischen Antike. Wie von den Hoff an zwei Quellen zeigt, dienten ekphrastische Beschreibungen realer Statuen in der römischen Kaiserzeit der vergegenwärtigenden Erinnerung Alexanders, dessen Heroisierung zugleich aitiologische Funktion einnahm – nämlich an die heroischen Ursprünge der Gemeinschaft in der hellenischen Stadtgründung gemahnte – und als Präfigurat für die derzeitige Herrschaft fungieren sollte.

Am Beispiel des zweiten Earl of Essex, Robert Devereux, illustriert Roland G. Asch, wie es politischen Akteuren bisweilen zum Verhängnis werden kann, wenn sie ihre Heroisierung an zu unterschiedlichen Publika ausrichten. Essex versuchte, sich in der englischen und europäischen Öffentlichkeit als männlich-heroisches Komplement zu Königin Elisabeth zu inszenieren, versprach zugleich den Mitstreitern auf seinen diversen Feldzügen heroische Bewährungsmöglichkeiten (und strategisch eingesetzte Nobilitierungen), empfahl sich schließlich der Königin als Verteidiger des Vaterlands und als militärischer Stratege. Diese Gratwanderung und das Beharren des Earls auf seiner aristokratisch-heroischen Eigenmächtigkeit brachte ihn am Hof zunehmend in Misskredit.

Der englischen Renaissance widmet sich auch Monika Fludernik in ihrem Beitrag zur Figur des Märtyrers im Drama. Märtyrerdramen sind in England weniger verbreitet als auf dem Kontinent; umso bemerkenswerter sind drei Stücke über die Heilige Dorothea, die Heilige Katharina und die Heilige Winifred, die Fludernik im Hinblick auf ihre Heroisierungsformen untersucht. Gerade weil diese ‚Geistesheldinnen‘ stark typisiert und psychologisch wenig ausgestaltet sind, bieten sie sich zur Aktualisierung und parteilichen Inanspruchnahme an. Im Gegensatz zu ihren legendarischen Vorlagen eignet den Märtyrerstücken aber eine Tendenz zur säkularen Politisierung, die auch brisante Anspielungen auf die zeitgenössischen Konfessionskonflikte einschließt.

Anhand von Erasmus Widmanns *Helden-Gesäng* (1633) führt Frédérique Renno vor, wie der schwedische König Gustav Adolf im Genre des panegyrischen Liedes heroisiert worden ist. Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Liedkultur wird deutlich, dass der protestantische Kirchenmusiker Widmann (1572–1634), der die Texte seiner Lieder selbst verfasste, noch weitgehend einer älteren, von der ‚barocken‘ Kunstpoesie kaum tangierten Tradition des Dichtens und Komponierens angehört hat. Zugleich ist zu sehen, dass die Liedkultur einen bedeutenden Anteil an der intermedialen Inszenierung des Schwedenkönigs zum Heros des Dreißigjährigen Kriegs hatte, indem sie mit biblischen Präfigurationen und eschatologischen Deutungen operierte und den exzeptionellen Helden in ein komplementäres Wechselspiel zu den einfachen Soldaten seines Heeres stellte.

Während der christianisierte Stoizismus als gedankliches Rückgrat einer ‚heroisch‘ tingierten, Freiheit und Selbstdisziplin vereinigenden Anthropologie große Attraktivität auf die frühneuzeitliche Elite ausübte, lassen sich – so die Analyse von Wilhelm Kühlmann – im Werk des jesuitischen Neulateiners Jacob Balde komplizierte, facetten- und spannungsreiche Haltungen zu diesem Diskurs erkennen. Vor dem Hintergrund eines weitgespannten Überblicks über Baldes vielfältige poetische Auseinandersetzungen mit dem Leitbild eines heroisch-souveränen, von der Vernunft bestimmten Individuums übersetzt, kommentiert und interpretiert Kühlmann erstmals eine Ode Baldes, die er als kritischen Einspruch gegen einen hochgetriebenen Stoizismus und als satirisches Zerrbild eines überheblichen Adepten heroischer Affektlosigkeit liest.

Wie die Möglichkeit weiblichen Heldentums in der frühen Neuzeit imaginiert oder bestritten wurde, beleuchtet Emma Louise Brucklacher an Paris von dem Werders Scudéry-Übersetzung der *Heroischen Reden* (1654), die als Beitrag zur deutschsprachigen *Querelle des Sexes* gelesen werden. Brucklacher betont, dass die ‚andere‘, weibliche Heroik in dieser Translation vorrangig als internalisierte Tugend zelebriert wird, die nicht mit männlicher Heroik konkurrieren soll. Es zeigt sich, dass der Lobpreis der Frauen einhergeht mit der faktischen Zementierung der Hierarchie der Geschlechterverhältnisse und dass dieses ausgleichende ‚Friedensangebot‘ in der *Querelle des Sexes* es ermöglicht, Frauen im 17. Jahrhundert nicht nur ‚heroische capacitet‘, sondern auch eigenes, weiblich konnotiertes heroisches Handeln zuzusprechen.

Wie stark Heroisierungsprozesse von Gattungskonventionen abhängen, zeigen Nicolas Detering und Philipp Redl in ihrer Untersuchung deutschsprachiger Alexander-Opern um 1700. Alexander der Große avancierte bereits im englischen und französischen Renaissancedrama zu einem Liebeshelden, der sich in immer neuen Konstellationen gegen Verführungen beständig und seiner Geliebten treu zeigen muss. In der Oper setzt sich diese ‚Verinnerlichung‘ seiner heroischen Leistung fort – Alexander erobert hier keine fremden Reiche und bringt keine außerordentlichen Taten, sondern bezwingt sich nur mehr selbst. Detering und Redl sehen darin eine Depotenzierung der Figur, die als heroischer Akteur abge-

schwächt wird, bisweilen ausdrücklich als ‚gezähmter‘ Held erscheint oder gegenüber dynamischeren Protagonisten in den Hintergrund tritt. Damit leite die Veroperung des Alexanderstoffes über zu einer Tendenz der Entheroisierung antiker Figuren, wie sie in der Aufklärung öfter begegnet.

Dass auch die Musik als interpretierende Kunst die Dichtung deutet und dabei den Heroismus einer Textvorlage unterstreicht oder aber unterdrückt, zeigt Günther Schnitzler am großen Corpus der Vertonungen von Gottfried August Bürgers *Lenore*. Ausgehend von der unter Bürgers Zeitgenossen geführten Debatte um die Ballade untersucht Schnitzler verschiedene ästhetische Verfahren – wie das Strophenlied, das durchkomponierte Lied und das Melodram –, um vor allem an den eingreifenden, den interpretatorisch offenen Schluss des Textes vereindeutigenden Kompositionen nachzuzeichnen, wie die Musik hier entweder eine unheroisch mit Gott versöhnte oder aber eine bis im Tod radikal oppositionelle Titelfigur zeichnet, die gerade als Gescheiterte zur Heldin verklärt wird.

Mit dem Thema ‚Dichterheroisierung‘ im Medium der Malerei befasst sich Anna Schreurs-Morét in ihrem Beitrag zu dem amerikanisch-deutschen Historienmaler Emanuel Leutze (1816–1868), dem wohl wichtigsten Vertreter der Düsseldorfer Malerschule. Im Zentrum ihres Aufsatzes steht das von der kunsthistorischen Forschung bisher wenig beachtete Gemälde *Tizians Lagunenfabrt* (1857) als Werk, das eine doppelte Heroisierung vornimmt und nicht nur dem greisen Malerfürst Tiziano Vecellio, sondern auch dem ihn verehrenden Dichterfürst Ludovico Ariosto huldigt. Der Beitrag zeichnet nach, in welcher Form Leutze in der heldischen Inszenierung des venezianischen Malers Tizian mit seinem Gleichgesinnten Ariost – auch im Abgleich mit dem berühmteren Gemälde *Washingtons Überfabrt* – das kunstästhetische Programm der Düsseldorfer Malerschule umsetzt sowie die Fest- und Feierkultur des *Malkastens* zelebriert.

Auch Heldenverehrung kann durchaus eigennützig sein. Dies zeigt der Fall des österreichischen Schriftstellers und Redakteurs der *Neuen Freien Presse* Raoul Auernheimer (1876–1948), dessen ambivalente Schnitzler-Verehrung Barbara Beßlich untersucht. Die lobenden Feuilletons, die der vierzehn Jahre jüngere Auernheimer über sein Vorbild Arthur Schnitzler verfasste, stecken, wie Beßlich zeigen kann, voll indirektem Selbstlob. Denn etwas vom Glanz des verehrten Dichterhelden soll auch auf den lobenden Epigonen abstrahlen, der sich zugleich in versteckten Missetönen voller ‚Einflussangst‘ an seinem Vorbild abarbeitet. Beßlichs intertextuelle Lektüre der frühen Auernheimer-Erzählung *Der Dichter* (1905) seziert diese ambivalente Heldenverehrung und deckt einen – komisch-travestierenden – Bezug zu Schnitzlers Novelle *Frau Bertha Garlan* (1901) auf.

Am großen Corpus von Dichterdramen der Zeit um 1900, die den spätbarocken Lyriker Johann Christian Günther als Tragödienhelden auf die Bühne gestellt haben, demonstriert Dieter Martin, wie die Verfasser – von Ludwig Fulda (1882) über Otto Julius Bierbaum (1902) bis hin zu Joachim Maass (1925) – ihre formästhetisch vielfältigen Dichtungen auf zentralen Konflikten aufbauen: Gün-

ther wird in der Regel zum spätbarocken ‚poète maudit‘ und genieästhetischen ‚poeta vates‘ stilisiert, der in unüberbrückbarem Gegensatz sowohl zur bürgerlichen Wertewelt des Vaters wie auch zur intriganten Welt des Hofes steht. Um Günther zu einer Identifikationsfigur des modernen dichterischen Außenseiters werden zu lassen, heroisieren die Dramatiker ihn zum genialen Schöpfer märtyrerhaft dem widrigen Leben abgerungener Bekenntnisdichtungen, deren Wirkmacht sich bei seiner Mitwelt beglaubigt, für die Nachwelt aber einer Andenkpflege bedarf, die den an den Widrigkeiten der Zeit scheiternden Vagabunden zu einem dauerhaften ‚Geisteshelden‘ erhebt.

Die brüchig negative Dichterheroisierung des deutschsprachigen Expressionismus stand international in vielfältigen intertextuellen Bezügen, wie Mario Zanucchi beispielhaft an Georg Trakls Gedicht *An den Knaben Elis* (1913) zeigt. Die Stilisierung des Dichters zu einer heroisch überhöhten Märtyrerfigur steht bei Trakl in der Tradition der Symbolisten. Aus der Krise des symbolistisch dissidenten Dichtershelden entwickelt Trakl die Vorstellung einer von der bürgerlichen Gesellschaft ausgestoßenen Dichterfigur. Helden- und Märtyrerstilisierungen interferieren bei Trakl und weisen auch Rückbezüge auf zu Stefan Georges Verklärung Maximins zu einer heroisch und heilsgeschichtlich disponierten Erlöserfigur. Antikisierende Erhöhung in der Nachfolge Rimbauds und christologische Verklärung der Dichterrolle verschränken sich bei Trakl, um eine moderne heroische Dichterlegende zu konstituieren, die allerdings eine inaktuelle, retrospektive Signatur besitzt und sich nur noch im Modus elegischer Klage artikuliert.

Das Reden über Helden nutzt auffallend häufig Metaphern, die aus der Sphäre des Theaters stammen: Die „Rolle“ des Helden wird durch seinen gelungenen Helden-„Auftritt“ markiert, mit dem er die entscheidende Helden-Tat ‚performt‘ und sich als Held ‚inszeniert‘. Das Drama ist denn auch traditionell eine bedeutende Gattung der Heldendarstellung. Ausgehend von diesem Befund untersucht der Beitrag von Isabell Oberle zwei moderne Dramen der Zwischenkriegszeit, in denen berühmte historische bzw. biblische Heldinnen ‚re-inszeniert‘ werden: George Bernard Shaws „chronicle play“ *Saint Joan* (1923) und Jean Giraudoux‘ *Judith* (1931). Ihre Analyse zeigt exemplarisch, wie moderne Dramatik – in einer spezifischen historischen Situation – heroische Auftritte auf der Ebene der *histoire* inszeniert, um zugleich deren nachträgliche Heroisierung auf der Ebene des *discours* kritisch zu reflektieren.

Die Grenze zwischen Heteronomie und Autonomie verläuft nicht so klar, wie es zunächst scheint. ‚Wahre‘ Helden bewegen sich zudem jenseits dieses (vermeintlichen) Gegensatzes, wie der Beitrag von Ulrich Bröckling beweist. Wie sich autoritärer Befehl und genialer Einfall berühren, zeigt er anhand von zwei modellhaften Urszenen: Die Archimedes-Legende analysiert er, um die soziale und psychologische Fremdbestimmung kreativer Problemlösungen freizulegen. Die Geschichte von Abraham, dem Gott die Tötung des eigenen Sohnes befiehlt, offenbart – wie das strukturanaloge Milgram-Experiment – den autonomen Anteil einer Ohn-

machtserfahrung. Während Befehl und Einfall in diesen Urszenen zusammengehören, stehen brachiale Gewalt und Selbstorganisation beiden entgegen, so der Fluchtpunkt von Bröcklings Analyse. Modellhaft werden diese wiederum verkörpert durch zwei homerische Helden: Achill und Odysseus, wobei letztlich – wieder einmal – der listige Odysseus triumphiert.

In den 1920er Jahren konfliktieren traditionelle soldatische Heldenkonzepte mit neuen Ideen eines sportlichen Heroismus, wie Sabina Becker in ihrem Beitrag vorführt. Wie die Vorstellung eines sportlichen Heroismus in Teilen Konzepte eines soldatischen Heldentums in der Weimarer Republik abzulösen vermag, lässt sich nur vor der Folie des verlorenen Ersten Weltkriegs und des verdrängten Diskurses der Kriegsversehrten begreifen. Sabina Becker kontextualisiert dabei Bertolt Brechts Begeisterung für den Box-Sport und seine ästhetischen Überlegungen zum *Theater als sportlicher Anstalt* und betont, dass katalysiert durch die Sportbegeisterung nun die Masse als Held konzipiert werden kann. Zudem ist der sportliche Heroismus der Weimarer Republik durchaus geschlechterübergreifend und ermöglicht selbstbewusste Vorstellungen eines emanzipatorischen weiblichen Heroismus.

In seinem Beitrag geht Ralph Häfner dem Ikarus-Mythos als Grundfiguration heroischen Scheiterns nach und legt den Fokus auf die intermedialen Wechselwirkungen zwischen Malerei und Literatur. Im Zentrum seiner Analyse stehen Ikarus-Dichtungen diverser Autoren der Moderne – W. H. Auden, William Carlos Williams, Michael Hamburger, Guillaume Apollinaire sowie Stephan Hermlin –, die auf jeweils eigene Weise auf Pieter Brueghels *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* rekurren, in welchem der herabstürzende Ikarus völlig unbeachtet bleibt. Vor allem an Stephan Hermlins *Ballade vom Gefährten Ikarus* (1946) – einem Schlüsselgedicht, das dem Gedächtnis des verstorbenen Fliegerbruders zugeeignet ist – zeigt Häfner, wie das Fliegen des Ikarus in Apollinares Nachfolge zum emphatischen Symbol existenzieller Befreiung wird. Im ekphrastischen Sonett *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus*, das mit der hexametrischen Form experimentiert, erweitert Hermlin dagegen das Figurenpersonal um die Gestalt des Dädalus und bezieht sich offenbar nicht auf das authentische Gemälde Brueghels in Brüssel, sondern auf die vermutlich spätere Kopie, welche am oberen Bildrand im blauen Firmament den schwebenden Dädalus zeigt. Gerade die Erscheinung des Dädalus, der mit gravitäischem Flügelschlag vorüberzieht, amplifiziert das Motiv der universellen Teilnahmslosigkeit angesichts des ikarischen Sturzes.

Nach 1945 besinnt man sich in Deutschland auf anknüpfungsfähige Heroenkonzepte der Vorkriegszeit und versucht, sie im internationalen Kontext vorsichtig zu re-etablieren. Hanna Klessinger zeigt in ihrem Beitrag, wie sich der 1947 gegründete *Mercur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* in die internationale Debatte über engagiertes Dichtertum einschaltet und das traditionalistische Gegenkonzept der „Verantwortlichkeit des Geistes“ gegen Sartres *littérature engagée* zu behaupten sucht. Die „Geisteshelden“ des *Mercur* orientieren sich dabei eher an heroisch-konservativen Europa-Konzepten der Zwischenkriegszeit, wie sie etwa

in der *Europäischen Revue* von Karl Anton Rohan lanciert wurden, als dass sie ernsthaft an der Anschlussfähigkeit an französische Diskussionen interessiert gewesen wären. Der kritische Bezug auf Sartre diente eher der traditionsbewussten Selbstbestätigung als dem affirmativen Kulturtransfer.

Mit dem Thema des kindlichen Heroismus und dessen intermedialer Transposition von der Literatur auf die Filmleinwand befasst sich Franziska Merklin. Im Mittelpunkt des Romans *Io non ho paura* (2001) von Niccolò Ammaniti und der gleichnamigen filmischen Adaption (2003) von Gabriele Salvatores steht ein kindlicher Held: In seinem ausgeprägten Gerechtigkeitsstreben verweist der neunjährige Protagonist Michele Amitrano, der im Süditalien des Jahres 1978 Zeuge einer Kindesentführung wird, auf seinen Namenspatron, den Erzengel Michael. Die von Franziska Merklin durchgeführte Filmanalyse zeigt, wie Salvatores die bereits im Roman angelegte Soterologie, die Michele als Figuration Christi erscheinen lässt, übernimmt und durch den Bezug auf das historische Ereignis der Entführung Aldo Moros und dessen Vermächtnis politisch akzentuiert.

Die Herausgeber danken dem Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg und dem Verlag, dass sie die Publikation des vorliegenden Bandes ermöglicht haben, den wir unserem verehrten Lehrer Achim Aurnhammer zum Abschied aus seinem akademischen Amt zu eigenem.

Bern, Freiburg und Heidelberg,

im Mai 2020

Barbara Beßlich
Nicolas Detering
Hanna Klessinger
Dieter Martin
Mario Zanucchi

Der Dichter als Held

Politik und Poetik in den Komödien des Aristophanes

Bernhard Zimmermann

Ohne Menschengefälligkeit trat er vor euch, schon im Anfang tapfer und furchtlos.
Mit dem Mute des Herakles macht' er sich frisch an die größte, gefährlichste Arbeit,
Und verwegen bot er ihm selber die Stirn, dem Tier mit den schneidenden Hauern,
Dem fürchterlich rollend im Kopfe saß, blitzsprühend das Auge der Kynna,
Und den Kopf umzüngelten hundert Köpf' hundsfüttischer, heulender Schmeichler;
Eine Stimme hatt' er – die Donnerstimm' des verderbenschwangern Gebirgsstroms,
Des Seehunds Gestank, den Arsch des Kamels und der Lamia schmutzige Hoden:
Solch Scheusal sah er und trotzte kühn den Gestänken wie den – Geschenken;
Und wie damals kämpft er noch jetzt für euch: und im vorigen Jahre da macht' er
An die Vampyrn sich und den drückenden Alp, an die nächtlich gespenstigen Wesen,
Die schlafende Väter gepreßt und gewürgt, Großväter erdrosselt im Bette,
Die jedwedem von euch auf die Brust sich gelegt, der gern von Prozessen sich fernhält,
Mit Zitationen und Schwüren vor Amt und Zeugenaussagend euch schnürend,
Daß mancher, gejagt von Verzweiflungsangst, sich rettete zum Polemarchen.¹
So erprobt er sich euch als Beschirmer des Lands, der von Ungeheuern es säubert.
Doch ließt ihr im vorigen Jahr ihn im Stich, wo das Samenkorn neuer Erfindung
Er streut', und ersticket im Keim es schon durch Mangel an allem Verständnis.²

¹ Der Polemarch, einer der neun Archonten, der höchsten Staatsbeamten, war für Rechtsstreitigkeiten zwischen attischen Bürgern und Fremden zuständig.

² Übersetzung von Ludwig Seeger: Aristophanes, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1846, S. 88–89. Neu herausgegeben von Bernhard Zimmermann: Aristophanes. Die Komödien, Stuttgart 2019, S. 233–234. Ludwig Seeger (1810–1864), ein überzeugter Demokrat aus der Zeit des Vormärz, übersetzte Aristophanes kongenial, indem er in der deutschen Übertragung die Polyphonie der aristophanischen Komödien gleichsam abbildet und wie Aristophanes die unterschiedlichen Sprachregister und Dialekte zur Charakterisierung der *dramatis personae* einsetzt sowie die Metren der lyrischen Partien in der Übersetzung an die deutsche Sprache angleicht. Seine Übersetzung aus den politisch bewegten Jahre 1845–1848 ist gleichsam ein politisches Manifest, wie das Vorwort ‚Epistel an einen Freund als Vorwort‘ (Bd. 1, Frankfurt a. M. 1845, S. 18–19) unmissverständlich zum Ausdruck bringt: Dichter wie Aischylos und Aristophanes, „Männer des begeisterten Wortes und der begeisterten That müssen unseren Bücher- und Stubenmenschen vorgeführt, ihre Werke müssen dem deutschen Volk in seiner Sprache ans Herz gelegt werden, damit es wenigstens – noch erröthe.“ Zu Seegers Leben vgl. Hermann Fischer: Beiträge zur Litteraturgeschichte Schwabens, Tübingen 1891, S. 176–216; Rüdiger Krüger: Ludwig Seeger – Poet, Publizist, Politiker, in: Der Landkreis Calw. Ein Jahrbuch 11, 1993, S. 38–56. Zu deutschen Aristophanes-Übersetzungen vgl. Jürgen Werner: Aristophanes-Übersetzung und Aristophanes-Bearbeitung in Deutschland, in: Hans-Joachim Newiger (Hg.): Aristophanes und die Alte Komödie, Darmstadt 1975, S. 459–485; Josefine Kitzbichler: Poetische Vergegenwärtigung, historische Distanz. Johann Gustav Droysens Aristophanes-Übersetzung (1835/38), Berlin/Boston 2014, S. 43–52; Bernhard Zimmermann: Deutsche Aristophanes-Übersetzungen, in: Matteo Tauffer (Hg.): Tradurre classici greci in lingue moderne, Freiburg i. Br. u. a. 2017, S. 87–103.

In der Parabase der 422 v. Chr. aufgeführten *Wespen*,³ jener für griechische Komödien des 5. Jahrhunderts v. Chr. typischen ‚Bauform‘, in deren erstem Teil sich der Chor im Namen des Dichters bei leerer Bühne an das Publikum wendet,⁴ fließen wie häufig in den Komödien des Aristophanes (ca. 450–385 v. Chr.) politische und poetologische Aussagen zusammen und ergeben in der Zusammenschau eine Poetik und Funktionsbestimmung der Komödie, die Aristophanes seit den *Acharnern* (425 v. Chr.), wahrscheinlich aber auch schon in seinen beiden nur fragmentarisch erhaltenen Erstlingswerken, den *Schmausbrüdern* (*Daitales*) und den *Babyloniern*, entwickelte. Wie in einem Brennglas laufen in den Parabasen die Themen, die im Zentrum der jeweiligen Komödien stehen, zusammen und werden in einen über das Stück hinausweisenden größeren gesellschaftlich-politischen und poetologischen Zusammenhang gestellt.⁵

Zentral für Aristophanes ist seit seinen *Babyloniern*⁶ des Jahres 426 der Kampf gegen den Demagogen Kleon,⁷ einen reichen Gerber aus dem innerstädtischen Demos Kydathen, der heutigen Plaka, aus dem auch Aristophanes selbst stammte.⁸ Kleon hatte sich nach Perikles' Tod zum führenden Politiker aufgeschwungen

³ Die gesamte Passage umfasst die Verse 1009–1121, der zitierte Text die Verse 1029–1045. Griechischer Text: Nigel W. Wilson (Hg.): *Aristophanis fabulae*. Tomus I, Oxford 2007. Die Komödie ist durch den Kommentar von Zachary P. Biles/S. Douglas Olson: *Aristophanes. Wasps*, Oxford 2015 unter philologischen und historischen Gesichtspunkten bestens erschlossen.

⁴ Die Parabase besteht in der Regel aus drei Teilen: (1) aus einer kurzen Einleitung (‚Kommation‘), in der die Schauspieler gebeten werden, die Bühne zu verlassen, (2) aus einer längeren, in Anapästen gehaltenen Partie, in der der Chor sich an das Publikum wendet (‚Anapäste‘) und (3) einem zweiteiligen Abschnitt, bestehend aus einer lyrischen Eröffnung, meist in hymnischer Form, und einem in Trochäen gehaltenen Rezitativ, in dem der Chor über sich, seine Maske und seine Funktion im Stück spricht (‚epirhematische Syzygie‘). Zur Struktur der Parabase siehe zusammenfassend Bernhard Zimmermann: *Die griechische Komödie*, Frankfurt a. M. 2006, S. 38–41.

⁵ Zur ‚intertextuellen Parabase‘ vgl. Thomas K. Hubbard: *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaka/London 1991.

⁶ Die Fragmente der *Babylonier* sind erschlossen durch Christian Orth: *Aristophanes. Aiolosikon – Babylonioi*, Heidelberg 2017, S. 350–580.

⁷ Zu Kleon vgl. Winfried Schmitz: Kleon, in: Hubert Cancik/Helmuth Schneider (Hg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 6, Stuttgart/Weimar 1999, Sp. 582. Zu Kleon als Politiker vgl. Christian Mann: *Die Demagogen und das Volk. Zur politischen Kommunikation im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 2007, S. 84–88, 93–96 und passim. Der Begriff ‚Demagoge‘ ist im attischen Sprachgebrauch nicht negativ konnotiert, sondern bezeichnet eine Person, die, ohne ein öffentliches Amt bekleiden zu müssen, Interessen des Volkes vertritt. Der negative Beiklang geht auf Aristophanes, vor allem auf seine gegen Kleon gerichtete Komödie *Die Ritter* (424 v. Chr.), zurück, in der er das Repertoire der schlechten Eigenschaften von Demagogen entwirft, die ihnen bis heute anhaften: Bestechlichkeit, Eigeninteresse, Dummheit, mangelnde Bildung, aber durchsetzungsstarke Rhetorik.

⁸ Die Annahme hat einiges für sich, dass die Abstammung aus demselben Bezirk mit den Attacken des Komikers auf den Politiker zu tun hat; vgl. Hermann Lind: *Der Gerber Kleon in den „Rittern“ des Aristophanes. Studien zur Demagogenkomödie*, Frankfurt a. M. u. a. 1988, S. 88–164.

und verstand es, durch eine brachiale Rhetorik⁹ und ‚Wahlgeschenke‘ wie die Erhöhung der Sitzungsgelder die Massen hinter sich zu bringen. Obwohl Kleon 422 bei einem militärischen Unternehmen im Norden bei Amphipolis fällt, wird Aristophanes auch in den folgenden Jahren nicht müde, auf seine Auseinandersetzung mit Kleon zurückzukommen.

Der ‚persönliche Spott‘ (ὄνομαστὶ κομωδεῖν/*onomastí kōmōdeîn*),¹⁰ die oft derbe, ja obszöne und diffamierende Verspottung von stadtbekanntem Personen, die in irgendeiner Weise aus der Masse herausragen, ist ein die Form der Alten Komödie des 5. Jahrhunderts kennzeichnendes Merkmal, durch das sie sich von der Komödienproduktion der folgenden Jahrhunderte unterscheidet.¹¹ Der anonyme Autor des aristokratisch-oligarchischen, antidemokratischen Pamphlets *Über den Staat der Athener*, das gleichwohl eine äußerst zutreffende Beschreibung der attischen Demokratie darstellt und wohl in den 20er Jahren des 5. Jahrhunderts entstand, beschreibt die Funktion des Komödienspotts als ein probates Mittel des Volkes, die demokratische Gleichheit zu bewahren.¹²

Sie (*sc.* Angehörigen des Demos) lassen es nicht zu, dass der Demos (insgesamt) verspottet und ihm Übles nachgesagt wird, damit sie nicht selbst in üblen Ruf geraten. Im Falle von Privatpersonen fordern sie jedoch geradezu dazu auf, wenn einer jemanden verspotten will. Denn es ist ihnen vollkommen bewusst, dass der Verspottete in der Regel nicht zum Demos und nicht zur (großen) Masse gehört, sondern entweder reich oder von edler Herkunft ist oder besondere Fähigkeiten¹³ besitzt. Von den Armen und Angehörigen des Demos werden nur recht wenige verspottet, und diese auch nur dann, wenn einer durch allzu große Geschäftigkeit und Betriebsamkeit auffällt und versucht, (sich einen Vorteil zu verschaffen und) mehr als der Demos zu haben. Daher ärgern sie sich auch nicht darüber, dass solche Personen verspottet werden.

⁹ Von Aristophanes wird Kleons Stimme mit einem reißenden, tosenden Fluss verglichen; siehe *Acharner*, Verse 377–382; *Ritter*, Vers 137. Zur Stimme des Demagogen siehe auch *Ritter*, Verse 273–274, 286 und *passim*.

¹⁰ Vgl. dazu Stylianos Chronopoulos: Spott im Drama. Dramatische Funktionen der persönlichen Verspottung in Aristophanes’ *Wespen* und *Frieden*, Heidelberg 2017.

¹¹ Dieses gattungskonstituierende Merkmal wird von Horaz (*Satire* 1, 4, Verse 1–5) moralisch-didaktisch gedeutet: *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae/atque alii, quorum comoedia prisca virorum est,/siquis erat dignus describi, quod malus ac fur,/quod moechus foret aut sicarius aut alioqui/famosus, multa cum libertate notabant*. „Die Dichter Eupolis und Cratinus und Aristophanes und die anderen, die zur Epoche der Alten Komödie gehören, pflegten mit großer Freiheit Rügen auszusprechen, wenn es einer verdient hatte, an den Pranger gestellt zu werden, weil er ein übler Kerl und Dieb, weil er Ehebrecher oder Beutelschneider oder sonstwie einen schlechten Ruf hatte.“

¹² Pseudo-Xenophon, *Staat der Athener* 2, 18–19. Übersetzung vom Verfasser. Griechischer Text mit deutscher Übersetzung sowie Kommentar von Gregor Weber: Pseudo-Xenophon. Die Verfassung der Athener, Darmstadt 2010.

¹³ Das Partizip *δυνάμενοι* (*dynamēnoi*) ist vieldeutig. Häufig kann es als „Einfluss haben“ verstanden werden; in diesem Zusammenhang muss allerdings von der Grundbedeutung „können“ ausgegangen werden. Es sind also Leute gemeint, die „etwas können“, sowohl in politischer als auch intellektueller Hinsicht und dadurch wie Aristokraten oder Reiche aus der Masse (*πλήθος/plēthos*) herausragen.

Die Ausführungen des ‚alten Oligarchen‘, wie der Autor in der angelsächsischen Forschung häufig genannt wird – die deutsche Altertumswissenschaft bevorzugt, da die kleine Schrift unter Xenophons Werken überliefert ist, die Bezeichnung ‚Pseudo-Xenophon‘ –,¹⁴ legen die Annahme nahe, dass der ‚persönliche Spott‘ eine Art sozialhygienischer Funktion ausübte. Zwar hatte in der radikaldemokratischen Polis Athen nach 462 v. Chr., nach den Reformen des Ephialtes,¹⁵ die die politische Macht des Adelsrats, des Areopags, beschnitten und die Teilhabe am politischen Geschäft allen attischen Vollbürgern öffneten, die für diese Tätigkeiten, vor allem das Richteramt, zunächst mit zwei und seit Kleons Initiative mit drei Obolen ‚Sitzungsgeld‘ täglich entlohnt wurden, allein das Volk die Macht; trotzdem wurden die wenigen Ämter in Athen, die nicht durch Los vergeben, sondern durch Wahl besetzt wurden, insbesondere die militärischen Führungspositionen, weiterhin vorwiegend von den Aristokraten oder wohlhabenden Bürgern eingenommen, so dass erfolgreiche Strategen wie Perikles über längere Zeiträume die Staatsgeschäfte führten.¹⁶ Diese aus der Masse der einfachen Bürger herausragenden Männer konnten abgestraft werden, indem man sie nicht wieder zum Strategen wählte oder sie nach ihrer Amtsführung einem Prozess wegen Amtsmissbrauchs aussetzte oder eben, indem man sie im Freiraum des Theaters für die beschränkte Zeit der Komödienaufführungen mit bösem Spott überzog.

Die Wirkung der Verspottung dürfte dem entsprochen haben, was Sigmund Freud über den tendenziösen Witz in seiner für die Erklärung der aristophanischen Komödie enorm wichtigen, aber von der philologischen Forschung fast vollkommen ignorierten Schrift *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* aus dem Jahr 1905 schreibt.¹⁷

Die Verhinderung der Schmähung oder beleidigenden Entgegnung durch äußere Umstände ist ein so häufiger Fall, daß der tendenziöse Witz mit ganz besonderer Vorliebe zur Ermöglichung der Aggression oder der Kritik gegen Höhergestellte, die Autorität in

¹⁴ Zur Forschungsdiskussion vgl. Carlo Scardino: Pseudo-Xenophon, in: Bernhard Zimmermann (Hg.): Handbuch der griechischen Literatur der Antike, Bd. 1, München 2011, S. 417–421.

¹⁵ Zu diesem Epochenjahr vgl. Christian Meier: Der Umbruch zur Demokratie in Athen (462/1 v. Chr.) – Eine Epoche der Weltgeschichte und was die Zeitgenossen daran wahrnahmen, in: Reinhart Herzog/Reinhart Koselleck (Hg.): Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, München 1987, S. 353–380.

¹⁶ Der Historiker Thukydides (2, 65, 8) schreibt in seiner Würdigung des Perikles: „Dem Namen nach war es eine Demokratie, tatsächlich aber eine Herrschaft des ersten Mannes.“ Zur attischen Demokratie vgl. Jochen Bleicken: Die athenische Demokratie, Paderborn 1995, S. 269–291 (zu den Beamten und Funktionsträgern); Klaus Bringmann: Das Volk regiert sich selbst, Darmstadt 2019, S. 37–147.

¹⁷ Zu Freuds Beschäftigung mit der aristophanischen Komödie vgl. Johannes Endres: Freud und die Komödie der Antike, in: Claudia Benthien/Hartmut Böhme/Inge Stephan (Hg.): Freud und die Antike, Göttingen 2011, S. 315–340.

Anspruch nehmen, verwendet wird. Der Witz stellt dann eine Auflehnung gegen eine solche Autorität, eine Befreiung von dem Druck derselben dar.¹⁸

Die gewalttätige Feindseligkeit, vom Gesetz verboten, ist durch die Invektive in Worten abgelöst worden. /.../ Indem wir den Feind klein, niedrig, verächtlich, komisch machen, schaffen wir uns auf einem Umwege den Genuß seiner Überwindung, den uns der Dritte, der keine Mühe aufgewendet hat, durch sein Lachen bezeugt.¹⁹

Dieser herabsetzende Spott kann in gleicher Weise führende Politiker wie all die anderen treffen, die aus der breiten Masse aufgrund ihrer Abstammung, ihres Lebensstils und ihrer intellektuellen Fähigkeiten herausragen – Männer wie die Tragiker Euripides oder Agathon, den Dithyrambendichter Kinesias, den Mathematiker Meton oder den Philosophen Sokrates, um nur wenige Beispiele zu nennen.²⁰ Diese Personen werden allerdings nicht als Individuen dem Spott ausgesetzt, sondern sind gleichsam Platzhalter für eine bestimmte Gruppierung in der Gesellschaft, in der Regel für die durch die sophistische Rhetorik geprägten Intellektuellen in Wissenschaft, Dichtung, Musik und Politik. In der mit den verheerenden Einflüssen der Sophistik auf die athenische Gesellschaft abrechnenden Komödie *Die Wolken* (423 v. Chr.), in denen Sokrates als Erzsophist auf die Bühne gebracht wird, der wenig mit dem Sokratesbild gemein hat, das Platon und Xenophon in ihren Schriften entwerfen, definiert der Philosoph die Gruppe seiner Anhänger als Seher, Ärzte, junge Schnösel mit langen Haaren und protzigen Ringen an den Fingern und als hochnäsige und hochfliegende, abgehobene Dichter von Dithyramben, die mit ihren Kompositionen der Musik Gewalt antun – kurzgefasst: als nichtsnutzige Müßiggänger,²¹ die alle unter dem Bann der neumodischen, sophistischen Rhetorik eines Gorgias oder Protagoras stehen.²²

Spott ist allerdings nur ein, wenn wohl auch das wichtigste Mittel der Komik, das die Dichter des 5. Jahrhunderts einsetzen, um die Gunst des Publikums im Wettstreit anlässlich der zwei dem Gott Dionysos gewidmeten und mit Dramenaufführungen ausgestatteten Feste, den Lenäen und den Großen Dionysien, zu gewinnen.²³ Sie werden in einer Art von kompetitivem Dialog nicht müde – und dies unter ständigem Hinweis auf die mindere Qualität der Stücke ihrer Rivalen – die Originalität der eigenen Werke zu betonen.²⁴ Aristophanes pflegt seine Zeitge-

¹⁸ Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewußten, in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 6, Frankfurt a. M. 1999, S. 114–115.

¹⁹ Freud, Witz, S. 112.

²⁰ Vgl. dazu Bernhard Zimmermann: Aristophanes und die Intellektuellen, in: Jan M. Bremer/Eric W. Handley (Hg.): Aristophane, Vandœuvres/Genève 1993, S. 255–280.

²¹ *Wolken*, Verse 331–334.

²² Vgl. Bernhard Zimmermann: Von der Gewaltherrschaft des Logos. Die Logos-Theorie des Sophisten Gorgias, in: Internationales Jahrbuch für Hermeneutik 17, 2018, S. 15–27.

²³ Zur Organisation der beiden Feste und der Dramenwettbewerbe vgl. Bernd Seidensticker: Das antike Theater, München 2010, S. 16–22. Die antiken Zeugnisse finden sich bei Eric Csapo/William J. Slater (Hg.): *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1994.

²⁴ Vgl. dazu Zachary P. Biles: *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge 2011. Man kann dies durchaus als ein Erbe der Chorlyrik ansehen. Dichter wie Pindar und Bak-

nossen als minderwertige Plagiatoren hinzustellen, die aus seinen Ideen neue Stücke fabrizierten, die nicht genug von dummen und obszönen Witzen bekämen und schlicht und einfach das Publikum für dumm verkauften, während seine Kunst durch ständig neue Einfälle brilliere.²⁵

Kurz zusammengefasst lässt sich aus den Parabasen der aristophanischen Komödien folgende Poetik herauslesen: Zwar ist es der Anspruch jedes Komödiendichters, seinem Publikum Neues zu bieten;²⁶ für Aristophanes bestehen jedoch Grenzen: die des guten Geschmacks²⁷ und des rechten Maßes,²⁸ so dass er für seine Komödienkunst das Epitheton ‚urban‘ (ἀστεῖος/*asteíos*)²⁹ mit Stolz in Anspruch nimmt. Mit eben solchem Stolz betont er, dass eine gute Komödie allein auf ihre literarische Qualität bauen sollte.³⁰ Eine derartige Komödie kann nur dann Erfolg haben, wenn sie auf Publikum trifft, das die Qualitätskriterien des Dichters teilt und ebenso gebildet wie der Dichter ist.³¹ Wenn dies nicht der Fall ist, kann selbst der beste Dichter mit der besten Komödie Schiffbruch erleiden, wie dies Aristophanes mit den *Wolken* widerfuhr.

Stellt man die Charakterisierungen zusammen, die Aristophanes in seiner kurzen Geschichte der attischen Komödie in der Parabase der *Ritter* den drei Dichtern Magnes, Kratinos und Krates verleiht,³² lässt sich aus den Einzelementen die ideale Form der Komödie zusammenstellen, an der sich Aristophanes gemessen wissen will.³³ Es sind dies bei der Vertonung gewagte mimetische Spielereien in Musik und Gesang, wofür Magnes, ein komischer Dichter der ersten Generation nach der Institutionalisierung der Gattung im Jahre 486, als Paradigma dient,³⁴ gepaart mit ‚dionysischer Urgewalt‘ in den lyrischen Partien, für die Kratinos steht, der ältere

chylides buhlten in ähnlicher Weise um die Gunst der Auftraggeber, indem sie die eigene Kunst priesen und die der Konkurrenten schlecht machten; vgl. Bernhard Zimmermann: Poetologische Reflexionen in den Komödien des Aristophanes, in: Anton Bierl u. a. (Hg.): Antike Literatur in neuer Deutung, München/Leipzig 2004, S. 213–225.

²⁵ Der Komödiendichter Antiphanes (4. Jahrhundert v. Chr.) betont in einer Komödie mit dem Titel *Dichtung (Poiesis)* in einem Gattungsvergleich zwischen Komödie und Tragödie den Innovationszwang, dem Komödiendichter sich ständig ausgesetzt sehen. Während die Tragiker sich an vorgegebene Mythen hielten und schon das Wort ‚Oidipus‘ reiche, damit jeder im Theater die Geschichte kenne, müsse der Komödiendichter alles, die Handlung ebenso wie die *dramatis personae*, jedes Mal neu erfinden (Fr. 189, Text in: Rudolf Kassel/Colin Austin: *Poetae Comici Graeci*, Berlin/New York 1991, S. 418–419).

²⁶ *Wolken*, Vers 547; *Wespen*, Vers 1044.

²⁷ *Frieden*, Verse 739–751; *Frösche*, Verse 1–34.

²⁸ *Wolken*, Vers 537; *Wespen*, Verse 1023–1028.

²⁹ *Frösche*, Verse 901, 906; *Frieden*, Vers 750.

³⁰ *Frieden*, Verse 749f.

³¹ *Wolken* 518–532; *Wespen* 1051–1059.

³² *Ritter*, Verse 520–540.

³³ Zu den nur fragmentarisch erhaltenen Dichtern vgl. die Würdigungen von Bernhard Zimmermann: *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*, Bd. 1, München 2011, S. 717–731.

³⁴ *Ritter*, Verse 520–525.

Rivale des Aristophanes, der ihn im Jahre 423 im komischen Agon besiegte.³⁵ Vor allem sind es jedoch urbane Einfälle, die ohne großen Aufwand und mit nüchternem Verstand auf die Bühne gebracht werden, für die Krates als Vorbild gilt.³⁶ Da keiner der drei Dichter trotz der partiellen Vorzüge, die sie aufwiesen, dauerhaft Erfolg hatte, was bei dem wetterwendischen Charakter der Athener auch nicht zu erwarten sei, muss ein guter und erfolgreicher Dichter die Eigenschaften aller drei in sich vereinen.

Unter den ‚neuen Ideen‘, die Aristophanes für sich in Anspruch nimmt, kommt der Verspottung Kleons eine besondere Bedeutung zu. Während die anderen Komödiendichter sich mit zweitklassigen Politikern abgeben, wagt sich Aristophanes an den mächtigsten Mann in der Stadt. Als Heros mit dem Mut eines Herakles,³⁷ des Nothelfers gegen alle Übel³⁸ und Reinigers des Landes, kämpft er gegen den Demagogen, den er als vielgestaltiges episches Ungeheuer³⁹ vorstellt, das nach dem Modell des Typhoeus, des Gegners des Zeus in Hesiods *Theogonie*, des Sohnes der Erde und der Unterwelt, gestaltet ist:⁴⁰

Ungeheuer kräftige Arme sind ihm gegeben,
unermüdlich auch sind Füße des Starken; den Schultern
wie von Schlangen entwachsen hundert gräßliche Häupter,
züngelnd mit schwärzlichen Zungen, ihm glomm aus zahllosen Augen
seiner göttlichen Häupter hervor unter Brauen ein Feuer,
ja, es brannte von Feuer der Blick aus sämtlichen Häuptionern.
Stimmen auch waren in sämtlichen gräßlichen Häuptionern enthalten,
von sich gebend unsägliche, unverständliche Laute,
nur den Göttern verständlich, dann wieder wie eines Stieres
wütend lautes Gebrüll von ungebändigter Stärke.
Dann wieder klang es nach frechem Löwenmut, klang es wie Bellen
jagender Hunde täuschend ähnlich, ein Wunder zu hören.
Dann wieder hallten die hohen Berge von gellenden Pfiffen.

In der Parabase der *Wespen* überbietet Aristophanes die hesiodeische Beschreibung des Typhoeus, die er im epischen Stil durch ein von spitzen Zähnen bewehrtes Maul erweitert, durch ein komisches Aprosdoketon, indem er in Vers 1035 mit dem Trikolon „Des Seehunds Gestank, den Arsch des Kamels und der Lamia schmutzige Hoden“ die epische Chimäre anklingen lässt, ein dreiköpfiges Monstrum „vorne ein Löwe, hinten ein Drache, in der Mitte eine Ziege“,⁴¹ und

³⁵ Ritter, Verse 526–530.

³⁶ Ritter, Verse 537–540.

³⁷ *Wespen*, Vers 1029: ὄργην Ἡρακλέους.

³⁸ *Wespen*, Vers 1043: ἀλεξικακός.

³⁹ *Wespen*, Vers 1036: τέρας.

⁴⁰ Hesiod, *Theogonie*, Verse 820–835. Übersetzung von Albert von Schirnding: Hesiod, *Theogonie*, Werke und Tage, Berlin 2012, S. 66–69. Griechischer Text mit Kommentar von Martin L. West: Hesiod, *Theogony*, Oxford 1966.

⁴¹ Homer, *Ilias* 6, Vers 181; Hesiod, *Theogonie*, Vers 322: πρόσθε λέων, ὀπισθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα.

dies noch durch den Kinderschreck Lamia steigert. Sie war eine Geliebte des Zeus, die von Hera dazu gebracht wurde, ihre eigenen Kinder zu töten, und vor Gram in ein hässliches, vielgestaltiges Wesen entstellt wurde, das anderer Leute Kinder stiehlt. Die epischen Prätexte werden komisch aufgelöst und auf das Ziel seines Spottes, auf Kleon, zugeschnitten: der Gestank verweist auf das Gerbergewerbe Kleons, der „Arsch des Kamels“ auf die Politikern gemeinhin in der Komödie zugeschriebene Homosexualität, zu der auch die furchtbare Lamia passt, da diese sowohl in männlicher als weiblicher Gestalt erscheinen kann.

Die spitzen Hauer, die Aristophanes seinem Kleon-Monster im Gegensatz zum hesiodeischen Typhoeus verleiht, verweisen auf eine vorangehende Szene der *Wespen*, auf den Hundeprozess, in dem Kleon als ‚Hund aus Kydathen‘ eingeführt wird,⁴² und überhaupt auf das Bild des Hundes, mit dem der Demagoge schon in den *Rittern* des Jahres 424 gleichgesetzt wird.⁴³ Aristophanes parodiert damit offensichtlich einen Slogan des Politikers, der sich als ‚Wachhund des Volkes‘ bezeichnete, der die Herde der Bürger vor allen übelwollenden Volksfeinden schütze.⁴⁴ Auf den Bildbereich ‚Hund‘ verweist auch das Aprosdoketon Kynna, eine stadtbekanntete Hetäre, in deren Namen der Wortstamm *κυν-* (*kyn-*), ‚Hund‘, anklängt. Doch Aristophanes nimmt es nicht nur mit Kleon auf, sondern mit der gesamten Schar der ‚Sykophanten‘, jenen Denunzianten, die sich in der Zeit des Peloponnesischen Krieges offensichtlich zu einer wahren Landplage entwickelten und die schon in den *Acharnern* (425 v. Chr.) in zwei Szenen ihr Fett abbekommen hatten.⁴⁵ Er ist ein wahrer zweiter Herakles, der unermüdlich das Land von Ungeheuern jeder Art reinigt.

Der Kampf des Dichters gegen den übermächtigen Politiker dient nicht nur dazu, ausgrenzendes Lachen zu erwecken und damit momentan die Gunst des Publikums zu gewinnen;⁴⁶ vielmehr schreibt Aristophanes seinen Stücken eine geradezu aufklärerische Leistung zu, die in keiner Weise hinter der Tragödie zurückstehe: „Denn das Rechte kennt auch die – Trygödie.“⁴⁷ Durch den Neologismus *Trygodía* (*τρυγωδία*), gebildet von *τρυχ* (*τρύξ*, *-γός*), ‚Weinhefe‘, also ‚Gesang bei der Weinhefe‘, der *Tragodia* (*τραγωδία*), ‚Tragödie‘, unüberhörbar anklängen lässt, stellt der

⁴² *Wespen*, Verse 895–897.

⁴³ Kleon bezeichnet sich selbst in *Rittern* (Vers 1023) als „Hund des Volkes“, in *Rittern* (Vers 416) in einem Anklang an Typhoeus als „hundsköpfig“; vgl. Biles/Olson: *Wasps* (Anm. 3), S. 350.

⁴⁴ Vgl. dazu Alan H. Sommerstein: *The Comedies of Aristophanes*. Vol 2: *Knights*, Warminster 1981, S. 198.

⁴⁵ *Acharner*, Verse 819–835, 910–928. Zu der komischen Figur des Sykophanten und dem politischen Hintergrund vgl. Matteo Pellegrino: *La maschera comica del Sicofante*, Lecce 2010.

⁴⁶ Nach Pseudo-Xenophons Analyse der Funktion des Komödienspottes erfüllt Kleon gleich zwei Voraussetzungen: Er ist reich und dazu jemand, der zwar kein Aristokrat ist, sondern zum Volk gehört, aber dennoch versucht, durch seine Umtriebigkeit (*πολυπραγμοσύνη/polypragmosýne*) mehr sein zu wollen als alle anderen.

⁴⁷ *Acharner*, Vers 500. Vgl. dazu S. Douglas Olson: *Aristophanes. Acharnians*, Oxford 2002, S. 201.

junge komische Dichter die literarische Form, in der er sich betätigt, auf dieselbe Stufe mit der erhabenen tragischen Schwestergattung und betont durch die Vorsilbe *tryg-* die dionysische Wurzel beider Formen und die im Dionysoskult verankerte ‚Rügef়reiheit‘ der Komödie.

Diese aufklärerische Funktion der aristophanischen Komödien wird in der Parabase der *Acharner* ausgeführt:⁴⁸ Der Dichter habe den Athenern beigebracht, nicht mehr auf jede Schmeichelei hereinzufallen, wie sie zum Beispiel die Dithyramben Pindars enthielten, die das „glänzende, veilchenbekränzte und besungene, berühmte Athen, Griechenlands Bollwerk, die göttliche Festung“ priesen.⁴⁹ In Form der Parodie dekonstruiert der Dichter die schmückenden Beiworte des Dithyrambos und entkleidet sie ihres Pathos und ihres Bombasts, indem er sie wörtlich nimmt.⁵⁰ Glänzend seien die Athener nur durch das Fett ihrer Liebesspeise, der in Öl eingelegten Sardinen.⁵¹ Doch seine Wirkung beschränkt sich nicht nur auf Athen; vielmehr habe er den Bürger der verbündeten Städte beigebracht, „wie Demokratie geht“ (ὡς δημοκρατοῦνται/*hōs dēmokratuntai*). So sei er zu einer wahren touristischen Attraktion geworden. Wenn die Verbündeten zur Entrichtung ihrer Abgaben nach Athen kämen, wollten sie den „besten Dichter sehen, der das Wagnis eingegangen ist, den Athenern zu sagen, was gerecht ist.“ Der Ruhm seiner aufklärerischen Tätigkeit sei sogar bis nach Persien vorgedrungen. Der persische Großkönig habe sich bei spartanischen Gesandten angelegentlich nach dem jungen Dichter erkundigt. Indem Aristophanes das homerische Wort κλέος (*kléos*), „Ruhm“, für sein Ansehen verwendet, heroisiert sich selbst und stellt sich auf eine Stufe mit den Helden des trojanischen Krieges. Doch nicht genug damit: Indem er seinen Stücken eine didaktische Absicht zuschreibt, erhebt er unüberhörbar den Anspruch, Homer gleichzukommen, dessen Epen als Schule der Griechen galten.

Die Heroisierung der Parabase der *Acharner* weist deutlich auf eine vorangehende Passage zurück.⁵² Der komische Held mit dem sprechenden Namen Dikaiopolis, der „rechte Bürger“, will seine Argumente für einen Frieden mit Sparta, den Kopf auf einem Hackklotz, vor dem aufgebrachten und dem Frieden ganz und gar abgeneigten Chor der Köhler von Acharnai⁵³ vorbringen. Der komische Held und

⁴⁸ *Acharner*, Verse 626–664.

⁴⁹ Pindar, Fragment 76, in: Herwig Maehler (Hg.): Pindarus. Pars II: Fragmenta – Indices, Leipzig 1989, S. 85. Zum patriotischen Charakter der Dithyramben vgl. Bernhard Zimmermann: Dithyrambos. Geschichte einer Gattung, Berlin 2008, S. 53–55.

⁵⁰ Zu dieser komischen Technik vgl. Hans-Joachim Newiger: Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes, München 1957.

⁵¹ *Acharner*, Vers 640.

⁵² *Acharner*, Verse 366–384. Der Hinweis auf die Freude der Athener an ihnen dargebrachten Schmeicheleien verbindet die Verse 370–375 mit 634–640.

⁵³ Acharnai, ein nordöstlich vor den Toren gelegener Demos Attikas, hatte besonders unter den Einfällen der Spartaner zu leiden, die das Dorf zu ihrer Operationsbasis gegen die Stadt gemacht hatten. Deshalb ist ihr Hass auf die Spartaner und ihre sture Ablehnung eines Friedensvertrags gut motiviert.

der Dichter nähern sich einander an, bis plötzlich in den Versen 377–382 der Dichter selbst und nicht mehr der komische Held spricht:⁵⁴ Er habe von Kleon wegen seiner letztjährigen Komödie, den *Babyloniern*, viel Anfeindung erfahren müssen, ja sei von ihm sogar wegen Herabsetzung des Demos angeklagt worden. Die *dramatis personae* der Alten Komödie haben häufig keine erkennbare Individualität, geschweige denn einen bestimmten, festen Charakter. Vielmehr gehört es geradezu zur komischen Technik der Komödie des 5. Jahrhunderts v. Chr., mit Identitätswechseln zu spielen, auf die die Dichter bisweilen im Titel ihres Stücks hinweisen. So übernimmt im *Dionysalexandros* des Kratinos (aufgeführt 431/30)⁵⁵ der Gott Dionysos die Rolle des trojanischen Prinzen Alexandros (Paris), um das ‚Paris-Urteil‘ im Schönheitswettbewerb der drei Göttinnen Hera, Aphrodite und Athena zu fällen, wobei man, wie die auf Papyrus erhaltene antike Einleitung (Hypothese) der Komödie bemerkt, ohne Schwierigkeiten hinter diesem Dionysos/Paris den Politiker Perikles durchschimmern sehen könne. Die mythologische Komödie bekommt somit einen Gegenwartsbezug, der durch Paris verursachte Ausbruch des Trojanischen wird mit dem des Peloponnesischen Kriegs in Verbindung gesetzt, für den der Politiker Perikles verantwortlich gemacht wird.⁵⁶

Um seine Argumente für einen Frieden mit Sparta gegenüber dem aufgebrachten Chor überzeugend vorzubringen, will Aristophanes/Dikaiopolis sich möglichst „mitleiderregend“ als tragischer Held im Stile des Euripides ausstaffieren und begibt sich unverzüglich zum Haus des Tragikers, um aus dessen Requisitenkammer die dafür erforderlichen Kleidungsstücke und Gegenstände zu erbetteln.⁵⁷ Der junge Dichter ist demnach nicht nur ein zweiter Herakles und ein zweiter Homer, sondern in gleicher Weise tragischer Held, der wie ein Tragiker zum Nutzen der Stadt dichtet.

Um diese aufklärerische Aufgabe in der Polis Athen zum Nutzen der Bürger durchführen zu können, reinigt Aristophanes die komische Gattung von allen Vulgarismen und dummen Witzen. Auch in poetologischer Hinsicht stellt er sich als Herakles dar, der alle Monstrositäten aus der Dichtung vertreibt. Dies hätten –

⁵⁴ Dass der Dichter selbst Protagonist einer ganzen Komödie ist, setzt Kratinos in seinem autobiographischen Stück *Die Flasche (Pytine)* in die Tat um. Mit dieser Komödie antwortet er auf die Attacke des Aristophanes, der ihn in der Parabase der *Ritter* (Verse 526–536) als einen von Alkoholismus gezeichneten alten Mann beschreibt, der seine besten Zeiten längst hinter sich habe. Kratinos nimmt die Herausforderung an, stellt sich in der *Flasche* als einen von Wein inspirierten dionysischen Dichter dar, der seine Ehefrau Komodia, die Personifikation der Komödie, wegen Methe, der Trunksucht, verlassen hat und von dieser nun seine besten Einfälle erhält. Und die Revanche gelingt: Kratinos besiegt mit seinem Stück Aristophanes' *Wolken* und verweist damit im Jahre 423 den erfolgsverwöhnten jungen Star der komischen Bühne auf den dritten und damit letzten Platz.

⁵⁵ Das Stück ist kommentiert von Francesco P. Bianchi: *Cratino. Archilochoi – Empimprameni*, Heidelberg 2016, S. 198–301.

⁵⁶ Vgl. dazu Bernhard Zimmermann: *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae. Formen des Komischen im 5. Jahrhundert v. Chr.*, in: *Dionysus ex machina* 4, 2013, S. 49–62.

⁵⁷ Zur Szene vgl. Bernhard Zimmermann: *Eine kleine Poetik des Requisites. Zu Aristophanes, Acharner 393–489*, in: *Archiv für Papyrusforschung* 57, 2011, S. 430–433.

so die an das Publikum gerichtete Rüge zu Beginn der Parabase der *Wespen*⁵⁸ – sie jedoch nicht zu würdigen gewusst und die von ihm hochgeschätzten *Wolken* mit dem dritten und damit letzten Platz abgestraft. Offensichtlich hätten die doch sonst so cleveren (δέξιοι/*déxioi*) Athener das clevere Stück nicht verstanden, sondern seien wieder wie früher auf die platten Scherze der Rivalen hereingefallen! Immer wieder kommt Aristophanes in den nächsten Jahren auf diese ihn schmerzende Niederlage zurück und überarbeitet die *Wolken* sogar. Die erhaltene Fassung ist diese Überarbeitung, die er jedoch nicht mehr auf die Bühne brachte.

Ob diese Heroisierung als ernst gemeint gelten kann, ist alles andere als sicher. Denn immer wieder setzt der Dichter seine eigenen Ansprüche und die Rollen, die er sich zuschreibt, in ein ironisches Licht, so in der Parabase der *Acharner*, in der er sich als touristische Attraktion darstellt, nach der sogar der Perserkönig frage. Diese Ironisierung eigener Positionen wird auch auf poetologischer Ebene in der immer wieder mit Nachdruck vorgebrachten Ablehnung dummer und vulgärer Witze deutlich, auf die man in seinen Stücken vergeblich warte. In den ersten Versen der 405 aufgeführten literaturkritischen Komödie *Die Frösche* fragt der Sklave Xanthias seinen Herrn, den Theatergott Dionysos, ob er „irgendetwas von dem Üblichen, über das die Zuschauer immer lachen“, sagen soll, und erhält von seinem Herrn die Antwort: „Ja, was du willst, aber bitte nicht ‚Ich habe Blähungen‘“. In einer komischen Praeteritio zählt dann Dionysos all die abgeschmackten, skatalogischen Scherze auf, die er nicht zu hören wünscht. Der Tribut an den Publikumsgeschmack wird, wie noch heute in Comedies üblich, gleich zu Beginn in einem Feuerwerk von kurzen Witzen, die das Publikum sofort zum Lachen bringen, in der Form der Negation erbracht.

Raffinierter stellt Aristophanes sein poetologisches Programm in den *Wolken* in Frage. In der zur zweiten Fassung gehörenden Parabase zählt er eine Reihe von Gags auf, die seine ‚verständige‘ Komödie vermeide: Man sehe in ihr weder obszöne Kostüme, die Jugendliche zum Lachen bringen, noch höre man Witze über körperliche Gebrechen oder Auffälligkeiten wie Glatzen, noch sehe man vulgäre Tänze oder alte Männer, die jemanden verprügeln, um damit die dürftigen Witze zu überdecken, noch schließlich Leute, die Fackeln in den Händen halten und laut dazu „huhu“ schreien.⁵⁹ Es ist ein Leichtes, für alle die angeführten Scherze, nach denen man – so der Dichter – in seinen Komödien nicht zu suchen brauche, Beispiele in eben diesen Komödien zu finden. Besonders auffällig ist jedoch, dass genau der letzte Fall, die Fackeln tragenden und schreienden Alten, am Ende der *Wolken* auftreten: Der komische Held Strepsiades verlangt eine Fackel, um

⁵⁸ *Wespen*, Vers 1016. Denselben Anspruch erhebt er ein Jahr später mit fast identischen Formulierungen in der Parabase des *Friedens* (Verse 729–774).

⁵⁹ *Wolken*, Verse 537–543.

die ‚Denkerei‘ des Sokrates in Brand zu setzen, und der entsetzte Schüler des Sokrates stürzt laut „huhu“ schreiend und klagend aus dem Haus.⁶⁰

Ob der politische Kampf gegen das Monster, den Demagogen Kleon, in ähnlicher Weise nicht ernst zu nehmen ist, ist in der Forschung heftig umstritten.⁶¹ Allerdings scheint es so zu sein, dass das athenische Publikum zwischen den Diskursräumen der attischen Demokratie zu unterscheiden wusste.⁶² Im Jahr 424 sprachen sie Aristophanes für die *Ritter*, die den politischen Tod Kleons auf der Bühne vollzogen, den ersten Platz im komischen Agon zu und wählten kurze Zeit darauf Kleon zum Strategen, übertrugen ihm also ein im Jahr 424 äußerst wichtiges Amt im Krieg gegen die Spartaner.

Scherz und Ernst bilden in den Komödien des Aristophanes eine untrennbare Einheit. Der Chor der Dionysosmysten bittet im Einzugslied der *Frösche* die Göttin Demeter darum, ihm die Gunst zu gewähren, ungefährdet scherzen, spotten und tanzen zu dürfen.⁶³ Sie solle den Chor viel Witziges und viel Ernstes, Scherz und Spott vortragen und damit den Sieg im Agon erringen lassen. Der Dichter will den ersten Platz im komischen Agon zugesprochen bekommen, und diesem Ziel ordnet er all seine anderen Ansprüche unter. Die Forschung bemüht sich immer wieder aufs Neue und dies mit wechselnden Ergebnissen, die ernstesten von den komischen Fäden zu trennen und Aristophanes entweder zum politischen oder unpolitischen Dichter, zum Reaktionär oder Revolutionär, zum Kriegsbefürworter oder Pazifisten, zum Feministen oder Sexisten zu machen.⁶⁴ Aristophanes entzieht sich einer Festlegung. Mal ist er ‚ungezogener Liebling der Grazien‘, mal ‚Hanswurst‘.⁶⁵ Die Schönheit seiner Stücke ist einzig, doch nicht auf den ersten Blick er-

⁶⁰ *Wolken*, Verse 1493, 1497. Es ist genau der Schreckensruf *iou* (Vers 1493), den Aristophanes in seinen Komödie angeblich nicht verwende (Vers 543). Vgl. dazu Bernhard Zimmermann: *Pathei Mathos*. Tragische Strukturen in den *Wolken* des Aristophanes, in: *Studia Philologica Valentina* 9, 2006, S. 245–253.

⁶¹ Zu den verschiedenen Forschungspositionen vgl. Christian Mann: Aristophanes, Kleon und eine angebliche Zäsur in der Geschichte Athens, in: Andrea Ercolani (Hg.): *Spoudaio-geloion*. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie, Stuttgart/Weimar 2002, S. 105–108.

⁶² Vgl. dazu Bernhard Zimmermann: Prolegomena zu einer Semantik des Raums im komischen Theater des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: *Seminari Romani* n. s. 2, 2013, S. 359–364.

⁶³ *Frösche*, Verse 386–395.

⁶⁴ Zur Aristophanes-Rezeption vgl. Wilhelm Süss: Aristophanes und die Nachwelt, Leipzig 1911; Zimmermann, *Komödie*, S. 209–213. – Zu Aristophanes auf der Bühne vgl. Bernhard Zimmermann: Griechische Komödie, in: Hubert Cancik u. a.: *Der Neue Pauly*. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Stuttgart/Weimar 2000, Sp. 311–316.

⁶⁵ Als ungezogenen Musenliebling und deklarierten Bösewicht bezeichnet ihn Goethe im Epilog seiner Bearbeitung der aristophanischen *Vögel* (Weimarer Ausgabe I 17, S. 114–115), als Hanswurst in einem Tagebucheintrag vom 22.11.1831, da Aristophanes wie die Philologen des frühen 19. Jahrhunderts den von Goethe geschätzten Euripides ‚subordiniere‘, also weniger als Aischylos und Sophokles schätze; bei Ernst Grumach: *Goethe und die Antike*, Bd. 1, Berlin 1949, S. 309.