

UTOPISCHES UND UTOPIE IN DEN KOMÖDIEN DES ARISTOPHANES*

I.

Angeregt durch die Utopiediskussion anderer Disziplinen wie Soziologie (Mannheim), Politologie (Dahrendorf) und vor allem durch Ernst Blochs 'Das Prinzip Hoffnung'¹, hat man sich auch in der Klassischen Philologie während der letzten Jahre intensiver mit Fragen der Utopie in der antiken Literatur befaßt: Baldry (1956), Braunert (1963/1969), Kytzler (1971), Flashar (1974), Schwinge (1977), zuletzt zusammenfassend M. Koch (1979) beschäftigten sich ausführlicher mit Utopie in der Antike². Allerdings, die Vielfalt der Konzeptionen ist verwirrend³.

Schwinge (47) und Kytzler (46) gehen von einem Utopiebegriff aus, der sich an Blochs Utopieverständnis⁴ orientiert: Utopie wird gleichgesetzt mit utopischem Denken, Utopie wird zu einer anthropologischen Grundkonstante: der Mensch ist per se ein reflektierend antizipierendes Wesen, zugleich jedoch ein Mangelwesen par excellence. Diese defiziente Grundsituation spiegelt sich in einer dem menschlichen Bewußtsein inhärenten Sehnsucht wider, die Zukunft durch Planen und Kalkulieren in den Griff zu bekommen. Dabei unterscheidet Schwinge, der das Phänomen Utopie in der Aristophanischen Komödie untersucht, drei Utopietypen: die phantastische ('Acharner', 'Vögel'), die praktische ('Lysistrate') und die

* Erweiterte Fassung eines auf dem dritten internationalen Symposium der Klassischen Philologen der Universitäten Basel, Freiburg, Konstanz, Mulhouse, Strasbourg, Tübingen und Zürich am 8.1.1982 gehaltenen Vortrags.

¹ K. Mannheim, *Ideologie und Utopie*, Bonn 1928/9 (Frankfurt ³1952); R. Dahrendorf, *Pfade aus Utopia*, München 1967, 242-262; E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt 1959 (= Gesamtausgabe Bd. 5, Frankfurt 1977).

² H.C. Baldry, *Ancient Utopias. Inaugural Lecture*, Southampton 1956; H. Braunert, *Theorie, Ideologie und Utopie im griechisch-hellenistischen Staatsdenken*, in: *GWU* 14, 1963, 145-158; Ders., *Utopia. Antworten griechischen Denkens auf die Herausforderung durch soziale Verhältnisse*, Kiel 1969 (Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft N.F. 51); B. Kytzler, *Utopisches Denken und Handeln in der klassischen Antike* (1971), in: R. Villgrader-F. Krey (Hrsg.), *Der utopische Roman*, Darmstadt 1973, 43-68; H. Flashar, *Formen utopischen Denkens bei den Griechen*, Innsbruck 1974 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Heft 3); E.R. Schwinge, *Aristophanes und die Utopie*, in: *WüJbb N.F.* 3, 1977, 43-67; M. Koch, *Zur Utopie in der Alten Welt*, in: *Auf den Weg gebracht. Festschrift für K.G. Kiesinger*, hrsg. v. H. Sund und M. Timmermann, Konstanz 1979, 399-417.

³ Vgl. dazu R. Falke, *Utopie – logische Konstruktion und chimère* (1956), in: R. Villgrader-F. Krey (Hrsg.), *Der utopische Roman* 9-17.

⁴ Vgl. dazu auch E. Bloch, *Antizipierte Realität – wie geschieht und was leistet utopisches Denken?* (1965), in: R. Villgrader-F. Krey (Hrsg.), *Der utopische Roman* 18-29.

mechanische Utopie ('Ekklesiastuzen'). Diese verschiedenen Arten ergeben sich aus dem unterschiedlichen Verhältnis der jeweiligen Utopie zur historischen Realität und aus ihrem jeweiligen „Wirkungsmechanismus“ (49). Die phantastische Utopie beziehe ihre Wirkung, „in dialektischer Umkehr das vorgeführte Unnormale plötzlich als das an sich ja allein Normale – und das Normale, Gewohnte als das Unnormale, als Karikatur und Zerrbild von Wirklichkeit“ erscheinen zu lassen, aus „ihrer absoluten irrealen Verfaßtheit, die mit ihrer Ungewöhnlichkeit Aufmerken geradezu erzwingt.“ (49). Die praktische Utopie führe einen Zustand herbei, „der, mag er in den Augen des damaligen Publikums noch so phantastisch erscheinen“, im Prinzip realisierbar sei und grundsätzlich nicht, „außerhalb menschlicher Möglichkeit“ liege (57). Die mechanische Utopie schließlich „ist [...] nicht bloß wie die der Lysistrate realisierbar, sie expliziert zudem die Möglichkeit einer Änderung, die ein glückliches Leben nun regelrecht garantiert und als solche nicht moralisch-emotional bejaht, ja geglaubt werden muß, sondern rational einsehbar ist.“ (62). Allen drei Utopieformen sei gemeinsam, daß sie „die Rezipienten zum Umdenken und Andersdenken, zur Aufgabe eingeschliffener Vorstellungen und zur Einnahme einer gänzlich neuen Sehweise“ (62) veranlassen.

Dieses sich an menschlichen Grundbedingungen orientierende Utopieverständnis ist für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung jedoch zu weit gefaßt. Um eine für unseren Zweck, Utopie als literarisches Phänomen zu erfassen, geeignetere Arbeitsgrundlage zu erreichen, soll zunächst Utopie in ihren ersten literarischen Ausformungen, die sich ausdrücklich als Utopie bezeichnen, betrachtet werden: Thomas Morus (1516); Th. Campanella, *Civitas Solis* (1602, veröffentlicht 1623); Bacon, *Nova Atlantis* (1627). Eine literarische Utopie setzt sich, untersucht man zunächst nur diese drei Werke auf die konstitutiven Merkmale, aus folgenden Einzel-elementen zusammen: Sie enthält

*inhaltliche
Merkmale*

- (1) die Darlegung eines voll funktionierenden, bis in alle Bereiche durchorganisierten Staatswesens (staatstheoretisches Element),
- (2) in dem sowohl für den Einzelnen als auch für die Gemeinschaft höchstes Glück herrscht (eudaimonistisches Element).
- (3) Die dabei auftretenden Einzelheiten können durchaus irrealer Züge tragen (phantastisches Element).⁵
- (4) Außerdem kann die Utopie als kritisches Gegenmodell zur Gegenwart konzipiert sein (kritisches Element).

⁵ Bei Bacon ist dabei die Dimension des perfekten Staates um technische Details erweitert, die durch eine Arbeiterleichterung den Glückszustand der Menschen fördern helfen.

formale
Merkmale

- (1) Das vorgeführte Gemeinwesen kann sich an einem unbekanntem oder weit entfernten Ort befinden (lokales Element)
- (2) oder kann in eine andere Zeit verlagert sein (zeitliches Element).⁶
- (3) Dabei ist mit dem lokalen Element oft eine Reisesituation als Rahmenhandlung verbunden, oder es wird von einer Vermittlerperson über eine Reise zu dem utopischen Platz berichtet.⁷

Utopie ist hauptsächlich eine inhaltliche Kategorie; der jeweilige Autor bedient sich zur Vermittlung seiner utopischen Konzeption der verschiedenen Gattungen als Vehikel: des Reiseromans (Morus, Bacon), des Dialogs (Campanella). Dabei sind die formalen Bestandteile von der jeweils zugrundeliegenden Gattung abhängig; besonders deutlich wird dies bei dramatischen Texten: das deskriptive Element wird reduziert, dafür bietet sich die Möglichkeit, die utopische Konzeption im Dialog zu entwickeln und in ihren Auswirkungen dramatisch vorzuführen.

Obwohl der Begriff der Utopie der antiken Theorie unbekannt war, taucht Utopisches von Beginn der griechischen Literatur an auf: bereits die Odyssee weist – besonders in der Schilderung des Phaiakenlandes – den Kategorien 'phantastisch' und 'lokal' zuzuweisende utopische Elemente auf: Die Phaiaken sind Freunde der Götter (6,203) und wohnen am Ende der Welt (6,204); im Palast ihres Königs herrscht größter Reichtum (7,81-111). In der Schilderung des Gartens des Alkinoos kann man bereits gewisse Züge von Schlaraffenlandschilderungen der späteren Zeit erkennen (eudaimonistisches Element): Begünstigt durch das milde Klima bringt die Natur ohne Unterbrechung durch den Wechsel der Jahreszeiten Früchte verschiedener Art hervor (7,114-121)⁸.

Dieses Motiv der alles Lebensnotwendige hervorbringenden Erde findet man bei Hesiod⁹ im Rückblick auf das Goldene Zeitalter: Unter Kronos (ἐπὶ Κρόνον = zeitliches Element; Erga 111) lebte das Menschengeschlecht ohne Sorge, Alter und Leid in steter Festesfreude (= eudaimonistisches Element; Erga 113-115). Die Erde brachte das Lebensnotwendige von selbst hervor, die Menschen waren somit mit allen Gütern gesegnet (καρπὸν δ' ἔφερε ζείδωρος ἄρουρα / αὐτομάτη πᾶλλον τε καὶ ἄφθονον: Erga 117f.). Ebenso liefert Hesiod in anderem Zusammenhang, bei der

⁶ Vor allem in modernen Utopien verschwindet, bedingt durch die Erschließung der Erde, das räumliche E. zugunsten des zeitlichen. Vgl. dazu A. Doren, Wunschräume und Wunschzeiten (1924/5), in: A. Neusüß (Hrsg.), Utopie, Neuwied 1968, 123-177.

⁷ In Morus' Utopie trifft z.B. der Autor – zusammen mit dem Adressaten des Libellus, Petrus Aegidius – auf einer Gesandtschaftsreise nach Flandern mit dem Weltreisenden Raphael Hythlodæus zusammen, der in der Form eines Reiseberichts seine Erlebnisse im Reich der Utopier mitteilt.

⁸ Vgl. Baldry 4-7.

⁹ Vgl. B. Gatz, Weltalter, Goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen, Hildesheim 1967, 28-51.

Kontrastierung von ὕβρις und Δίκη, eine Beschreibung des Zustandes, dessen sich die Menschen erfreuen, wenn sie der Δίκη folgen: Friede herrscht im ganzen Lande (Erga 228), die Menschen führen ein Dasein voller Freude, ausgestattet mit allem Lebenswichtigen, das die Erde von selbst hervorbringt (Erga 229-237). Bei Hesiod findet man zum ersten Mal in literarischer Form ausgeführte Darstellungen von schlaffenlandähnlichen Zuständen, wie wir sie in der Alten Komödie wiederfinden¹⁰. Soweit wir es den bei Athenaios (VI 267e-270a) überlieferten Fragmenten entnehmen können, sind diese Glücksräume entweder in der Vergangenheit (ἐπὶ Κρόνου) oder in weit entfernten Orten angesiedelt¹¹. Dabei ergeben sich erstaunliche Parallelen zu Hesiod¹²: in dem ἀρχαῖος βίος herrschte Frieden für alle Menschen (z.B. Telecl. Fr. 1,1 K. ~ Erga 228), die Erde brachte alles von selbst hervor (αὐτόματα, αὐτομάτως; Telecl. Fr. 1,3 K. ~ Erga 117f.), das Leben der Menschen war von Festen und Sorglosigkeit bestimmt (Aristoph. Ach. 1009 εὐωχία ~ Erga 115). Die bei Hesiod auftauchenden Schilderungen sind in der Komödie durch komische Details angereichert und durch Motive, die man in Schlaraffenlandvorstellungen anderer Epochen – wie z.B. im deutschen Volksmärchen – wieder vorfindet, zu Katalogen aller möglichen Genüsse und Lebensfreuden ausgebaut, wobei besonders das αὐτομάτως-Motiv dominiert: Man findet das Tischlein-deckdich (Krates, Θηρία Fr. 15 K.), Flüsse voller Wein oder Fleischbrühe (Telecl., Ἀμφικτύονες Fr. 1,4,8 K.; Pher., Μεταλλῆς Fr. 108,3 K.; Pher., Πέρσαι Fr. 130,4 f. K.), gebratene Drosseln, die in den Mund fliegen (Pher., Μεταλλῆς Fr. 108,23 f. K.), u.a.m. Folge dieses Überflusses (ἀφθονία; Hesiod, Erga 118; Telecl., Ἀμφικτύονες Fr. 1,10 K.) ist ein ständiges Feiern und Schwelgen der Menschen (θαλία Hes. Erga 115.231; εὐωχία Aristoph. Ach. 1009).

Die deutliche Übereinstimmung der Motive, ja sogar der Formulierungen zeigt, daß sowohl bei Hesiod wie auch in der Alten Komödie eine volkstümliche Tradition¹³ des Schlaraffenlandlebens zugrunde liegt. In der Alten Komödie hat das Vorführen und Schildern solcher Zustände außerdem noch eine kultische Wurzel: komische Genußfreudigkeit in überdimensionalen Ausmaßen hat im Zusammenhang mit dem Dionysoskult seinen Ursprung in Fruchtbarkeitsriten; in dramatischer Form

¹⁰ Vgl. zu diesem für die Alte Komödie typischen Motiv H.C. Baldry, The idler's paradise in Attic comedy, in: G&R 22, 1953, 49-60; H. Langerbeck, Die Vorstellung vom Schlaraffenland in der alten attischen Komödie, in: Zeitschrift für Volkskunde 59, 1963, 192-204; B. Gatz 114-143; W. Fauth, Kulinarisches und Utopisches in der griechischen Komödie, in: WS N.F. 7, 1973, 39-62; F. Heberlein, Pluthygieia. Zur Gegenwart bei Aristophanes, Frankfurt 1980, 11-26.

¹¹ Die zeitliche Dimension etwa in Kratinos' Πλοῦτοι Fr. 165 K., Krates' Θηρία (vgl. Bonanno, Studi su Cratete comico, Padova 1972, 50-54), Telekleides' Ἀμφικτύονες, Pherekrates' Μεταλλῆς; die räumliche Dimension in Pherekrates' Πέρσαι und Metagenes' Θουριοπέρσαι.

¹² Vgl. M.L. West, Hesiod, Works and Days, Oxford 1978, 172-177. 214-217.

¹³ Vgl. West 179.

wird auf der Bühne „die rauschhafte Ausnahmezeit“¹⁴ des Festes vorgeführt, Dionysos' Rolle als πολυγηθής¹⁵ dargestellt.

Diese einer volkstümlich-kultischen Tradition entstammenden utopischen Motive gingen im vierten Jahrhundert v. Chr. eine Verbindung mit dem staatsrechtlichen Element ein: Nachdem durch die Diskussion der Sophisten der νόμος als Objekt der Skepsis freigegeben worden war, war es nunmehr möglich, neue νόμοι, neue Verfassungen zu konstruieren¹⁶. Der Staatsentwurf des Hippodamos von Milet mit seinen schematisch angelegten Stadt-Straßenzügen, der Einteilung der Bürger in drei Klassen sowie einem gewissen Uniformismus in der Verfassung zeigt eine rationalistische, konstruktive Einstellung¹⁷. In Aristophanes' 'Ekklesiazusen' und Platons 'Staat' finden wir die ersten für uns greifbaren Verbindungen dieser verschiedenen Traditionsstränge¹⁸ vor: das aus der sophistischen Tradition stammende rationalistisch-staatsrechtliche Element war mit dem volkstümlichen, eudaimonistischen Element eine Verbindung zur Utopie eingegangen.

Dabei ist es eigentlich nicht erstaunlich, daß eine der ersten, wenn nicht gar die erste ausgeführte Utopie ihre Realisation in einer Komödie fand: das eudaimonistische und phantastische Element war seit je Bestandteil dieser Gattung; ebenso hatte die Alte Komödie als aktuelle Gattung oft Bezug auf gerade vorherrschende Diskussionen und Ideen genommen wie z. B. Aristophanes in den 'Wolken'.

Berücksichtigt man bei einer Untersuchung über Utopie in der Alten Komödie die Tradition, die utopische Elemente von Anfang an in dieser Gattung haben, so bietet Flashars in Anlehnung an W. Kamlah¹⁹ entwickelte Utopiedefinition eine geeignete Arbeitsgrundlage. Flashar versteht unter Utopie „die literarische Fiktion optimaler, ein glückliches Leben ermöglichender Institutionen eines Gemeinwesens, die faktisch bestehenden Mißständen kritisch gegenübergestellt werden, wobei der Entwurf der bestmöglichen Ordnung unabhängig und ohne Rücksicht auf die Möglichkeiten der Realisierung gestaltet ist, obwohl Utopien in der Regel aus Anlaß ganz konkreter politischer Realitäten entstanden sind, die sich im einzelnen auch aufzeigen lassen.“ (5, = Kamlah 17).

II.

Untersucht man ein Problem wie Utopie in der Alten Komödie, so ist dabei immer die Frage nach der politischen Funktion dieser Gattung impliziert – besonders auf Grund der kritischen Intention, die eine Utopie besitzen kann, und wegen ihres

¹⁴ W. Burkert, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche, Stuttgart-Köln-Mainz 1977, 254.

¹⁵ Hesiod, Erga 614.

¹⁶ Vgl. W. K. C. Guthrie, The Sophists, Cambridge 1971, 148-163.

¹⁷ Vgl. Aristot. Pol. 1267b 22 ff.

¹⁸ Dabei sollen hier Prioritätsfragen und Abhängigkeitsverhältnisse ausgeklammert werden (s. unten Anm. 76); zur Platonischen Utopie vgl. E. Salin, Platon und die griechische Utopie, München 1921.

¹⁹ W. Kamlah, Utopie, Eschatologie, Geschichtsteologie, Mannheim 1969.

Charakters als besseres Gegenmodell zur Gegenwart.

Bei der Interpretation griechischer Tragödien und Komödien des 5. Jahrhunderts muß vor allem der institutionelle Rahmen beachtet werden, in dem diese Stücke zur Aufführung gelangten²⁰: das Fest der Lenäen im Monat Gamelion (Jan./Febr.) und das der Großen oder Städtischen Dionysien im Monat Elaphebolion (März/Apr.). Die eminent politische Rolle besonders der Großen Dionysien läßt sich an ihrer Organisation und ihrem Ablauf erkennen: Der verantwortliche Leiter war der Archon eponymos, der höchste Staatsbeamte. Da die Großen Dionysien in den Frühjahrsbeginn fielen, somit wieder eine geregelte Seefahrt nach Athen möglich war, waren die Athener nicht mehr nur „unter sich“²¹, sondern die Bundespartner, die ihre jährlichen Abgaben zu entrichten hatten, versammelten sich in Athen. Vor den Repräsentanten der Bundesstädte wurden im Theater vor den Aufführungen verdiente Männer mit einem Kranz ausgezeichnet, die Söhne im Krieg gefallener Athener dem versammelten Publikum vorgestellt und mit einer Waffenrüstung versehen, zudem wurden die Überschüsse der jährlichen Einnahmen „körbeweise aufgeteilt in Talente, in der Orchestra vorgezeigt, was nicht gerade als Akt von Fingerspitzengefühl gegenüber den anwesenden Bundesgenossen gelten kann. Solches Zurschaustellen von Reichtum und Machtfülle gleichsam unter den Augen der Gottheit trug einen eminent machtpolitischen Charakter.“ (Blume 18). Diese Verbindung kultureller und machtpolitischer Repräsentation nach außen gegenüber den Bundesgenossen, gleichzeitig die innenpolitische Selbstbestätigung durch den festlich-kultischen Rahmen²² und die die Emotionen ansprechenden Ehrungen gilt es stets bei einer Funktionsbestimmung der dramatischen Gattungen, insbesondere der Komödie, im Auge zu behalten.

Im folgenden sollen drei Komödien des Aristophanes aus verschiedenen Perioden seines Schaffens²³ ('Acharner', 'Vögel', 'Ekklesiazusen') unter diesen beiden Aspekten: der Utopie und der politischen Funktion im zeitgenössischen Athen, behandelt werden.

III.

Zur Zeit der Aufführung der 'Acharner' an den Lenäen des Jahres 425 waren die ersten sechs Jahre des Peloponnesischen Krieges vergangen, ohne daß eine der beiden Seiten entscheidende Vorteile zu ihren Gunsten verbuchen konnte. Die

²⁰ Vgl. dazu A. Pickard—Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*. Rev. by J. Gould — D.M. Lewis, London ²1968; H.D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt 1978, 14-45; H.-J. Newiger, *Drama und Theater*, in: G.A. Seeck (Hrsg.), *Das griechische Drama*. Darmstadt 1979, 434-503.

²¹ Aristoph. Ach. 504.

²² Zur Funktion der Tragödie in diesem Rahmen vgl. W. Rösler, *Polis und Tragödie*. Funktionsgeschichtliche Betrachtungen zu einer antiken Literaturgattung, Konstanz 1980.

²³ Zur Periodisierung des Werks vgl. Th. Gelzer, *Aristophanes der Komiker*, in: RE Suppl. Bd. XII (Stuttgart 1971), Sp. 1413 f. Zur Besonderheit der mittleren Periode: H.-J.

Strategie des Perikles²⁴ hatte das attische Land den spartanischen Einfällen unter Archidamos preisgegeben, die Bauern waren nach dem ersten Einfall nach Athen gezogen und lebten, solange die Spartaner in Attika waren, zusammengepfercht zwischen den Langen Mauern²⁵. Die Umsiedlung, verbunden mit dem Verlust des Vermögens und der angestammten Lebensart, fiel der ländlichen Bevölkerung besonders schwer²⁶. Am härtesten hatte es die Bewohner von Acharnai getroffen, die das erste Opfer der Einfälle waren und deren Gebiet von Archidamos zu seiner Operationsbasis gemacht worden war²⁷. Allerdings hatte das Jahr 426 eine gewisse Entlastung dargestellt, da keine Invasion der Spartaner stattgefunden hatte²⁸, die ländliche Bevölkerung somit wieder zeitweise in die ländlichen Demen zurückkehren konnte²⁹. In dieser Situation läßt Aristophanes seinen bäuerlichen Haupthelden³⁰ Dikaiopolis im Eröffnungsmonolog das Gefühl des attischen Normalbürgers ausdrücken: Frieden in einem idyllischen Landleben ist der erwünschte Zustand. Dieser von den πράγματα der Stadt freie Friedensraum trägt von Anfang an irrealer Züge³¹: Durch die Verbindung mit dem *αὐτομάτως*-Motiv (V. 31-36. 976 *αὐτόματα πάντ' ἀγαθὰ τῶδέ γε πορίζεται*), durch die breite Ausmalung der kulinarischen Genüsse, die sich Dikaiopolis in seinem Freimarkt erwirbt (besonders deutlich V. 1008-1017 = 1037-1046), steht der von Dikaiopolis errichtete Friedenszustand in der für die Alte Komödie typischen Tradition der Schilderung von schlaraffenlandähnlichen Zuständen (s. oben Anm. 10). Dadurch, daß Aristophanes Dikaiopolis seinen Freiraum *hic et nunc* errichten läßt, ermöglicht er dem Publikum, seine eigene Situation wiederzuerkennen: die Vertreibung vom Land, das, verglichen mit den πράγματα der Stadt, als das wahre Schlaraffenland erscheinen mußte – besonders, nachdem das Jahr 426 eine gewisse Entlastung geboten hatte und die Rückkehr wieder in greifbare Nähe gerückt war. Der Zuschauer identifiziert sich von Anfang an mit dem Haupthelden, der seine Wünsche auf der Bühne wahr werden läßt. Dies wird noch unterstrichen durch die *σπονδαί*, die Dikaiopolis wählt (V. 194 f.)³². Durch die quasi staatsrechtliche Formulierung wird auf den 446/5 auf 30 Jahre abgeschlossenen Vertrag zwischen Athen und Sparta angespielt, der es Perikles ermöglichte,

Newiger, Die 'Vögel' und ihre Stellung im Gesamtwerk des Aristophanes, in: H.-J. Newiger (Hrsg.), *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt 1975, 266-282. Zur Besonderheit des Spätwerks: H. Flashar, *Zur Eigenart des Aristophanischen Spätwerks* (1967), in: H.-J. Newiger (Hrsg.), *Aristophanes und die Alte Komödie*, 405-434.

²⁴ Vgl. Thuc. I 143,3-5. – ²⁵ Thuc. II 14. – ²⁶ Thuc. II 14,2. 16.

²⁷ Thuc. II 19 f. – ²⁸ Thuc. III 89.

²⁹ Nach dem Zeugnis des Thukydides (II 16) wohnte ein Großteil der attischen Bevölkerung *ἐν τοῖς ἀγροῖς*, so daß der 'Normalbürger' starke Beziehungen zum Land hatte (vgl. auch Lys. or. I 11. 14). Erst während des Dekeleischen Krieges hatten die Spartaner ganz Attika unter ihrer Kontrolle, so daß Athen nun völlig vom Land abgeschlossen war.

³⁰ Vgl. dazu Heberlein (oben Anm. 10) 28-40. 69-81.

³¹ Das Land steht dabei in deutlichem Gegensatz zur Stadt wie Pax 535-538. 552-554. 562 f. Eq. 805. 1394 f.

³² Vgl. dazu H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie*, München 1957, 104-106. Ders., *Krieg und Frieden in der Komödie des Aristophanes*, in: ΔΩΡΗΜΑ Hans Diller (Griechische

nach Beilegung der außenpolitischen Spannungen mit Sparta Athen auf den Höhepunkt seiner Macht zu führen – ein Zustand, der bei der Misere nach sechs Jahren Krieg als das 'Goldene Zeitalter' Athens erscheinen mußte. Die *σπονδαί*, die Dikaiopolis wählt, sind also retrospektiv³³; die zeitliche Dimension, die in den anderen Komödien durch *ὁ ἀρχαῖος βίος* und *ὁ ἐπὶ Κρόνου βίος* umschrieben wird, liegt hier in der – besonders in der Erinnerung³⁴ – glanzvollen Vorkriegsvergangenheit³⁵.

Diesen Freiraum, den Dikaiopolis für sich allein (bes. V. 1038 f.) geschaffen hat, ordnet Schwinge seinem 'phantastischen' Utopietypus unter (s. oben S. 57). Die Utopie, dargestellt durch den Privatfrieden des Dikaiopolis, sei ganz in die Realität des Jahres 425 eingelagert und ziehe aus dieser Einbettung ihre provozierende Kraft. Gerade auf Grund des Ungewöhnlichen, das dieser Utopie anhafte, müsse sich der Zuschauer ihrem Appell stellen³⁶. Da nun diese Utopie in der Realität spiele, werde auch die Reaktion der Realität in Form des Acharnerchores auf die Bühne gebracht. Dadurch, daß sich der Chor schließlich von Dikaiopolis überzeugen lasse, „wird ihnen (sc. den Zuschauern) suggeriert, für den Frieden nicht noch sich entscheiden zu müssen, sondern bereits zu sein.“³⁷ In einem letzten Schritt würden dann die Zuschauer dazu stimuliert, „das als richtig Erkannte auch in die Tat umzusetzen.“³⁸

Gegen diese Auffassung Schwinges läßt sich einwenden, daß der ländliche Friedensraum gewisse durch die Gattungstradition vorgegebene utopische Züge trägt: so kommt der Friede durch das phantastische Mittel der *σπονδαί* zustande (= phantastisches Element) und stellt einen Zustand von *τρυφή* und *εὐωχία* dar (= eudaimonistisches Element). Durch das Fehlen des wichtigsten Merkmals einer literarischen Utopie jedoch, des staatstheoretischen Elements, kann man bei den 'Acharnern' nicht von einer Utopie in dem oben dargestellten Sinne sprechen, eher könnte man von einer Idylle, einem Zustand ländlicher Zufriedenheit und Wohlstands, einem Zufluchtsort aus den Bedrängnissen der Gegenwart reden.

Achtet man nun auf die Rolle, die die utopischen Elemente in den 'Acharnern' spielen, kann man sagen, daß sie für den Zuschauer eine Entlastung herbeiführen können und sollen³⁹. Indem sich der Zuschauer von Anfang an mit dem

Humanistische Gesellschaft. 2. Reihe, Heft 27), Athen 1975, 175-194 (= War and peace in the comedy of Aristophanes, in: YCS 26, 1980, 219-237).

³³ Vgl. W. Kassies, Aristophanes' Traditionalisme, Amsterdam 1963, 48-62.

³⁴ Zum gesellschaftlichen Bewußtsein vgl. M. Halbwachs, La Mémoire collective. Hrsg. v. J.M. Alexandre. Paris ²1968 (deutsch: Das kollektive Gedächtnis. Eingel. v. H. Maus. Stuttgart 1967).

³⁵ Zu diesem in Kriegszeiten wohl allgemeinen Phänomen vgl. W.G. Forrest, Aristophanes' Acharnians, in: Phoenix 17, 1963, 1-12.

³⁶ Schwinge 48-52.

³⁷ Schwinge 50. Auffällig ist, daß Schwinge von einem deterministisch ablaufenden Rezeptionsvorgang ausgeht (häufiges 'muß' u.ä.).

³⁸ Schwinge 50. Ähnlich argumentiert auch M. Landfester, Aristophanes und die politische Krise Athens, in: Krisen in der Antike, hrsg. v. G. Alföldy, Düsseldorf 1975, 27-46, bes. 34.

³⁹ Vgl. vor allem K.J. Dover, Aristophanic Comedy, London 1972, 31-41.

χρηστός πολίτης (V. 595) Dikaiopolis identifizieren kann, wird er den großen Plan des Haupthelden vorbehaltlos unterstützen. Was er, der Zuschauer, in gewissen Situationen noch vor kurzem hätte selbst tun wollen, führt Dikaiopolis nun tatsächlich vor: durch den magischen Wein schafft er für sich allein einen persönlichen Freiraum ohne Zwang und materielle Not, gipfelnd in breit ausgemalten Festfreuden. Er als einzelner schlägt der Polis, den Institutionen mit all ihren Repräsentanten, ein Schnippchen, zieht sich von ihr zurück und errichtet inmitten der Kriegswirren einen Zustand von εὐωχία und τρυφή, ohne von seinen Gütern den andern etwas abgeben zu wollen (bes. V. 1039).

Die Illusion läßt den Zuschauer in der Identifikation mit dem Haupthelden die Erfolge des Dikaiopolis miterleben, entrückt ihn den Bedrängnissen der Gegenwart, ja ermöglicht sogar, sie zusammen mit dem Haupthelden zu überwinden — eine Funktion, die man mit Aristoteles als kathartisch bezeichnen könnte⁴⁰.

Diese Funktion des gesamten Stücks wird durch gewisse Einzelszenen unterstrichen: die Helmszene und die Lamachosverspottung genauso wie der Export des Sykophanten entlasten den Zuschauer von den Zwängen seines Daseins als Soldat und von Problemen, mit denen er im wirklichen Leben nicht so ohne weiteres fertig werden konnte. Im Theater kann er über Lamachos' Mißgeschicke lachen, am folgenden Tag muß er ihm oder einem seiner Feldherrenkollegen wieder in den Kampf folgen⁴¹. Durch das ὀνομασι κωμωδεῖν⁴² macht der Dichter dem Volk Luft; er läßt durch seinen Spott gegen namhafte Persönlichkeiten beim Volk angestaute Aggressionen freiwerden, die sich in befreiendes Lachen auflösen. Außerdem überwindet der Zuschauer durch das Lachen seine Furcht vor den Lebensproblemen, der gerade in Kriegszeiten ungewissen Zukunft, materiellen Sorgen, u. a. m. Zusammen mit dem Helden triumphiert er über alle Arten von Furcht und Schrecken und wird ohne weiteres mit allen realen Schwierigkeiten fertig. Eine ähnliche Wirkung wie die Herabsetzung der Amtsautoritäten durch den komischen Helden haben die oft recht derben erotischen Anspielungen: im Lachen über die obszönen Bemerkungen werden all jene Affekte freigesetzt und abregiert, die durch eine innere oder äußere Zensur unterdrückt waren⁴³.

⁴⁰ Vgl. dazu H.R. Jaufß: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I. München 1977. 244: „Unter kathartischer Identifikation soll die schon von Aristoteles beschriebene Einstellung verstanden werden, die den Zuschauer aus den realen Interessen und affektischen Verstrickungen seiner Lebenswelt in die Lage des leidenden oder bedrängten Helden versetzt, um durch tragische Erschütterung oder komische Entlastung eine Befreiung seines Gemüts herbeizuführen.“

⁴¹ Vgl. dazu Newiger, Krieg und Frieden 179.

⁴² Vgl. dazu F.S. Halliwell, Personal Jokes in Aristophanes, Diss. Oxford (Worcester College) 1980.

⁴³ Vgl. M. Bachtin, Literatur und Karneval, München 1969. Dover (oben Anm. 39) 39-41. J. Henderson, The Maculate Muse, New Haven – London 1975, 56-108. Jaufß (oben Anm. 40) 264. Zur kultischen Wurzel der Aischrologie vgl. W. Burkert (oben Anm. 14) 172.

Diese Funktion der Alten Komödie, die man als sozial-hygienisch bezeichnen könnte, läßt sich vergleichen mit Phänomenen ähnlicher Art in anderen Epochen: den Saturnalien in Rom, den Oster- und Fasnachtsspielen und -bräuchen vom Mittelalter bis zur Neuzeit⁴⁴. Durch Institutionalisierung des Chaos behält die jeweilige gesellschaftliche Institution das Heft in der Hand. Die Auflehnung bleibt insular, auf gewisse staatlich erlaubte und geförderte Feste beschränkt. Die eminent wichtige Rolle, die vor allem die Großen Dionysien im Leben Athens innehatten, hat demnach zwei, sich ergänzende Aspekte: der Selbstbestätigung wurde durch die theatralische Zurschaustellung der Tribute und andere affektiv besetzte Handlungen Genüge getan – in gewisser Weise auch durch die Aufführung von Tragödien⁴⁵ –, während die Komödie in ihrer entlastenden Wirkung Spannungen im Innern der Polis abbauen half. Ein Wirkungsmechanismus, wie ihn Schwinge und Landfester postulieren, scheidet demnach aus, da auch die Komödie letzten Endes affirmative Funktion hat.

IV.

Die 'Vögel', aufgeführt an den Großen Dionysien des Jahres 414, fallen in die Zeit der unter großen Erwartungen begonnenen Sizilischen Expedition, die jedoch schon in ihren Anfängen durch den Hermokopidenfrevl und die Profanierung der Mysterien sowie die baldige Abberufung des Alkibiades, der treibenden Kraft des Unternehmens, überschattet war⁴⁶.

Schwinge sieht in den 'Vögeln' eine zweite Spielart des 'phantastischen' Utopie-typus. Im Gegensatz zu den 'Acharnern' sei hier die Utopie von der Realität losgelöst. Dies entbinde den Dichter davon, historische Manipulationen vornehmen zu müssen, berge jedoch die Gefahr in sich, vom Rezipienten als reine Poesie rezipiert zu werden. Trotz Fehlens direkter politischer Anspielungen sei das Stück als Komplement zur Sizilischen Expedition zu verstehen; der Vogelstaat sei moralisch besser als das reale Athen. Ihre „Provokationsenergien“ ziehe die Utopie aus der

⁴⁴ Vgl. dazu E. Hartl, Das Drama des Mittelalters, in: Deutsche Philologie im Aufriss. Bd. 2, Berlin 1954, Sp. 1949-1996; Bachtin passim; R. Warning, Ritus, Mythos und Geistliches; Spiel, in: M. Fuhrmann (Hrsg.), Terror und Spiel. Poetik und Hermeneutik IV, München 1971, 211-239; L. Schuldes, Die Teufelsszenen im deutschen geistlichen Drama des Mittelalters, Göttingen 1974. – Wichtig in diesem Zusammenhang ist die in den Demosthenes-Scholien überlieferte Notiz, daß am Thesmophorenfest und an den Großen Dionysien Gefangene gegen Kautions auf freien Fuß gesetzt wurden, was die an diesen Tagen üblichen Lizenzen bezeugt (vgl. Σ ad Dem. or. XXII 68 in: Baier-Sauppe: Oratores Attici. Bd. 2, Zürich 1850 [Hildesheim 1967] 109). In den Bereich dieser Festlizenzen gehört wohl auch das Kroniafest mit der Aufhebung der Schranken zwischen Herren und Sklaven. Zur dionysischen Festfreiheit vgl. z. B. Aristoph. Ran. 408 f.: *κάθηρες ὡστ' ἀζημίους / παίζειν τε καὶ χορεύειν*. Vgl. dazu auch J.C. Carriere, *Le carnaval et la politique*, Paris 1979.

⁴⁵ Vgl. Rösler (oben Anm. 22).

⁴⁶ Vgl. Thuc. VI 27-29. 30-32. 53-61. Zum Hermokopidenfrevl vgl. Gomme – Andrews – Dover, *A historical commentary on Thucydides*. Vol. 4, Oxford 1970, 264-288.

Irrealität und Phantastik des Stücks. Der Wechsel der Schweise werde beim Zuschauer zwingend in Gang gesetzt. „Die Vögel-Utopie ist als Gegenmodell dieser bestimmten Situation (sc. von 415/4) gegenübergestellt.“⁴⁷

Im Gegensatz zu den Stücken der ersten Periode tritt in den Komödien der mittleren Periode eine andere Art von Hauptheld auf⁴⁸: Der bäuerliche Hauptheld (Dikaiopolis, Strepsiades, Trygaios, in gewisser Hinsicht auch Herr Demos in den 'Rittern') wird durch Städter (Peisetairos; vgl. V. 33), Frauen (Lysistrate, 'Thesmorphiazusen'), den Intellektuellen (Euripides) oder einen Gott (Dionysos in den 'Fröschen') ersetzt. So stellt in den 'Vögeln' Peisetairos eine Mischung von Machtpolitiker (V. 162 f.), Sophist (z.B. sein Beweisverfahren *ἔτι καὶ νυν* in V. 488. 500) und Rhetor dar⁴⁹, wie vor allem seine Redegewandtheit und Argumentationskunst im Agon zeigen. Daneben hat Euelpides, der nach Errichtung des Vogelimperiums von der Bühne verschwindet (V. 837), eher eine Bomolochosrolle zu spielen. Ein Hauptheld wie Peisetairos kann von vornherein keine derartige Identifikationsmöglichkeit wie Dikaiopolis oder Trygaios darstellen. Zudem spielt Aristophanes in den ersten Versen (V. 1-162) ein Verwirrspiel mit den Erwartungen des Publikums: Bis V. 26 sind beide Athener gleich behandelt; keinem wurde eine Dominanz zuteil, Peisetairos wird zu Anfang sogar in die zweite Rolle gedrängt, indem Euelpides sich direkt an die Zuschauer wendet (V. 27-48) und – wie Dikaiopolis in den 'Acharnern' (V. 1-42) – den Mißstand anprangert, der sie zur Auswanderung treibt (V. 40 f.)⁵⁰. Doch von V. 162, dem genialen strategischen Einfall anspielt Peisetairos die Hauptrolle, Euelpides wird zum Befehlsempfänger degradiert (V. 352-363), später stellt sich gar heraus, daß der Plan zur Auswanderung von Peisetairos ausging, Euelpides nur widerwillig folgte (V. 339 f.). Dadurch, daß Aristophanes zu Beginn des Stücks den Zuschauer in seiner Erwartungshaltung verunsichert, ihn zuerst auf Euelpides als Haupthelden lenkt, diesen aber nach und nach in den Hintergrund treten und Peisetairos zum eindeutig dominierenden Teil werden läßt, verhindert er eine spontane Identifikation des Zuschauers mit dem Helden.

Eine weitere Verunsicherung der Zuschauer stellt das Ziel der Auswanderung der beiden Athener dar: sie sind auf der Suche nach einem *τόπος ἀπράγμων* (V. 44), wo sie vor der in Athen herrschenden *φιλοδοκία* (V. 40 f.) sicher sind. *Ἀπράγμων* und *ἀπραγμοσύνη*⁵¹, Schlagwörter der damaligen politischen Diskussion,

⁴⁷ Schwinge 54.

⁴⁸ Vgl. Heberlein (oben Anm. 10) 134-140.

⁴⁹ Heberlein 136 f. Vgl. besonders die Charakterisierung des Peisetairos durch den Epos (430 f.) mit Nub. 260.

⁵⁰ Zur 'kritischen Idee' vgl. K.D. Koch, Kritische Idee und Komisches Thema, Bremen 2 1968.

⁵¹ Zu *ἀπραγμοσύνη* und *πολυπραγμοσύνη* vgl. Wilh. Nestle, Der Friedensgedanke in der antiken Welt, Philologus Suppl. 31,1, Leipzig 1938, 12-36; Ders., ΑΠΡΑΓΜΟΣΥΝΗ, in: Griechische Studien, Stuttgart 1948, 374-386; P. Grossmann, Politische Schlagwörter aus der Zeit des Peloponnesischen Krieges, Diss. Basel 1945; V. Ehrenberg, *Ἀπραγμοσύνη* and *πολυπραγμο-*

bezeichnen ein Verhalten, das von der imperialistischen Politik Athens abweichen wollte⁵². Gerade im Vorfeld der Sizilischen Expedition war ἀπραγμοσύνη zum Schimpfwort⁵³ der Kriegspartei für die Vertreter einer gemäßigten⁵⁴ Politik geworden. Im Gegensatz dazu stellt πολυπραγμοσύνη die typisch athenische Eigenschaft dar, die sich in allen Bereichen politischen Lebens, so auch in der Außenpolitik, äußerte. Besonders treffend wird dieses Verhalten in der Synkrisis des athenischen und spartanischen Charakters in der Rede der Korinther bei Thukydides ausgedrückt (I 70,2-9, besonders I 70,9: αὐτοὺς (sc. Ἀθηναίους) ... πεφυκέναι ἐπὶ τῷ μῆτε αὐτοὺς ἔχειν ἡσυχίαν μῆτε τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους εἶν.). Diese πολυπραγμοσύνη zeigte sich auch in der φιλοδικία der Athener, einem Auswuchs ihres Wesens, der in den 'Wespen' zum komischen Thema geworden war und bereits topisch zum Kritikrepertoire des Aristophanes an den Athenern gehörte. Aristophanes setzt in den 'Vögeln' das altbekannte Motiv der φιλοδικία anstelle der eher abstrakten Eigenschaft, stellt aber durch Textsignale einen deutlichen Bezug her (V. 41 ἐπὶ τῶν δικῶν – V. 44 τόπον ἀπράγμονα). Dadurch, daß die zwei Athener auf der Suche nach einem τόπος ἀπράγμων gezeigt werden, legen sie ein Verhalten an den Tag, mit dem sich der Großteil des Publikums – gerade zur Zeit höchster außenpolitischer πολυπραγμοσύνη – nicht so ohne weiteres identifizieren konnte; eine gewisse Distanz zwischen dem Haupthelden, dessen Plan und dem Publikum kommt somit zustande.

Der gewünschte τόπος ἀπράγμων wird von Euelpides und Peisetairios dem Wiedehopf mit typischen Schlaraffenlandepitheta beschrieben (V. 128-134. 137-142, besonders deutlich im Pnigos der Parabase (V. 729-736): ... δώσομεν ὑμῖν / ... πλουθυγείαν / εὐδαίμονα βίον, εἰρήνην / νεόητα γέλωτα χοροῦς θαλίας / γάλα τ' ὀρνίθων ...). Ὁ μετ' ὀρνίθων βίος (V. 155) stellt also eine Art Schlaraffenlanddasein dar, wie es aus der Tradition der Alten Komödie bekannt ist (s. oben Anm. 10). Ebenso gehört das Motiv der Auswanderung, des Rückzugs aus der Gesellschaft aus Überdruß über gewisse Übel in der Stadt, zur Komödientradition: Pherekrates' Ἄγρωι⁵⁵ und der in demselben Jahr wie die 'Vögel' aufgeführte Μονότροπος des Phrynichos dürften auf einem ähnlichen Motiv beruhen⁵⁶.

σύνη: A study in Greek politics, in: JHS 67, 1947, 46-67; K. Kleve, Ἀπραγμοσύνη and πολυπραγμοσύνη – two slogans in Athenian politics, in: SO 39, 1964, 83-88; A. W. H. Adkins, Populpragmosune and minding one's own business. A study in Greek social and political values, in: CPh 71, 1976, 301-327.

⁵² Vgl. dazu besonders Thuc. II 63,2: ἤς (sc. ἀρχῆς) οὐδ' ἐκοπήναι ἐτι ὑμῖν ἔστιν.

⁵³ Thuc. VI 18,6.

⁵⁴ 'Gemäßigt' rückt dabei oft in die Nähe von 'oligarchisch gesinnt', wie die Verbindung von ἀπραγμοσύνη mit oligarchisch besetzten Werten wie εὐνομία, εὐβουλία, σωφροσύνη (Av. 1540) zeigt. Ps.-Xen. betont die Unvereinbarkeit von εὐνομία und δημοκρατία (I 8f.). In Aristoph. Eq. 260-5 wird der ἀπράγμων als πλούσιος καὶ μὴ πονηρὸς καὶ τρέμων τὰ πράγματα charakterisiert. Vgl. dazu B. Witte: Die Wissenschaft vom Guten und Bösen. Berlin 1970, 19; J. Smart: Athens and Egesta. JHS 92, 1972, 128-146.

⁵⁵ Plato, Prot. 327c.

⁵⁶ Vgl. L. Radermacher, Aristophanes' Frösche, 2. Auflage besorgt v. W. Kraus, Wien 1954, 43-47 (Österr. Ak. der Wiss. Phil.-hist. Klasse 198,4).

Die von Anfang an beobachtete Verunsicherung der Zuschauer wird von Aristophanes fortgesetzt: In V. 162 (*ἤ μέγ' ἐνορῶ βούλευμ' ἐν ὀρνίθων γένει*) erkennt Peisetairos die hervorragende strategische Lage des Raums zwischen Himmel und Erde (V. 184-193); in der Durchsetzung seines Planes, sich durch Beherrschung des Luftraums Götter und Menschen untertan zu machen, legt er, der einen *τόπος ἀπράγμων* suchte, eine unglaubliche *πολυπραγμοσύνη* an den Tag. Er erscheint geradezu als Potenzierung athenischen Wesens überhaupt: sein Überdruß an der Lage der Stadt, sein Liebäugeln mit *ἀπραγμοσύνη*, dann aber, sobald sich die Möglichkeit bietet, seine extreme *πολυπραγμοσύνη*, seine Zungengewandtheit, seine imperialistischen Neigungen, all das ist bei Peisetairos bis zum Extrem ausgebildet. Der Zuschauer kann sich zwar in gewissen Zügen wiedererkennen, jedoch nicht so, daß er sich ohne weiteres mit ihm identifizieren könnte als mit seinesgleichen, sondern daß er teils bewundernd, teils skeptisch die Taten des Haupthelden betrachtet. Diese Mischung aus admirativer Haltung und Skepsis⁵⁷ gegenüber Peisetairos wird unterstützt durch die Charakterisierung, die Aristophanes Peisetairos im weiteren Verlauf des Stücks zuteil werden läßt und die seine besondere Stellung unterstreicht: *σωτήρ* der Vögel (V. 545), dann *ἄρχων* (V. 1123), schließlich *τύραννος* (V. 1708) des Vogelimperiums, zuletzt der vergöttlichte Herrscher der Welt, ausgestattet mit dem Blitz des Zeus (V. 1714), verheiratet mit Basileia. Betrachtet man das gesamte Stück von der Exodos aus, dann stellen die 'Vögel' die Vorführung eines erfolgreichen, überdimensionalen Imperialismus dar. Der Athener Peisetairos errichtet ein Spiegelbild Athens (V. 828 Stadtgottheit Athena Polias, V. 832 Pelargikon), dem er als zunächst demokratischer Amtsinhaber vorsteht (V. 1123). Durch seine quasi insulare Lage ist das neue Imperium geradezu unangreifbar, das Vogelreich stellt die Polis tyrannos dar, wie Thukydides Perikles es ausdrücken läßt⁵⁸. Doch aus diesem Über-Athen wird in der Exodos ein Weltreich, beherrscht von einem *τύραννος*, der durch seine Heirat mit Basileia Zeus ablöst.

Durch metrischen Befund ist eindeutig nachgewiesen, daß es *βασιλεια*, nicht *βασιλεία* heißen muß; damit scheidet eine Deutung aus, die Basileia als Personifikation der Herrschaft interpretieren will. Basileia ist wirkliche Person. Schon immer hat sich die Forschung damit beschäftigt, welche Göttin sich hinter Basileia verberge: Dike, Themis, die beide den Titel *πάρεδρος Διός* führen⁵⁹, Basileia als zunächst leere Chiffre, mit der erst in der Schlußszene die Assoziation Hera verbunden

⁵⁷ Jauß (oben Anm. 40) bezeichnet diese Identifikationshaltungen als admirativ (213 f.) bzw. ironisch (250). Typisch für beide Haltungen ist, daß sie Distanz zwischen dem Helden und dem Zuschauer schaffen.

⁵⁸ Thuc. I 143,5; Ps.-Xen. II 14-16. A.W. Gomme, A historical commentary on Thucydides. Vol. I, Oxford 1945. 461: „... the idea must often have been discussed in Athens.“ Vgl. dazu auch W. Schuller, Die Stadt als Tyrann – Athens Herrschaft über seine Bundesgenossen, Konstanz 1978.

⁵⁹ Ph.I. Kakridis, 'Αριστοφάνους Ὀρνίθες, Athen 1974, 295.

wird⁶⁰? Newiger neigt zu Athena⁶¹: sie erscheine unter dem Namen Basileia, verwalte den Donnerkeil (Aesch. Eum. V. 827 f.), außerdem passe die Aufzählung der Funktionen der Basileia hervorragend auf Athena (V. 1539-1541): Seit 454 befand sich der Schatz des attisch-delischen Seebundes im *οπισθόδομος τῆς θεοῦ*, die Verwalter hießen *ταμίαι τῆς θεοῦ* (vgl. V. 1538 *ταμιεύει*).

Ein weiteres Indiz für die Identifizierung der Basileia als Athena liefert m. E. V. 1539 f., wo Basileia als Verwalterin von *εὐβουλία*, *εὐνομία* und *σωφροσύνη* charakterisiert wird; im Vergleich dieser Stelle mit einer Notiz, die im Schriftenkatalog des Demokritos unter dem Titel *Τριτογένεια* (68 B2 D.-K.) überliefert ist, wird ein weiterer Bezug deutlich: Athena als Personifikation der *φρόνησις* sei für den Menschen die Ursache von drei Dingen: *βουλεύεσθαι καλῶς* (= *εὐβουλία*), *λέγειν ἀναμαρτήτως καὶ πράττειν*, *ἃ δεῖ* (= *σωφροσύνη*). So sind doch mehrere Anspielungen erkennbar, durch die dem Publikum angedeutet werden konnte, Basileia mit Athena gleichzusetzen, was noch durch entsprechende Kostümierung unterstrichen werden konnte.

Die triumphale Exodos stellt in gewisser Hinsicht einen glanzvollen Erfolg athenischer Polypragmosyne dar, somit auch eine Selbstbestätigung des athenischen Imperialismus, vorgeführt in einem überdimensionalen Rahmen. Doch durch die Verunsicherung der Zuschauer bereits im Prolog und gerade durch die Exodos mit ihrem *ἱερὸς γάμος* dürfte bei gewissen Gruppen im Publikum auch Skepsis aufgetreten sein: Verstößt doch das Verhalten des Haupthelden gegen das populärphilosophische Gebot, nicht der Hybris zu verfallen, nicht danach zu streben, wie Zeus zu werden, geschweige denn, eine Göttin zu heiraten⁶² (ob man nun die Gleichsetzung mit Athena akzeptiert oder nicht), ohne daß auf dieses Verhalten eine Strafe folgt. Diese Skepsis, die in der Exodos ihre Bestätigung erhält, wurde ja während des ganzen Stücks durch das Auftauchen oligarchisch besetzter Schlagworte wie *ἀπραγμοσύνη*, *εὐβουλία*, *εὐνομία*, *σωφροσύνη*⁶³ sowie die Charakterisierung des Peisetairos hervorgerufen.

Diese Zweischichtigkeit der 'Vögel'⁶⁴, außerdem das Vermeiden von direkten politischen Anspielungen⁶⁵ und von *ὄνομαστί κωμωδεῖν* bedeutender Persönlich-

⁶⁰ So H. Hofmann, *Mythos und Komödie. Untersuchungen zu den Vögeln des Aristophanes*, Hildesheim—New York 1976, 153.

⁶¹ Metapher und Allegorie 92-103. Jetzt wieder in: Gedanken zu Aristophanes' Vögeln, in: „ΑΡΕΤΗΣ ΜΝΗΜΗ”. *Ἀφιέρωμα „εἰς μνήμην” τοῦ Κωνσταντίνου Ι. Βουρβέρη*. Athen 1983, 47-57.

⁶² Z. B. Pindar, *Isthmien* V 14; Alkman *Fr.* 1, 16 ff. P.

⁶³ Und wie soll man in diesem Zusammenhang das Braten von Vögeln verstehen, die gegen die *δημοτικὰ ὄρνεα* (1584 f.) Unrecht taten? Vgl. dazu Newiger, *Gedanken* (oben Anm. 61).

⁶⁴ Vgl. dazu J. Dalfen, *Politik und Utopie in den Vögeln des Aristophanes*, in: *Bolletino dell' Istituto di Filologia Greca* 2, 1975, 268-285. Allerdings geht Dalfen wohl zu weit, in den 'Vögeln' eine Allegorie auf die Sizilische Expedition zu sehen. Zur Zweischichtigkeit jetzt auch Newiger (oben Anm. 61).

⁶⁵ Außer V. 147 *Σαλαμῖα*; V. 363. 640 Nikias. Der Name des Alkiades fehlt! In V. 46 taucht *στόλος* auf, das vorwiegend von militärischen Expeditionen zur See verwendet wird.

keiten dürfte seine Wurzeln in einer veränderten Zusammensetzung des Publikums haben. In der Zeit nach Perikles' Tod wich die Homogenität immer mehr dem Gruppeninteresse der verschiedenen Parteien⁶⁶. Diese veränderte Zusammensetzung des Publikums, bedingt durch die Änderung ihrer politischen Interessen, mußte auch zu einer Änderung der Kommunikationsbedingungen führen. Negative Erscheinungen, über die man zur Zeit der 'Acharner' noch im „Bewußtsein seiner gemeinschaftlichen Stärke [...] öffentlich und gemeinsam“⁶⁷ lachen konnte, können nun nicht mehr so direkt angeprangert werden, um nicht irgendeine Gruppierung vor den Kopf zu stoßen. Die gespannte Lage vor und während der Sizilischen Expedition ließ es nicht zu, politisch Stellung zu beziehen oder etwa das unter großen Hoffnungen begonnene Unternehmen zu tadeln. Unter diesen Umständen⁶⁸ wurde Aristophanes gezwungen, einen neuen Rahmen für seine Komödie zu finden. Durch die Verlegung in einen utopischen Raum mit phantastischen Zügen entzieht er sie der direkten politischen Realität, obwohl der Bezug zur Wirklichkeit durch die Gesamttenz des Stückes, aber auch durch signifikante Textsignale (s. oben S. 67) ästhetisch verfremdet gewahrt bleibt. Seine Darstellung athenischen Wesens in einem utopischen Rahmen kann den Zuschauern nachdenklich werden lassen, kann Skepsis an diesem überdimensionalen Imperialismus erwecken. Die Änderung der politischen Verhältnisse und der politischen Interessen der Zuschauer führte zu einer komplexeren Art der Darstellung, mit der die Interpreten noch heute zu kämpfen haben. So befinden wir uns bei den 'Vögeln' auf dem Weg zu einer ausgeführten Utopie⁶⁹. Elemente späterer Utopien, räumliche Trennung (= lokales Element), irreales Gepräge (= phantastisches Element), Wohlleben in allen Arten (= eudaimonistisches Element), außerdem eine Reisesituation als Einleitung, und in Tereus ein Vermittler zwischen Realität und utopischem Raum, sind vorhanden. Die 'Vögel' als eigentliche Utopie zu bezeichnen, scheidet m. E. aus, da das entscheidende Merkmal, das staatstheoretische Element, nur in verkümmerter Form er-

Ευελπίδης taucht als Adjektiv erstaunlicherweise auch bei Thukydides (VI 24,3; vgl. VI 31,6) im Vorfeld der Sizilischen Expedition auf.

⁶⁶ Zum Publikum vgl. E. Rechenberg, Beobachtungen über das Verhältnis der Alten attischen Komödie zu ihrem Publikum, Diss. Berlinenses 2, Berlin 1966; P. Walcott, Aristophanic and other audiences, in: G&R 18, 1971, 35-50; Ders., Greek drama in its theatrical and social context, Cardiff/Univ. of Wales 1976. Zum politischen Wandel vgl. Ch. D. Hamilton, Politische Bewegungen und Tendenzen vom Frieden des Nikias bis zum Wiederbeginn des Krieges, in: Hellenische Polis, hrsg. v. E. Ch. Welskopf. Bd. 1, Berlin 1974, 132-146; H. Wolff, Die Opposition gegen die radikale Demokratie in Athen bis zum Jahre 411 v. Chr., in: ZPE 36, 1979, 279-302.

⁶⁷ I. Stark, Das Verhältnis des Aristophanes zur Demokratie der athenischen Polis, in: Klio 57, 1975, 338. Vgl. auch I. Müller, Der Wandel der Stoffwahl und der komischen Mittel in den Komödien des Aristophanes durch die Krise der Polis, in: Hellenische Polis (oben Anm. 66). Bd. 3, 1389-1412; I. Stark, Soziale Relation und komisch-ästhetische Kommunikation in der ersten Krisenphase Athens, in: EAZ 16, 1975, 315-322; Wolff (oben Anm. 66) 295.

⁶⁸ Auch die Konkurrenten des Aristophanes boten bezeichnenderweise unpolitische Stücke: Ameipsias' *Κωμοσταί* und Phrynichos' *Μονότροπος*.

⁶⁹ Flashar, Formen utopischen Denkens (oben Anm. 2) 8.

scheint (*εὐνομία, εὐβουλία, σωφροσύνη*)⁷⁰, außerdem nicht ein Gemeinwesen mit optimalen, „ein glückliches Leben ermöglichenden Institutionen“⁷¹ dargestellt wird.

Eine Funktionsbestimmung, wie Schwinge sie bietet, scheidet demnach aus: die ‘Vögel’ stellen kein moralisch besseres Gegenmodell zu Athen dar, das beim Zuschauer notwendigerweise gewisse Erkenntnisse für sein späteres politisches Handeln in Gang setzt, sondern letzten Endes eine ästhetisch verfremdete Vorführung athenischen Wesens und eines Imperialismus – gerade zur Zeit, als das wohl größte Unternehmen dieser Art angepackt worden war –, die eine gewisse Nachdenklichkeit hervorrufen kann.

V.

Der Peloponnesische Krieg hatte in Griechenland – vor allem in Athen – einen großen Scherbenhaufen zurückgelassen: der beinahe 30 Jahre währende Krieg hatte empfindliche Menschenopfer gefordert und zu einer weitgehenden Verödung des Landes – besonders Attikas – geführt. Große Armut hatte weite Teile der Bevölkerung ergriffen. Hatte man 405/4 noch offiziell den Samiern das Bürgerrecht verliehen, war nach Kriegsende eine Folge der Verarmung die völlige Abkapselung des athenischen Demos. Die Zeit außenpolitischen Glanzes, die Periode der *ἀρχή*, war nach 404 zu Ende. Man konnte sich vorerst nur durch die persische Unterstützung über Wasser halten. Der enorme Machteinfluß, der Reichtum, der durch den Geldstrom der Bundesgenossen nach Athen nie versiegt war⁷², war dahin. Alles war auf ein recht provinzielles Niveau herabgesunken. In den ‘Ekklesiazusen’, aufgeführt 392, wird von der Hauptheldin Praxagora vorgeführt, wie in dieser verfahrenen Lage (V. 109 *νῦν μὲν γὰρ οὔτε θέομεν οὔτ' ἐλαύνομεν*) die *σωτηρία τῆς πόλεως* durchgeführt werden kann. Nur eine totale Umkehrung der bisherigen Politik kann helfen. In einer Generalprobe des geplanten Versammlungsauftritts verkündet Praxagora ihr Grundsatzprogramm: alle Macht im Staat muß den Frauen übergeben werden, der Zustand, der zu Hause schon immer vorherrscht, wo die Frauen gute Verwalter sind, auf die Polis ausgedehnt werden (V. 211 f.). Gründe für die Eignung der Frauen zum politischen Geschäft kennt Praxagora zuhauf: vor allem ihren Konservatismus (V. 221-228), eine Eigenschaft, die durchaus positiv zu beurteilen ist im Vergleich mit der Unbeständigkeit der Männer (V. 194 f.).

Die von Praxagora angesprochene verfahrene Lage der Stadt wird in der Szene nach der Parodos (V. 311 ff.) deutlich vorgeführt. Karl Reinhardt hat diese Passage unübertrefflich wiedergegeben: „Noch während der Mann der Heldin, eben aufgestanden, in dem Safranröckchen seiner Frau, da er nichts anderes findet, seinen

⁷⁰ Sie sind ja nicht optimales Leben ermöglichende Prinzipien, sondern bekannte Schlagworte einer bestimmten politischen Richtung in Athen; vgl. Smart (oben Anm. 54) 141.

⁷¹ Flashar: Formen utopischen Denkens (oben Anm. 2) 5.

⁷² Vgl. den Kommentar des ‘Old Oligarch’ (Ps.-Xen. II 7 f.).

Morgengeschäften obliegt – der Symbolgehalt seiner hartnäckigen Bedrängnis übertönt die Indezenz, die dabei unterläuft, bei weitem –, stürzen auf der Pnyx die Frauen in der Bürgermaske die Verfassung.”⁷³ Die Berechtigung zu einer radikalen Umkehr der Verhältnisse wird durch das Gespräch des Bleyros, des Gatten der Praxagora, mit einem Nachbarn und der anschließenden Unterhaltung mit Chremes verdeutlicht: Bleyros’ einziges Interesse – in Frauenkleidern demonstriert er sichtbar, ohne es zu wissen, den inzwischen erfolgten Rollenwechsel – gilt dem Erwerb der drei Obolen Sitzungsgeld (V. 380). Charakterisierend für seine Haltung ist, daß er, nachdem er über den Umsturz in Kenntnis gesetzt worden ist, sogar den coup d’ état gelassen hinnimmt, ja, ihn gar als eine wohltuende Befreiung von dem lästigen morgendlichen Aufstehen ansieht (V. 462). Sorge bereitet ihm lediglich der Gedanke, in Zukunft von den Frauen zum Geschlechtsverkehr genötigt zu werden (V. 467 ff.). Sein einziges Interesse ist sein körperliches Wohlergehen.

In dem anschließenden epirrhematischen Agon⁷⁴ legt Praxagora ihr kommunistisches Programm in drei Punkten dar: durch Güterzusammenlegung und Beseitigung materieller Unterschiede (V. 590-604) wird der Mensch frei und moralisch besser (V. 605-610). Sodann sollen alle Frauen Gemeingut sein; um jedoch Gleichheit zu wahren, müssen zuerst die häßlichen Alten befriedigt werden. Als dritter Hauptpunkt werden juristische (V. 654-672) und organisatorische Belange (V. 673-688) abgehandelt.

Die Rede der Praxagora enthält ein politisches Programm, das sämtliche Bereiche menschlichen Lebens abdeckt und einen völlig gleichmäßigen Glückszustand aller Bürger herbeiführen soll. Das eudaimonistische Element ist die für eine Utopie typische Verbindung mit dem staats-theoretischen eingegangen.

In der Entwicklung und Darlegung des Planes jedoch verwendet Aristophanes die Methode der ironischen Brechung⁷⁵; die Legitimation der Gynaikokratie, der moralisch bessere Charakter der Frauen (V. 214) aufgrund ihres Verhaltens, alles *κατὰ τὸν ἀρχαῖον νόμον* zu betreiben (V. 216-228), wird schon in der Aufzählung durch das Einführen typischer Frauentypoi – wie schon im Eröffnungsmonolog der Praxagora (V. 1-16) – ‘zerredet’; in der Argumentation des Agons schließlich, aber auch schon in der Proberede (170 ff.), befindet sich Praxagora im Dunstkreis sophistischer Rhetorik und moderner Ideen⁷⁶. Sie, die den

⁷³ K. Reinhardt, *Aristophanes und Athen* (1938), in: H.-J. Newiger (Hrsg.), *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt 1975, 73 f.

⁷⁴ Wie in den ‘Vögeln’ ein Darlegungsagon; vgl. Th. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*, München 1960, 32-34.

⁷⁵ Zur Ironie vgl. O.F. Best, *Handbuch literarischer Fachbegriffe*, Frankfurt 1972, s.v. *Ironie*. Zur Ironie als Darstellungsmittel des Spätwerks vgl. Newiger, *Metapher und Allegorie* 173-178. Flashar, *Zur Eigenart des Aristophanischen Spätwerks*; Gelzer, *Aristophanes der Komiker*, Sp. 1500-1503. – Dover, *Aristophanic Comedy* 200 f., scheint eine ironisch gebrochene Darstellung in den *Eccl.* zu bestreiten.

⁷⁶ Heberlein 57 weist mit Recht darauf hin, daß Aristophanes mit der Darstellung eines kommunistischen Programms auf damals bekannte Diskussionen und Ideen Bezug genommen hat, so daß es sich erübrigt, Abhängigkeitsprobleme von Platon oder umgekehrt zu erörtern: vgl. z. B. Phaleas von Chalkedon bei Aristot. *Pol.* 1263a39-b4 (Gleichheit des Besitzes) und Herodot IV 104 (Frauengemeinschaft). Vgl. auch R.G. Ussher, *Aristophanes, Ecclesiazusae*, Oxford 1973, XVI.

Anspruch erhoben hat, *κατὰ τὸν ἀρχαῖον νόμον* zu handeln, zeigt im Verlauf des Stücks, daß sie diese Haltung nur imitiert. Wie in den 'Vögeln' wird das Publikum auch in den 'Ekklesiazusen' bereits in den Anfangsszenen irritiert: der Hauptheld ist eine Frau, mit der sich das männliche Publikum nicht ohne weiteres identifizieren konnte⁷⁷, zumal die Männer im Stück nicht gerade in glanzvollem Licht erscheinen⁷⁸. Daher wird es nicht – wie etwa in den 'Acharnern' – die Durchsetzung des Plans vorbehaltlos unterstützen, sondern eher skeptisch den weiteren Verlauf des Geschehens betrachten. Diese Skepsis erhält ihre Bestätigung in den beiden Exemplifikationen des erreichten Zustandes: der gesetzestreue Chremes wird von seinem pfiffig-verschlagenen Mitbürger übers Ohr gehauen, der zuerst einmal die weitere Entwicklung abwarten, aber trotzdem schon die Vorteile des neuen Systems genießen will. Ein Hauptpunkt des Programms, die Gütergemeinschaft, scheidet demnach schon in ihren Anfängen am menschlichen Egoismus und wird dadurch ad absurdum geführt.

Der Abstand zwischen der Theorie des Programms und der Realität wird besonders deutlich in der zweiten Exemplifikation: Die sexuelle *égalité* führt zu einer Pervertierung menschlicher Natur, zu einer Vergewaltigung natürlicher Triebe: um den jungen Mann, der zu seiner Liebsten schleichen will, schlagen sich zwei, ja drei alte Weiber. Nicht einmal der Punkt, daß bei völliger Gleichheit kein Streit mehr herrscht, wird eingelöst. Auch in diesem Bereich dominiert der Egoismus!

Mit diesen beiden Szenen wird vorgeführt, daß die menschliche Natur bei den ihr eigenen egoistischen Trieben zur Durchführung eines derartigen gemeinnützigen Programms ungeeignet ist. Der Dichter läßt zwar den Kommunismus der Praxagora im Stück selbst nirgends scheitern, führt ihn sogar in der Exodos in seinen kulinarischen Genüssen vor – allerdings auch hier ironisch gebrochen –, durch das Ad-absurdum-Führen der Hauptpunkte des Programms läßt er jedoch seine ironisch distanzierende Haltung deutlich werden (vgl. Anm. 78). Die 'Ekklesiazusen' stellen eine regelrechte Sozialutopie dar: aus Überdruß über die Lage der Stadt wird durch die Frauen eine totale Umkehr der bestehenden Verhältnisse herbeigeführt (= kritisches und phantastisches Element); die neue Verfassung wird im Agon dargelegt und in den Exemplifikationen in ihren Auswirkungen gezeigt (= staats-theoretisches Element). Die Besonderheit der 'Ekklesiazusen' als Utopie liegt darin, daß sie nicht in einen Wunschraum oder eine Wunschzeit verlagert sind, sondern im zeitgenössischen Athen spielen. Während jedoch durch die Verlegung in einen nicht-existenten Raum „die Realisierung normalerweise nur fiktiv [...] erfolgt, de facto also offen-

⁷⁷ Der Großteil des Publikums wird wohl aus Männern bestanden haben, obwohl wahrscheinlich auch Frauen die Aufführungen besuchen konnten; vgl. Dover, *Aristophanic Comedy* 17.

⁷⁸ Vgl. Jaufß 250: „Solche Verfahren der ironischen Identifikation und der Illusionszerstörung dienen dazu, den Rezipienten aus seiner unreflektierten Zuwendung zum ästhetischen Gegenstand zu reißen, um seine ästhetische und moralische Reflexion hervorzurufen.“

bleibt”⁷⁹, hat Aristophanes dadurch, daß er die Utopie im zeitgenössischen Athen vorführt, die Möglichkeit, den utopischen Plan im Stück selbst Erfolg haben zu lassen, auf einer zweiten – ironischen – Ebene eben durch das zeitgenössische Athen scheitern zu lassen.

Schwinge (61-65) ordnet die ‘Ekklesiazusen’ seinem mechanischen Typus zu: die Utopie dieses Stücks stelle keinen moralischen Appell mehr dar, sondern setze bei der Veränderung der Verhältnisse an. Der Zuschauer werde durch den Mitvollzug des Geschehens auf der Bühne dazu gezwungen, seine alten eingeschliffenen Vorstellungen aufzugeben und umzudenken. Mit der Errichtung der Frauenherrschaft werde ihm suggeriert, „das in der Aktion der Frauen Propagiererte zu akzeptieren.“ (63). Durch das Dilemma, daß „diese Utopie schon im Spiel ihr Ziel nicht erreicht“, werde gezeigt, „daß das Scheitern nicht etwa Praxagoras [...], sondern vielmehr eine objektive Angelegenheit, also ganz und gar Sache des Systems ist.“ (63 f.). Damit sei die Utopie ihrer bisherigen Funktion, Änderungen im Bewußtsein der Rezipienten hervorzurufen, beraubt und deshalb fragwürdig geworden.

Man sieht, Schwinges Ansatz einer Funktionsbestimmung der Aristophanischen Komödie endet im Dilemma: so läßt er auch eine Funktionsbestimmung der ‘Ekklesiazusen’ vermissen, obwohl diese Komödie infolge der ironischen Haltung des Aristophanes eine kritische Komponente bietet. Denn gerade die Ironisierung hat eine doppelte Funktion: Zum einen wird rein werkimmanent die Unsinnigkeit des kommunistischen Vorhabens deutlich gemacht⁸⁰. Zum anderen jedoch wird dadurch, daß die Utopie in die Realität eingelagert ist und Typen aus dem athenischen Leben vorgeführt werden – sowohl in ihrer symbolhaft jämmerlichen Stellung als auch in ihrem egoistischen Verhalten –, ein Zweites, Eigentliches sichtbar: Diese Menschen haben mit ihrem Verhalten den Niedergang der Polis verursacht, so daß es nun keinen Ausweg mehr gibt (V. 109). Mit demselben Verhalten werden sie auch alle Reformversuche, mögen sie noch so radikal sein, zu Fall bringen. Im Scheitern der Utopie in der Komödie wird klar, warum es um die Realität so miserabel bestellt ist.

Die Aristophanische Komödie hat damit die Funktion eingebüßt, mit ihren Mitteln eine sozial-hygienische Entladung beim Publikum herbeizuführen. Mit dem Niedergang der athenischen Polis nach 404 setzte der Niedergang der Alten Komödie ein: Ihr eigentlicher Funktionsbereich war verschwunden.

VI.

Mit der Interpretation von drei Komödien aus drei Perioden wurden unterschiedliche Konzeptionen und Funktionen des Utopischen bei Aristophanes deutlich:

⁷⁹ Flashar, Formen utopischen Denkens 9.

⁸⁰ Vgl. dazu die Aristotelische Kritik am Platonischen Kommunismus (Pol. 1261 b22-24): οὐ μόνον δ' πλεόνων ἀνθρώπων ἐστὶν ἡ πόλις, ἀλλὰ καὶ ἐξ εἶδει διαφερόντων. οὐ γίγνεται πόλις ἐξ ὁμοίων.

Das Utopische der 'Acharner', der abgegrenzte Friedenszustand inmitten der Wirren des Kriegs, übt eine entlastende Funktion von der Last des Kriegs aus. Aristophanes hatte noch ein einigermaßen homogenes Publikum vor sich, dem er als wünschenswerten Zustand die gemeinsam erlebte Vorkriegszeit mit all ihrem Glanz und ihrer Pracht vorführen konnte. Das utopische — eudaimonistische — Element dieser frühen Komödie ist durch die Gattungstradition vorgegeben. In den 'Vögeln' sind die formalen Voraussetzungen für eine Utopie gegeben: Es wird jedoch den realen Mißständen kein optimal durchkonstruierter Staat, kein besseres Gegenmodell gegenübergestellt, sondern das Vogelimperium stellt eine Spiegelung Athens und athenischen Wesens dar. Die an der Textoberfläche liegende Selbstbestätigung wird in einer zweiten Ebene in Frage gestellt. Die Utopie der 'Ekklesiazusen' schließlich ist von vornherein in ein ironisches Zwielficht getaucht; sie stellt kein provokatorisches Gegenmodell dar, sondern hilft verstehen, warum es um die Gegenwart so schlecht bestellt ist. Man sieht, daß eine kontinuierliche Entwicklung vom utopischen, durch die Gattungstradition vorgegebenen Einzelement über die formale zur inhaltlich gefüllten Utopie geführt hat. Dies ist vor allem durch einen Wandel der Kommunikationsbedingungen erklärbar: Zur Zeit der Aufführung der 'Acharner' besaßen die Athener noch ein genügend starkes Gemeinschaftsgefühl; sie hatten eine gemeinsam erlebte Vergangenheit und ein gemeinsames Interesse. Ein Bezugspunkt mußte deshalb nicht außerhalb dieses gesellschaftlichen Rahmens gesucht werden, sondern konnte retrospektiv im Rückblick auf das 'Goldene Zeitalter' unter Perikles hergestellt werden⁸¹. Zur Zeit der Aufführung der 'Vögel' war diese Ära gemeinsam erlebten Wohlstandes und Glanzes durch 17 Jahre des Kriegs und 'faulen' Friedens verschüttet worden, zudem hatte sich das homogene Publikum nach dem Tod des Perikles in einzelne Interessengruppen zersplittert, die Opposition gegen die radikale Demokratie wuchs, bis sie im oligarchischen Umsturz von 411 ihren Ausbruch fand. Die Darstellung mußte sich infolge dieser veränderten Kommunikationssituation ebenfalls ändern: das Stück ist komplexer, allgemeiner; Tadel, *ὀνομασιὶ κωμωδεῖν*, direkte politische Anspielungen sind eingeschränkt. Mit dem Verlust des gemeinsam erlebten Traditionszusammenhanges fallen auch die Rückprojizierung, die Reminiszenzen an Marathon und andere Großtaten der Vergangenheit weg. Nach dem Peloponnesischen Krieg tritt die Polis gegenüber den Stücken der ersten Periode in den Hintergrund. Die Utopie der 'Ekklesiazusen' ist ein ironisch-wehmütiger Rückblick auf die Archaia; die *σωτηρία τῆς πόλεως* bildet zwar den Ausgangspunkt der Handlung, letzten Endes scheitert sie jedoch am Einzelnen, der nur sein privates Wohlergehen zu verwirklichen strebt.

⁸¹ Zur Konsensbasis der attischen Demokratie vgl. Wolff a.O. Dazu auch A. Meder, Der athenische Demos zur Zeit des Peloponnesischen Krieges im Lichte zeitgenössischer Quellen, München 1938, 18: „So ist das Bild der guten alten Zeit nur ein schöner Wunschtraum, das Gegenstück zu der Kläglichkeit und Torheit der Gegenwart, die sich von diesem leuchtenden Hintergrund um so armseliger abheben muß.“ Vgl. auch oben Anm. 33. 34.

Dieses Suchen nach Glück im Privaten beherrscht die philosophische Diskussion des Hellenismus. Die stoische und epikureische Lehre bieten ein Bezugssystem an, das nicht mehr in der Polis zu finden ist. Literarisch äußert sich diese Einstellung in der Neuen Komödie. Die Alte Komödie blühte nur so lange, wie sie die ihr durch den institutionellen Rahmen eigenen Funktionen innerhalb der Polis ausüben konnte.

Konstanz

BERNHARD ZIMMERMANN