

## ZUR IRONIE IM 'PLUTOS' DES ARISTOPHANES\*

1. Bei der Interpretation des *Plutos* stehen sich heute drei verschiedene Auffassungen gegenüber. (1) Bis in die Mitte der 50er Jahre galt der *Plutos* hauptsächlich als Paradigma für den Zerfall der alten Komödie, als Stück, in dem der Verlust des Formenreichtums sowie die ärgerliche Zunahme von Inkonsequenzen das baldige Ersterben der Gattung symptomatisch anzeigten. Diese nach W. Süß (1954) zunächst nicht mehr verfolgte Interpretationsrichtung<sup>1</sup> hat neuerdings durch Th. Gelzer eine gewisse Wiederbelebung erfahren, der die Widersprüchlichkeiten im *Plutos* wieder auf die Unklarheit seiner Konzeption zurückführt, daneben aber konzediert, daß sich Ironie auch im *Plutos* nachweisen lasse (wenn auch nicht in derselben konsequenten Durchführung wie in den *Ekklesiazusen*), und so eine Mittlerstellung einnimmt zwischen der alten Auffassung und der heute am weitesten verbreiteten (2), welche in inkriminierten Inkonsequenzen nicht mehr einfach als ästhetische Mängel hinnehmen, sondern als Träger ironischer Aussage verstehen will. Freilich besteht unter den Vertretern dieser Position keine volle Einigkeit darüber, wo und wie Ironie im *Plutos* etwa wirksam werde und welche Bedeutung sie für die kritische Aussage des Stückes habe. Während H.J. Newiger sie vornehmlich aus einer Diskrepanz zwischen dem Anspruch der großen Aktion und ihrem Ergebnis hervorgehen sieht (Chremylos argumentiert: „Reichtum macht gottesfürchtig“ – später aber erhalten die Götter keine Opfer mehr) und dementsprechend meint – wie im Anschluß an ihn auch G. Hertel<sup>2</sup> –, Aristophanes zeige auf diesem Wege, daß es allein die Armut sei, die dem Menschen nütze, sollen nach H. Flashar die allfälligen und bewußt gesuchten Inkonsequenzen Hauptakteure und Hauptaktionen von vornherein in ironischem Zwielficht erscheinen lassen; so werde das Hauptziel, die Herstellung eines Zustandes allgemeinen Reichtums, ad absurdum geführt. Diese Interpretation wurde von G. Maurach auch auf die Nebenfiguren ausgedehnt;

\* Überarbeitete Fassung eines Vortrages, der am 28.2.1980 beim Symposium der Klassischen Philologen Bayerns in Würzburg gehalten wurde.

<sup>1</sup> W. Süß, Scheinbare und wirkliche Inkonsequenzen in den Komödien des Aristophanes, in: *RhM* 97, 1954, 115-159. 229-254. 289-319.

Folgende Literatur wird im weiteren nur abgekürzt zitiert (in der Reihenfolge ihrer Erwähnung): Th. Gelzer, *Aristophanes der Komiker*, in: *RE Suppl.* 12, 1971, 1391 ff.; H.J. Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*. München 1957; H. Flashar, *Zur Eigenart des Aristophanischen Spätwerkes*, in: *Poetica* 1, 1967, 154-175 (zit. nach H.J. Newiger [Hrsg.], *Aristophanes und die Alte Komödie*, *WdF* 265, Darmstadt 1975); G. Maurach, *Interpretationen zur Attischen Komödie*, in: *AClass* 11, 1968, 1-24; S.L. Radt, *Aristophanes' Plutos*, in: *Lampas* 11, 1978, 2 ff.; I. Müller, *Der Wandel der Stoffwahl und der komischen Mittel in den Komödien des Aristophanes*, in: E.Ch. Welskopf (Hrsg.), *Hellenische Poleis III*, Berlin 1974, 1389 ff.; R.F. Willets, *The Critical Realism of the last Play of Aristophanes*, in: *The Modern Quarterly* 8, 1953, 34-43; H. Schareika, *Der Realismus der aristophanischen Komödie*, Frankfurt/Main 1978; K. Dover, *Aristophanic Comedy*, London 1972.

<sup>2</sup> G. Hertel, *Die Allegorie von Reichtum und Armut*, Nürnberg 1969.

er entlarvt sogar den *Δίκαιος* (823 ff.) als nur scheinbaren Biedermann. Seine über Flashar hinausgehenden Beobachtungen wurden allerdings als zu weitgehend abgelehnt in der jüngsten Stellungnahme von S.L. Radt, der im wesentlichen mit Flashar übereinstimmt.

Ganz im Gegensatz dazu stehen (3) neuere marxistische Arbeiten, welche den Inkonsequenzen im *Plutos* keine ironische Funktion zuerkennen und z.T. sogar in gewissem Sinne wieder an die jahrhundertlang gültige Auffassung vom *Plutos* als einem *speculum vitae* mit ethischer Tendenz anknüpfen. Der noch eher gemäßigten Position I. Müllers stellt sich der *Plutos* als Versuch dar, die sozialökonomischen Widersprüche der Zeit in einer Utopie zu lösen. Da diese aber objektiv unlösbar gewesen seien, komme es zu einer echten Vermischung von Komischem und Tragischem: Chremylos, der ausgezogen ist, die materielle Ungerechtigkeit zu beheben, kann die *Penia* argumentativ nicht besiegen. Deshalb zeige der Exemplifikationsteil auch bald den Sieg von Chremylos' Rettungsidee (822-958), bald deren Niederlage (959-1057).

Einen Schritt weiter war vor ihr bereits Willets gegangen. Ihm zufolge spiegelt der *Plutos* die revolutionäre Stimmung der Landbevölkerung und vermittelt eine utopische Vision, die, obwohl von *Penia* entkräftet, dennoch kein bloßer sentimentaler Traum sei. Die historische Erfahrung, daß die Demokratie in der Frühzeit der Polis die Armut habe vertreiben können, rechtfertige die Zuversicht, daß sie dasselbe dereinst *irgendwie* wieder vermöchte. Der argumentative Sieg der *Penia* wird nur dadurch möglich, daß die Diskussion auf der Basis der bestehenden sozialökonomischen Verhältnisse (Sklavenwirtschaft, Klassengesellschaft) geführt wird. Die Vertreibung der *Penia* jedoch symbolisiere, daß die Bauern solche Denkkategorien nicht mehr akzeptieren. In der *Penia* vertrieben sie die alte Klassengesellschaft.

Am radikalsten hat H. Schareika diesen Ansatz durchgeführt. Sämtliche Widersprüche im *Plutos*, vom Dichter bewußt gestaltet, spiegelten lebensweltliche Widersprüche wider. So seien etwa die von Newiger und Flashar als ironisch gewerteten Widersprüche im Verhältnis des Chremylos zu den Göttern als „Interferenz“ zwischen dem unterentwickelten Bewußtsein (Deismus) der Bühnenfigur (Typ des attischen Bauern) und dem fortgeschrittenen Bewußtsein (Atheismus) des Autors zu deuten, der die Existenz der Götter leugne und auf diesem Wege dem Zuschauer seinen Atheismus offenlege. Weder der Held noch sein Plan seien also durch solche Diskrepanzen bloßgestellt. Vielmehr sei Chremylos, und nicht etwa die *Penia*, Sprachrohr des Dichters, der seinerseits den „Klassenstandpunkt“ der kleinen Warenproduzenten vertrete. Der Sieg des Chremylos über die *Penia* (lies: Umverteilung des Besitzes) und die Götter (lies: Überwindung der Religion) wiesen dem Zuschauer die Perspektive eines antizipierten Goldenen Zeitalters auf.

Dieser Stand der Diskussion läßt es gerechtfertigt erscheinen, die Frage nach der Ironie im *Plutos* wieder aufzunehmen und erneut zu untersuchen, ob, wo und wie Ironie im *Plutos* etwa wirksam werde und welche Konsequenzen für die kritische Aussage des Stückes sich damit ergeben.

2. In der Diskussion um die Ironie als literarisches Phänomen spielen heute hauptsächlich zwei Definitionen eine Rolle, die sich indes gegenseitig zu ergänzen scheinen. Die eine legt das Augenmerk mehr auf den inhaltlichen, die andere dagegen mehr auf den kommunikativen Aspekt des ironischen Sprechaktes. Nach der ersten wäre Ironie ein Spiel, um zu einem Erkenntnisziel zu

gelangen durch Andeutung des Gegenteils<sup>3</sup>. Die zweite beschreibt Ironie als Solidarisierung zwischen zwei Personen A und B gegen eine als lächerlich bloßgestellte Objektsperson C. Diese Solidarisierung vollzieht sich auf der Basis einer A und B gemeinsamen und gegenüber C überlegenen Kommunikationsebene, überlegen z. B. durch höhere Einsicht, Erfahrung oder Übereinstimmung hinsichtlich des Werte- und Normverständnisses<sup>4</sup>. Beide Begriffe umfassen das ironische Spektrum vom sokratischen 'Kleintun' über rhetorische Ironie, die durch signalhafte Verweise (mechanische Wiederholung, Augenzwinkern u. dgl.) vermittelt wird bis hin zu jener 'objektiven' Ironie, die, auch bar jedes Ironiesignals, aus dem Spannungsgefüge zwischen dem Pol Text und dem Gegenpol eines wie auch immer gearteten Vorwissens des Hörers entsteht<sup>5</sup>. Ein ungelöstes Problem für beide Definitionen sind die sog. 'Ironiesignale', deren Identifikation als nur teilweise möglich und deren Klassifikation als unmöglich betrachtet wird<sup>6</sup>. In allgemeiner Form bestimmt man Ironiesignale als Störfaktoren, die ein Element der Verfremdung in den Sprechakt einbringen und so verhindern, daß das Gesagte für das Gemeinte genommen wird.

Im übrigen ist aus der Diskussion für den vorliegenden Zweck folgendes festzuhalten:

- (1) Ironie ist, wie v. a. B. Allemann gezeigt hat<sup>7</sup>, nicht auf ausgrenzbare Ironiesignale angewiesen, sondern kann, wie oben schon angedeutet, bereits aus der schieren Transparenz eines Textes auf einen Hintergrund (sei dies ein anderer Text, eine Vorstellung, ein sonstiger außersprachlicher Sachverhalt) hervorgehen; diese Beziehung konstituiert ein „ironisches Spannungsfeld“, einen „ironischen Spielraum“.
- (2) Es gibt Ironiesignale, die im schriftlich fixierten Text nicht isolierbar sind, weil die Ironie nur durch *pronuntiatio* vermittelt wird<sup>8</sup>.
- (3) Viele Ironiesignale bedürfen der situativen Stützung, d. h. sie werden nur eindeutig als Ironiesignale verstanden, wenn das Gemeinte schon anderweitig hinreichend stabilisiert ist. Unabdingbare Voraussetzung dafür ist die Vertrautheit von A und B mit der jeweiligen Gedankenwelt des anderen<sup>9</sup>.
- (4) Umgekehrt massieren sich Ironiesignale gewöhnlich dort, wo eine solche situative Stützung nicht oder nur schwach möglich ist, in Situationen also, wo das Gesagte nicht für das Gemeinte genommen werden soll, aber bei Ausfall der Ironiesignale genommen werden könnte.

<sup>3</sup> Dies die – leicht abgewandelte – Definition von E.N. Hutchens, Die Identifikation der Ironie, in: H.E. Hass – G.A. Mohrlüder, Ironie als literarisches Phänomen, Köln 1973, 52.

<sup>4</sup> Das bekannteste dieser 'Drei-Personen-Modelle' dürfte das Ironie-Modell von H. Weirich (Linguistik der Lüge, <sup>5</sup> 1974) sein, das in den im 7. Band von 'Poetik und Hermeneutik' (Das Komische. Hrsgg. v. W. Preisendanz und R. Warning, München 1976) enthaltenen Beiträgen von R. Warning, W.-D. Stempel und D. Wellershof erneut diskutiert wird. Im Rückgriff auf das Freudsche Modell des tendenziösen Witzes zeigt Stempel (205 ff.), daß die Dreierkonstellation nicht notwendig ein eigenes Ironiemodell erfordert, und Warnings Stellungnahme dazu erweist beide als Varianten eines elementaren Kommunikationsmodells mit Sprecher, Hörer und Sprechgegenstand. Damit ergibt sich aber von neuem das Problem der 'Ironiesignale'.

<sup>5</sup> Deren 'tragische' Version („ich denke einen langen Schlaf zu tun“) will sich allerdings schlecht in diesen begrifflichen Rahmen fügen; doch ist dies für den hier verfolgten Zweck kein Schaden und kann deshalb auf sich beruhen bleiben.

<sup>6</sup> Warning (oben Anm. 4) 420 f.

<sup>7</sup> Ironie als literarisches Prinzip, in: A. Schaefer (Hrsg.), Ironie und Dichtung, München 1970, 11 ff. Aufriß des ironischen Spielraums, in Hass-Mohrlüder (oben Anm. 3) 39 ff.

<sup>8</sup> So schon die antiken Autoren: Tryphon (III p. 205 Spengel): *εἰρωνεία ἐστὶ λόγος διὰ τοῦ ἐναντίου τὸ ἐνάντιον μετὰ τιμῆς ἠθικῆς ὑποκρίσεως δηλῶν* (vgl. W. Büchner, über den Begriff der *εἰρωνεία*, in: Hermes 76, 1941, 339 ff.) und Quintilian (8,6,54) *aut pronuntiatio intellegitur aut persona aut rei natura*.

<sup>9</sup> Ein hübsches Beispiel dafür, wie ein Mangel an solcher Vertrautheit Ironie scheitern läßt und statt dessen Befremden auslöst, bietet Stempel 227 mit dem Hinweis auf L. Staecks Wahlplakat von 1972: „Deutsche Arbeiter! die SPD will euch eure Villen im Tessin wegnehmen!“, das gerade bei seiner Zielgruppe weithin nicht verstanden wurde.

3. Wie die Diskussion in der Forschung zeigt, sind zunächst die Inkonssequenzen und Widersprüche in zwei Bereichen auf eine etwaige ironische Dimension hin zu überprüfen, nämlich

- (1) im Bewegungsablauf des Stückes, im komischen *μῦθος* insgesamt (3.1);
- (2) in Charakter und Handeln des Protagonisten unter besonderer Berücksichtigung der Frage, wie die komischen Handlungen und ggf. Fehlhandlungen des Helden der Steuerung des Held-Zuschauer-Verhältnisses dienstbar gemacht werden (3.2).

Die Frage der Inkonssequenzen bei Aristophanes generell ist jüngst in ein völlig neues Licht getreten durch die Arbeiten zur Dramaturgie des Aristophanes von E.R. Schwinge und M. Landfester; dazu gesellt sich die allgemein gattungstheoretische Untersuchung von R. Warning<sup>10</sup>. Diese Arbeiten heben nachdrücklich hervor, daß Komödie grundsätzlich 'paradigmatisch', 'episodisch' organisiert ist, weil Lachen über Komisches sich aus dem Unerwarteten und Überraschenden speist. Diese Auffassung hat, wie Schwinge und Warning unabhängig voneinander bemerken, bereits Aristoteles vertreten, dem zufolge die spezifische Wirkung der Komödie nicht wie bei der Tragödie über den *μῦθος*, sondern über lächerliche *ἀμαρτήματα* erreicht wird. Einer Komödie, deren Konstitutivum der persönliche Spott ist, spricht A. den *μῦθος* völlig ab (Poet. 1449b 5 ff.)<sup>11</sup>. Es scheint demnach angemessener, für die aristophanische Komödie die frühere Vorstellung der mangelnden dramatischen Einheit durch den Begriff der „dramatischen Vielfalt bei (gleichzeitiger) semantischer Integration“ (Landfester) zu ersetzen. Aristophanische Komödien verlaufen durchaus 'planmäßig' – sie führen ein 'Komisches Thema' durch –, aber keineswegs 'folgerichtig'.

Für die Arbeitshypothese „Inkonssequenzen sind Träger ironischer Aussage“ bedeutet das, daß nicht schon jedwede 'Verletzung' der Folgerichtigkeit der Handlung potentieller Träger von Ironie ist, sondern nur solche – wie auch immer geartete – 'Störfaktoren', von denen sich erweisen läßt, daß sie die vorgängige Einstellung des Zuschauers zum Geschehen ernstlich beeinträchtigen.

3.1 Bei der Untersuchung des Handlungsablaufes ist auszugehen von dem Nachweis, den Süß und Newiger erbracht haben, daß der Agon zwischen Chremylos und Penia keine konzeptionsfremde Einlage sei, sondern daß die vermeintliche Verschiebung in der Argumentation des Helden (im Prolog behauptet er „die Gerechten werden reich“, im Agon aber „alle werden reich“) im Sinne einer Steigerung der Argumentation zu verstehen sei: Der Held gibt im Agon das Endziel seines Planes, den Zustand allgemeinen Reichtums und allgemeiner Rechtschaffenheit, preis<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> E.R. Schwinge, Zur Ästhetik der aristophanischen Komödie am Beispiel der Ritter, in: *Maia* 27, 1975, 177 ff. M. Landfester, Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes, Berlin–New York 1977. R. Warning, Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie, in: *Das Komische* (oben Anm. 4) 279 ff.

<sup>11</sup> Was natürlich so nicht richtig ist, sonst hätte man es mit bloßem Revuetheater zu tun. Auch eine noch so 'episodische' Struktur bedarf einer unterspannenden „anderweitigen Komödienhandlung“ (zu diesem Begriff vgl. Warning, *Elemente* 283 ff.).

<sup>12</sup> Süß 302, Newiger 157. Trotz dieser Klärung gibt es um diese Partie immer noch Mißverständnisse. Müller 1407 sieht eine argumentative Antithese zwischen Chremylos' Behauptung „die Gerechten werden reich“ und Penias Gegenbehauptung „alle werden reich (und folglich erstirbt der Anreiz zu kultureller Betätigung)“. Das ist falsch, denn anders als in 430 spricht auch Penia 475 vom Reichwerden der Gerechten; umgekehrt kündigt Chremylos 497 selbst den

Diese Erklärung berechtigt allerdings noch nicht zu dem Schluß, daß sich hier die ironische Färbung der Exodos vorbereite (da ja am Ende die Götter tatsächlich keine Opfer mehr erhalten). Vielmehr verschwindet diese vermeintliche ironische Diskrepanz, wenn man die zitierte Beobachtung in einen weiteren Zusammenhang stellt und diese Steigerung der Argumentation als Teil eines Sukzessionsplanes begreift, der, im Prolog entwickelt, das Gerüst des ganzen Handlungsablaufes bildet (ähnlich ist es in den Vögeln).

3.1.1 Im Prolog formuliert Chremylos ja den Plan, den Plutos nach Wiederherstellung seines Augenlichtes sich zum eigentlichen Weltenherrscher aufschwingen zu lassen (123 ff.), und zwar dadurch, daß dieser die Gewährung von Reichtum künftighin von der Gerechtigkeit des Empfängers abhängig macht (95 ff.) und so einen Idealzustand schafft, den die Mißgunst des Zeus nicht dulden wollte. Wenn Plutos nun wieder sieht, wird man sich um seine Gunst bemühen und Zeus nicht mehr opfern (136 ff.); mit der endgültigen Machtergreifung des Plutos wird somit auch der quasi urzeitliche Zusammenhang zwischen Reichtum und Gerechtigkeit wiederhergestellt sein: die Gerechten *πλουτήσωσιν ἐξ ἀρχῆς πάλιν* (221).

In diesem Plan ist also bereits zweierlei angelegt:

- (1) die Entmachtung der Götter, die am Ende des Stückes gezeigt wird (Wirkung der Opferblockade, ähnlich wie in den 'Vögeln');
- (2) der pädagogische Aspekt der Plutos-Herrschaft, den Chr. dann im Agon hervorhebt: Plutos geht nurmehr zu den Gerechten, also müssen alle gerecht werden, die reich sein wollen – und das will schließlich jeder.

Was im Agon ausdrücklich formuliert wird, ist also von Anfang an Bestandteil von Chremylos' Strategie, die zwei Entwicklungsschritte kennt:

1. Schritt: Plutos macht nur die Gerechten reich;
2. Schritt: Weil alle reich werden wollen, müssen alle gerecht werden.

Am Schluß sind also alle gerecht und reich.

Die Handlung vollzieht den Plan strikt nach: Plutos wird geheilt und erhält als der neue Gott im Hause des Chremylos seine Opfer und Weihegeschenke (844 ff.). Damit ist die erste Stufe des Planes verwirklicht. Der nächsten Szene liegt also die Voraussetzung zugrunde, daß die Gerechten jetzt reich sind: Ein solcher tritt mit seinen Weihgaben auf, sodann ein Sykophant, dem jetzt alles genommen ist. Es ist also falsch, hier mit Gelzer einen ironischen Widerspruch zu finden zu der Absicht, *alle* reich zu machen; vielmehr wird die im Agon angedeutete stufenweise Verwirklichung des Planes an dem Sykophanten illustriert, der sich als traditionelle Negativfigur bestens zur Demonstration der ethischen Intentionen der Plutos-Herrschaft eignete: Der Ungerechte muß vor seiner Metamorphose erst einen leidvollen Erziehungsprozeß durchlaufen (wie

[zu Anm. 12]

allgemeinen Reichtum an. Flashar zufolge brächte die „Akzentverschiebung“ in der Argumentation des Chr. („die Gerechten werden reich – alle werden reich“) eine ironisch gemeinte Gleichsetzung 'arm = gerecht' zuwege, „und insofern muß Penia um ihre Existenz fürchten [V. 430], wenn diese [Armen] alle zu Reichtum kommen sollen“ (418). Aber: 1. ist offenbar für die 1. Stufe des Planes (vgl. weiter unten) an eine Umkehrung der Verhältnisse gedacht; die Gerechten werden reich, die Ungerechten arm (so Flashar selbst 420) – eine Existenzangst der Penia wäre also mit dem Reichsein der jetzt Armen nicht zu begründen; 2. kann V. 430 nicht Reaktion auf V. 461-3 sein. Die 'Existenzangst' der Penia bereits in V. 430 muß also eine andere Ursache haben und zwar die, daß auch sie von Anbeginn die Konsequenz aus Chremylos' Plan durchschaut – *letztlich* werden *alle* reich sein (497). 3. Daß Chremylos selbst als „Gerechte ... alle, die jetzt nicht reich sind“ betrachtet (Flashar 418), ist so nicht richtig. Wenn er 36 erwägt, ob nicht sein Sohn *μεταβαλόντα τοὺς τρόπους* zu Reichtum kommen solle, so steht dahinter offenbar die vernünftige Ansicht, daß der Entschluß eines Armen, auf ungerechte Weise reich zu werden, die *ἀδικία* bereits für den Zustand seiner Armut voraussetzt – es gibt für Chr. also auch ungerechte Arme. Umgekehrt konzediert er auch, daß es auch unter den Reichen hie und da Gerechte gebe (110). – Auch Radt (8) spricht vom Widerstreit eines 'moralischen' und eines 'sozialistischen' Konzeptes.

es das *k̄ra* in 496 ja andeutet). Die zweite und letzte Stufe der geplanten Entwicklung ist dann vor der Auseinandersetzung mit den Göttern erreicht: die *ἀπλοὶ τρόποι* sind an der Tagesordnung (1159) und *πάντες εἰσι πλούσιοι* (1178). Folglich erhalten die Götter keine Opfer mehr: man opfert ja dem gerechten neuen Gott und erteilt den alten Göttern so die Quittung für ihre Ungerechtigkeit (116 f.). Wie in den 'Vögeln' wird die Wirkung der Opferblockade auf Zeus erst durch einen Überläufer angezeigt (hier durch Hermes, dort durch Prometheus); im Übertritt des Zeuspriesters zur neuen Religion spiegelt sich schließlich, wie in der Ablieferung der *Basileia* in den 'Vögeln', die Kapitulation des Zeus. Zwischen der Sykophanten- und der Hermesszene hat man also einen Zeit- und Entwicklungsfortschritt anzusetzen, der durch eine der mit *ΧΟΡΟΤ*<sup>13</sup> indizierten Chornummern überdeckt worden ist.

Bei Berücksichtigung der skizzierten Handlungsstruktur lösen sich somit etliche Widersprüche, aus denen die Ironie im Exemplifikationsteil hervorgehen soll: Ein ironisches Ausspielen einer Alternative 'die Gerechten werden reich – alle werden reich' (Flashar 425) gibt es nicht; auch die Sykophantenszene markiert keinen Widerspruch zum Plan des Helden. Schließlich die angebliche Diskrepanz zwischen angekündigter Gottesfürchtigkeit und tatsächlicher Gottlosigkeit in Plan und Tat: Ihre ironische Interpretation wird jetzt von Schareika damit gekontert, daß der Widerspruch in Chremylos' Verhalten mit der „Interferenz verschiedener Bewußtseinshaltungen“ in dieser Figur zu erklären sei (vgl. oben S. 28), und daß so der Stückschluß demonstriere, daß die Religion nach Aufhebung der sozialen Gegensätze von selbst zum Absterben verurteilt sei. Eine weniger komplizierte Lösung darf hier mehr Wahrscheinlichkeit beanspruchen: Chremylos, über die Ungerechtigkeit des Zeus informiert (87 ff.), hat den Plan gefaßt, zum beiderseitigen Nutzen der Menschen (96) und des Plutos (123 ff.) ein gerechtes Götterregiment zu installieren. Die 'Diskrepanz' zwischen beanspruchter Frömmigkeit sowie geplanter (123 ff.) und durchgeführter (1099 ff.) Entmachtung des Zeus ist bei dieser Voraussetzung am einfachsten mit einem durch die Aufklärung (87 ff.) verursachten (*φέρε τι οὖν* 94) Gesinnungswandel des Chremylos zu erklären. Daß nämlich Chr. hier seine Lektion gelernt hat, zeigt hernach seine Kritik an Zeus im Agon (587 ff.). Wenn er dennoch fast im gleichen Atemzug behauptet, sein Plan werde die Menschen zur „Verehrung des Göttlichen“ (497) veranlassen, so kann dies nur auf die Verehrung des kommenden Götterherrschers Plutos gemünzt sein. Diese beginnt ja auch unmittelbar nach der Heilung: Opfer (819 f.), Gebet (841) und Weihegeschenke (844) gehen seiner *ἰδρῶσις* voran, an deren Beginn seine Identifikation mit Zeus Soter (1189) ausdrücklich auf die vollzogene Sukzession hinweist. Das Nebeneinander von Eusebieanspruch und 'atheistischem' Plan bei Chremylos ist also nicht mit „Interferenz ...“ oder Ironie, sondern einfach mit der 'theologischen Umorientierung' des Chremylos von Zeus auf Plutos als Folge der 'Aufklärungsszene' zu erklären.

3.1.2 Verläuft das Stück soweit also durchaus 'planmäßig', so fügt sich augenscheinlich die Veltelszene (959 ff.) nicht in diesen Rahmen; ihr wird denn auch fast einhellig ironische Funktion zugesprochen (Süß 309 f., Flashar 426 f., Gelzer 1509; auch Müller 1407: diese Szene zeige das Scheitern der Aktion). Einen vorsichtigen Einwand bringt Dover (204) mit der Vermutung, daß das Verhalten des Jungen gegenüber der liebestollen Alten kaum moralische Bedenken des Publikums hervorgerufen haben wird. Heftig bekämpft wird die ironische Ausdeutung der Szene

<sup>13</sup> Dazu E. Pöhlmann, Der Überlieferungswert der *χοροῦ*-Vermerke in Papyri und Handschriften in: *WüJbb N. F.* 3, 1977, 69 ff., der diese Vermerke für authentisch hält.

jetzt durch Schareika, der dabei zwar weit übers Ziel hinausschießt, aber doch zu Recht darauf hinweist, daß die Verfechter der ironischen Interpretation ihre moralische Meßlatte einseitig an den *veavlas* anzulegen pflegen, und daß überhaupt die Möglichkeit eines solchen Verfahrens bei einer derart grotesken Figurenkonstellation, wie sie dieses Paar darstellt, in Frage steht. In der Tat steht das Paar (v. a. die *γραῦς*) nicht in einem relativ direkten Abbild-Verhältnis zur Lebenswelt, wie etwa – trotz aller komischen Deformation – der Kleon der 'Ritter', der Dikaio-polis der 'Acharner' oder der allgegenwärtige Sykophant. Die *γραῦς* steht vielmehr den alten Monstern der 'Ekklesiazusen' (877 ff.) am nächsten und mit diesen, was den Grad ihres Wirklichkeitsbezugs anbelangt, etwa auf der Stufe des Pseudartabas in den 'Acharnern'. Zudem sind die im Prolog und Agon entwickelten gedanklichen Voraussetzungen auf diese Szene gar nicht anwendbar. Das Paar ist, anders als das Gespann *Συκοφάντης* – *Δίκαιος*, weder im Sinne einer lebensweltlich gültigen moralischen Polarität zu begreifen, noch formiert es sich überhaupt zu einer der üblichen Schwarz-Weiß-Konstellationen, welche ein Scheitern der geplanten gerechten Umkehr hätte eindeutig demonstrieren können. Denn die Alte ist durch die Genesung des Plutos keineswegs arm geworden, sondern wie eh und je in der Lage, den Preis für ihr Vergnügen zu entrichten (995), und auch bei ihr wird die Frage nach der Gerechtigkeit in keiner Weise gestellt. Die Auffassung, daß einseitig der *veavlas* als der Schurke zu gelten habe, findet im Text keine Stütze, sondern es wird ausdrücklich herausgestellt, daß es sich hier um ein Geschäft auf Gegenseitigkeit handelte (1031).

Der Konflikt gibt also für die Überprüfung von Chremylos' Plan nichts her und wird deshalb, nachdem seine humoristischen Möglichkeiten ausgeschöpft sind, im Sinne 'ausgleichender Gerechtigkeit' auch wieder aufgehoben (1071 ff., 1200 f.).

Eine schlüssige Deutung der Vettelszene gibt es noch nicht<sup>14</sup>, und sie kann hier auch nicht versucht werden. Immerhin läßt sich zeigen, daß die Szene in Rezeptionsästhetischer Hinsicht dem Erfordernis der 'semantischen Integration' genügt<sup>15</sup>. Zuvor ist allerdings die Frage der Ironie weiterzuerfolgen. Fazit zum Bewegungsablauf der Handlung somit: Die Existenz ironie- tragender Inkonsequenzen scheint nicht erwiesen.

3.2. Nun zu den wichtigsten Belegen, die beweisen sollen, daß Chremylos „in Wahrheit der Geldgierige (ist), der nur den einen Wunsch kennt, reich zu werden“, und der „nicht in erster Linie eine gerechte, sondern eine zu seinen Gunsten ausfallende Verteilung des Besitzes“ wünscht (Flashar 413). Es sind folgende:

1. Nach dem Zusammentreffen mit Plutos, der sein Inkognito nicht lüften will, schlägt der Sklave Karion vor, dafür zu sorgen, daß dieser widerspenstige Kerl in seiner Blindheit in den Abgrund stürzt; durch seine Zustimmung „entlarve“ sich dabei Chremylos selbst.
2. Nachdem Chremylos den Plutos endlich überredet hat, bittet er ihn ins Haus, mit der Aufforderung, es mit Reichtum auszufüllen und zwar *καὶ δίκαιως καὶ ἀδίκως*.
3. Kurz darauf drängt Chremylos erneut: „Geh'n wir hinein! Ich möchte gern, daß dich mein Weib auch sieht und dann mein einziger Sohn, den ich am meisten liebe, nach dir“ (250).
4. Die nur gespielte Rechtschaffenheit des Helden zeige sich auch darin, daß ihm unmittelbar nach der Heilung des Plutos (angeblich) die Freunde lästig werden (782 ff.).
5. Auch daß dem Blepsidemos, so ziemlich das Gegenteil eines Gerechten, Anteil am Plutos in Aussicht gestellt wird, tauche die Gestalt des Chremylos in ironisches Zwielicht.

<sup>14</sup> Schareika sucht sein Heil in der Allegorese: Hintergrund des grotesken Paares sei einerseits der „Bereich der Unterwelt“ (denn die *χῦραι* der Alten 1197 verwiesen auf das Totenfest der Chytrien) und andererseits der „feiernde Dionysos“ (denn der *veavlas* sei trunken wie Dionysos und trete mit Hochzeitsfackeln auf). – Das Richtige zu beiden Passagen bei Holzinger 286. 321 f. Da nun Sch. zufolge das Groteske stets auf die Dialektik von Werden und Vergehen verweist, entpuppt sich der *veavlas* letztlich als Repräsentant der Athener, die am Dionysosfest die Erneuerung der Polis feiern, und die *γραῦς* als Verkörperung der alten (sc. vorplutonischen) Polis, so daß sich die ganze Szene als groteske Realisierung des Bildes vom Athener als dem Liebhaber seiner Polis erweise.

<sup>15</sup> Vgl. unten 7.2.

Bevor man über diese Stellen etwas sagt, ist es nützlich, sich zweierlei zu vergegenwärtigen:

3.2.1 (1) Die Grundzüge der Gestalt des Protagonisten, wie sie diesem zu Beginn verliehen werden. Mit der Figur des bäuerlichen Helden greift Aristophanes bekanntlich auf die Gestalten des Frühwerks, Dikaiopolis und Trygaios, zurück. Wie diese wirft sich Chremylos angesichts der Zerrüttung der öffentlichen Verhältnisse zum Interessenvertreter des Demos auf und versucht den Mißstand mit Hilfe seines phantastischen Planes zu beseitigen. Kein anderer Protagonist bei Aristophanes ist so eindeutig als Interessenvertreter des Demos ausgewiesen wie der bäuerliche Held. Freilich darf man einer solchen Gestalt, nur weil sie sich zu Beginn als *θεοσεβής* und *δίκαιος* vorstellt (28), kein Übermaß an moralischer Athletik abverlangen. Chremylos' Rechtschaffenheit ergibt sich, genau wie die des Trygaios, vorzugsweise aus dem Kontrast zur *πονηρία* der *ιερόσολοι ῥήτορες* und *συκοφάνται*<sup>16</sup>. Gerade eine so verstandene Rechtschaffenheit und im Verein mit ihr die ungerechte Armut lassen den Helden dem Publikum als Schicksalsgenossen<sup>17</sup> erscheinen, dem seine Sympathie zu gelten habe.

(2) Die Voraussetzungen, die dem Handeln des Chremylos zugrunde liegen, nämlich (a) der Spruch des Apollon, der ihm auftrag, dem ersten, der ihm begegnet, zu folgen: daran hält Chr. auch trotz Karions Kritik (2 ff.) fest;

(b) die Versicherung des Plutos, er werde nach der Heilung seiner Blindheit einzig und allein zu den Gerechten gehen.

3.2.2 Von der ersten Voraussetzung her ist es wohl klar, daß der Zuschauer die Todesdrohung des Karion gegen Plutos niemals für bare Münze nehmen konnte; er wußte ja, daß es mit diesem Unbekannten etwas Höheres (52) auf sich hatte. Vielmehr mußte er erwarten, daß die Spannung aus dem vorhergehenden Geplänkel, das die Vorstellung dieser offenbar bedeutsamen Person hinauszögert, mit dieser Drohung aufgelöst werde. Typologisch vergleichbar sind der Auftritt des Prometheus in den 'Vögeln' (1494 ff.: erst die Androhung von Prügeln bewegt P. zur Preisgabe seiner Identität) und der der Penia (415 ff.).

3.2.3 Im Lichte der zweiten Voraussetzung erscheint auch die 'entlarvende' Funktion der beiden folgenden Stellen zweifelhaft: Der Zusatz *καὶ δίκαιως καὶ ἀδίκως*, mit dem Chremylos die Aufforderung an Plutos, seines Amtes zu walten, garniert, ist zwar sicher nicht mit van Leeuwen und jetzt wieder mit Schareika (137 ff.) im Sinne von 'quacumque ratione' zu verstehen. Nichts deutet andererseits darauf hin, daß man das *καὶ* – *καὶ* mit Flashar im Sinne eines sive-sive aufzufassen habe. Alle Parallelen sprechen dafür, daß man ausdrücklich „sowohl recht – als auch unrecht“ zu verstehen habe. Das gilt auch für das von Schareika (205) herangezogene Material, das beweisen soll, „daß die wörtliche (Bedeutung) im wesentlichen den Sinn der übertragenen hat“<sup>18</sup>, und nicht minder für die anderen Aristophanes-Belege (Ach. 373, Rit. 256, Wo. 99), wo das „Unrecht reden“ ein wichtiger Zug der Charakterisierung der so inkriminierten Personen (Alazon, Kleon, Sokrates) ist.

<sup>16</sup> Man vergleiche die entsprechende Selbstvorstellung des Trygaios ('Frieden' 190 f.)!

<sup>17</sup> Zum Wirtschaftlichen Abstieg des Demos um die Jahrhundertwende vgl. W. Schwahn, Art. Theten, in: RE VI A 1 (1936) 186-204.

<sup>18</sup> Eine solche Argumentationsweise geht am Kern des Problems vorbei. Es geht nicht um den Nachweis, daß solche Belege (Solon fr. 27 D, Soph. Ant. 667, fr. trag. adesp. 436N<sup>2</sup>, Andokides de myst. 1,3 und 135,13) die „Unbedingtheit“ ausdrücken – das versteht sich –, sondern um die Frage, ob nicht die Antithese 'recht – unrecht' ausdrücklich gehört werden soll, und das ist doch bei einer Stelle wie der aus der Antigone der Fall (so auch G. Müller, Sophokles' Antigone, Heidelberg 1967, 152).



Nun mußte der Zuschauer diese Äußerung vor dem Hintergrund der kurz zuvor konstituierten Voraussetzung wahrnehmen, daß der geheilte Plutos nurmehr zu den Gerechten gehen werde. Nur der Umstand, daß Chr. gerecht ist, macht seinen Vorschlag, für die Heilung des Plutos zu sorgen, überhaupt auch für ihn selbst sinnvoll, sonst würde ihn Plutos nach seiner Genesung ja wieder verlassen. Zu beachten ist dabei, daß von Anfang an (95 ff.) der Gedanke dominiert, daß Chremylos erst durch den *sehenden* Plutos reich werden wird; er wird bei der Auseinandersetzung mit Blepsidemus bekräftigt (398 ff.) und bewahrheitet sich ja schließlich auch (789 ff. 791 ff.). Aufgrund dieser Voraussetzung ist also nur eine Möglichkeit, reich zu werden, gegeben, nämlich das *δικαίως*; diese objektive Bedingung steht einer ironischen Deutung der Äußerung entgegen. Und angesichts dieser objektiven Bedingung bildet die strikt antithetische Formulierung ein intellektuelles Paradoxon, das die Aufmerksamkeit des Zuschauers provoziert und ihn zu reflektierender Verarbeitung des bisher Gehörten animiert, insbesondere zur Rückbesinnung auf die Voraussetzung „Plutos wird sich nur den Gerechten mitteilen“ – und damit auf die, wie sich zeigen wird, eigentliche Krux des ganzen Planes.

Was nun das eigenartige Wertverständnis des Chremylos in 250 ff. betrifft, so ist darauf hinzuweisen, daß auch anderwärts in der Komödie die Auffassung auftaucht, die Erfahrung der Armut begründe andere Rangfolgen im Wertekatalog als die Gewißheit gesicherter materieller Verhältnisse, ein Faktum, das ja auch Aristoteles ganz nüchtern konstatiert<sup>19</sup>. Der bekannteste Beleg ist wohl Anaxandrides' Auseinandersetzung mit dem Skolion über die vier besten Dinge<sup>20</sup>. Überhaupt begründet die Feststellung persönlicher Defekte in der Komödie immer dann kein Verdammungsurteil, wenn für diese die (außerdramatische, aber mit der Bühnensituation identisch gedachte) besondere Situation des Demos verantwortlich gemacht werden kann; in diesem Falle pflegt die Komödie die Defekte des Kleinbürgers den politischen Verhältnissen bzw. den Politikern aufzurechnen. Signifikanteste Beispiele sind Demos in den 'Rittern' und die Choreuten in den 'Wespen', deren Defizit an Autorität bzw. Moral mit ihrer Entmündigung durch Kleon zwar nicht entschuldigt, aber doch erklärt wird. Bemerkenswert auch, daß die Bauern im Frieden einerseits *δίκαιοι* (556), andererseits aber auch *κλέπται* (402) sind – doch wohl, weil sie durch den Krieg verarmt sind<sup>21</sup>, ihre Armut also unverdient ist, so wie die des Chremylos.

<sup>19</sup> EN 1095a 20 ff.; dazu 1099a 31 die Feststellung, daß auch die Eudämonie eine gesicherte materielle Basis voraussetzt.

<sup>20</sup> Carm. conv. 890 P

ὀγιάινει μὲν ἄριστον ἀνδρὶ θνητῶι,  
 δεύτερον δὲ καλὸν φυὰν γενέσθαι,  
 τὸ τρίτον δὲ πλουτεῖν ἀδόλως,  
 καὶ τὸ τέταρτον ἡβᾶν μετὰ τῶν φίλων.

Anaxandrides fr. 17 K

ὁ τὸ σκόλιον εὐρῶν ἐκεῖνος, ὅστις ἦν,  
 τὸ μὲν ὀγιάινει πρῶτον ὡς ἄριστον ὅν  
 ὠνόμασεν ὀρθῶς, δεύτερον δ' εἶναι καλόν,  
 τρίτον δὲ πλουτεῖν, τοῦθ' ὄρῳ, ἐμαίνετο·  
 μετὰ τὴν ὀγίειαν γὰρ τὸ πλουτεῖν διαφέρει·  
 καλὸς δὲ πειῶν ἐστὶν αἰσχρὸν θηρίον.

Auch in Trygaios' Gebet am Schluß des 'Friedens' (1320 ff.) steht an erster Stelle die Bitte um *πλοῦτος*, dann erst folgt die Bitte um Kinderseggen. Ähnlich ist es im Hygieia-Hymnos des Ariphron (fr. 813P) mit der Rangfolge: Gesundheit–Reichtum–Kinder. Überhaupt besteht ja in der Komödie bis zum Plutos hin kein Zweifel, daß Reichtum etwas fraglos Erstrebenswertes sei; die Komödie spiegelt hier sicher die populäre Auffassung wider, die von der längst in Gang befindlichen philosophischen Diskussion noch unberührt ist.

<sup>21</sup> So G. Murray, Aristophanes, a study, Oxford 1933, 58.

Somit scheint sich an der vorliegenden Stelle wie bei Anaxandrides das Aufbegehren gegen einen Wertekosmos zu äußern, welcher der Realität des Demos nicht mehr gerecht wird. Dieser Protest war für den gleichfalls von Armut bedrückten Zuschauer sicher nachvollziehbar: In Chremylos' Worten steckt also eher ein Solidarisierungsappell als ein Ironiesignal. Chremylos' Beschwerde schließlich bei seinem Wiederauftritt 782 ff. kann wohl kaum als Beleg dafür gelten, daß ihm die Freunde lästig werden; eher spielt sie darauf an, wie sonderbar schnell Reichtum 'Freunde' auf den Plan ruft. Es handelt sich hier um ein geläufiges Auftrittsmotiv: eine Figur kommt unter Unwillensbezeugungen auf die Bühne, die auf ein lediglich durch stumme Handlung bzw. hinterszenisch vollzogenes Nebengeschehen Bezug nehmen<sup>22</sup>.

3.2.4 Schließlich noch zur 'Entlarvung' des Chremylos durch die Blepsidemosszene. Dieser Blepsidemosszene hat offenbar eine ähnliche Aufgabe wie die Volksversammlung in den 'Acharnern', nämlich den zu Beginn vom Protagonisten beklagten *ἐπιχώριος τρόπος* (nämlich *εἶναι πανούργου*) zu illustrieren und so dem Handeln des Helden eine höhere Plausibilität zu verleihen. B. erhält zunächst reichlich Gelegenheit zur Entfaltung seines sykophantischen Ethos. Und nur hierauf kann die umständliche Geheimniskrämerei des Chr. angelegt sein; der Zuschauer weiß ja schon all das, was B. erst in Erfahrung bringen will. Held und Zuschauer verfügen über eine gemeinsame, B. gegenüber „überlegene Kommunikationsebene“; im Grunde sind es also Held und Zuschauer zusammen, die sich da über 60 Verse ein Spielchen auf Kosten des B. machen<sup>23</sup>. Neben der Charakterisierung des Blepsidemosszenen hat dies noch den anderen Effekt, daß der Zuschauer im Gefühl gemeinsamer Überlegenheit stärker an den Helden gebunden wird.

Vor dem Hintergrund der Selbstdarstellung des Blepsidemosszenen tritt nun aber das Ethos des Helden ganz im Sinne des üblichen Schwarz-Weiß-Kontrastes um so heller in Erscheinung; der „überspizte Gegensatz“, den man hier tadelt (Flashar 416), gehört zum semantischen Grundinstrumentarium der Komödie und kann nicht schon per se als Ironisierung des Chremylos gedeutet werden. Daß dessen Haltung ungewöhnlich altruistisch ist, wird sogar von Blepsidemosszenen selbst bestätigt (340).

Wie steht es jedoch mit der 'Inkonsequenz', daß Chremylos diesem zwielfichtigen Zeitgenossen ebenfalls einen Anteil am neuen Glück in Aussicht stellt?

Ihre Erklärung findet sich wohl ebenfalls in dem überlegenen gemeinsamen Wissen von Held und Zuschauer sowie in der Großmannsrolle, in welche der Dichter den Chremylos nach dessen erstem Erfolg, der Überredung des Plutos, schlüpfen läßt und die sich erstmals bei der recht präntiösen Begrüßung des Chores zeigt. Zum einen ist hier festzuhalten, daß Chr. nicht etwa sagt: „Du bekommst dein Teil“, sondern „es besteht die Möglichkeit der Teilhabe“ (*μετέχειν ἔξῃστι*). Zum andern verleiht die neue Rolle des überlegenen Strategen Chremylos' generösem Verhalten doch einige Wahrscheinlichkeit – eben weil der Held mehr weiß als Blepsidemosszenen und weil der Zuschauer dieses Wissen teilt. Beide wissen um Chremylos' Plan und um die Wirkungsgesetzlichkeit, auf der dieser aufbaut: alle wollen reich

<sup>22</sup> Vgl. Ach. 864, Rit. 728, Wo. 627, Frie. 819, Vö. 1323.

<sup>23</sup> Die 'Regieanweisung' 332-34 hat sicher die Aufgabe, beim Zuschauer vorab eine gewisse Reserve gegenüber B. zu insinuieren, da sie, ähnlich wie andere Ankündigungen mißliebiger Figuren (Ach. 908, Rit. 691, Frie. 1043), bereits eine Andeutung über die bevorstehende 'Störung' enthält.

werden, Plutos jedoch wird sich nur den Gerechten mitteilen. Beide wissen also auch, daß auch B. zwangsläufig gerecht werden oder aber arm bleiben muß; auch Chr. könnte an dieser Gesetzlichkeit, sobald er ihr einmal (mit der Heilung des Plutos) zum Sieg verholten hat, nichts mehr ändern. Wenn der Held nun den Verdächtigungen des Blepsidemos gegenüber seinen Vorsatz bekräftigt, nur die Gerechten reich zu machen (386), so wird die ganze Szene dem Zuschauer weniger das Empfinden einer ironischen Demontage des Chr. vermittelt haben als vielmehr die Erwartung, daß hier die Grundlagen für eine spätere Überprüfung der Ansprüche des Blepsidemos auf Teilhabe am Plutos geschaffen werden. Ähnliches geschieht ja später auch, wenn auch nicht an Blepsidemos, wie Seeger wollte, so aber doch an einer semantisch gleichwertigen Figur, dem Sykophanten. Diesen kann man in der Tat geradezu als eine Doublette des Blepsidemos bezeichnen. Beide verdächtigen ohne viele Umschweife den Gesprächspartner pauschal des *οὐδὲν ὄγχις* 355/362:870) sowie speziell des Diebstahls (336 ff.:871) und der Lüge (375:887/893), natürlich bei gleichzeitigem Hervorheben der eigenen Rechtschaffenheit (404:900). Folgt man Deardens Untersuchung über Kostüme und Masken<sup>24</sup>, so dürften sie sich auch im Äußeren nicht unterschieden haben. Denn höchstwahrscheinlich haben sie als verwandte Charaktere dieselbe Maske getragen<sup>25</sup>. Dearden weist sogar beide Rollen ein und demselben Schauspieler zu, was also auch eine Unterscheidung anhand der Stimme ausschloße.

Der 'Poetischen Gerechtigkeit' scheint hier somit zumindest in der Weise Genüge getan, daß der von Blepsidemos verkörperte *Typ* (B. selbst taucht ja nach dem Agon nicht mehr auf) seine gerechte Strafe erhält.

3.2.5 Insgesamt wird der Zuschauer aus den vorgelegten Stellen schwerlich den Eindruck gewonnen haben, daß Chr. „nicht eine gerechte, sondern vor allem eine zu seinen Gunsten ausfallende Verteilung“ des Reichtums wünsche. Dem stehen nicht nur die einzelnen Passagen entgegen, die den Gedanken des *μεταδοῦναι* und des gemeinschaftlichen Reichtums der Gerechten zum Ausdruck bringen<sup>26</sup>; vielmehr ist der gesamte Plan der Heilung des Plutos auf die Mitteilung des Reichtums an alle Gerechten abgestellt. Um lediglich selbst reich zu werden, hätte es für Chremylos genügt, gemäß den Anweisungen des delphischen Orakels Plutos in ein Haus zu führen und dann zu verfahren wie andere vor ihm: *κατωρῦττεω κατὰ γῆς κάτω* (238).

Es spricht somit manches dafür, die Auffassung vom zwielichtigen Chremylos nicht zu teilen. Denn auch der allgemeine Einwand, daß die Pläne und Äußerungen weit über den Horizont eines biederen Landmannes hinausgingen und bereits dadurch eine ironische Brechung eintrete (Flashar 429 f.), verfängt nicht: Diese 'Merkwürdigkeit' ist auf den grundsätzlichen Gegensatz im Wesen des komischen Helden zu beziehen, den K. Reinhardt als Polarität zwischen Kleinbürgerlichkeit und märchenhaftem Tötertum bestimmt hat. Auch Chremylos ist auf der einen Seite der Kleinbürger, dessen Neigungen und Schwächen vom Dichter mit Humor und

<sup>24</sup> C. W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London 1976, 111 ff., 122 ff.

<sup>25</sup> Daß ähnliche Charaktere gleiche Masken trugen, wird z. B. durch Phlyakenvase Nr. Ph 14 (A. D. Trendall, *Phlyax Vases*, in: *BICS Suppl.* 19, London 1967) nahegelegt, die zwei Köche mit derselben Maske zeigt (vgl. Dearden 125).

<sup>26</sup> 219 ff., 225 f., 285, 326, 341, 345, 386 ff., vgl. 750 ff., 779 ff.

Sympathie karikiert werden; auf der anderen Seite weisen über diese Karikatur hinaus seine außergewöhnliche soziale Gesinnung, seine Bereitschaft, Verantwortung für das Gemeinwohl auf sich zu nehmen, und seine Tatkraft, die ihn nicht bei der Befolgung des delphischen Orakels haltmachen, sondern die in der Situation angelegten phantastischen Möglichkeiten erkennen und verwirklichen läßt.

4. Das bisher Gesagte bedarf freilich einer Ergänzung: Bei aller Nähe des Chremylos zu Figuren wie Dikaiopolis und Trygaios ist doch ein wichtiger Unterschied unverkennbar, der in der Gestaltung des Held-Zuschauer-Verhältnisses durch den Dichter begründet ist. Der Plan des Chr. ist nämlich nicht geeignet, einen ähnlichen Identifikationsprozeß mit dem Helden in Gang zu bringen, wie das etwa der Plan des Dikaiopolis tut. In den Acharnern machte bereits der Prolog deutlich, daß der von Dikaiopolis mit dem utopischen Mittel des Privatfriedens angestrebte Wunschzustand im Grunde mit den – in idealisierender Überhöhung interpretierten – Gegebenheiten der Vorkriegszeit identisch ist, daß also ein außerdramatisch möglicher Zustand lediglich mit den utopischen Mitteln des komischen Spiels antizipiert wird, mit Mitteln, die ohne weiteres durch solche der Realpolitik ersetzbar sind<sup>27</sup>. Im Plutos deutet sich ebenfalls schon im Prolog an, daß nicht nur die Mittel, sondern auch das Ziel des Helden niemals mit den Bedingungen der außerdramatischen Realität in Einklang zu bringen sind. Die Heilung des Plutos trägt nicht, wie der Friedenswein des Dikaiopolis, einen Hinweis auf etwa gemeinte realpolitische Mittel an sich und kann eben deshalb keine Tatbereitschaft wecken<sup>28</sup> – im Gegenteil: die Information, das gegenwärtige Unrecht werde erst dann besiegt, wenn Plutos wieder sehe, trägt bereits die Andeutung in sich, daß der Plan keine lebensweltliche Verweiskraft und keine „prophetische Qualität“ (so Willets 40) mehr besitze. Diese Besonderheit läßt die Annahme, daß der Zuschauer im 'Plutos', anders als in den Friedensstücken, zu einem Erkenntnisziel geführt werden soll, das vom Bewegungsziel der Handlung abweicht, und daß dabei wiederum die ironische Deutung der Handlung eine wichtige Rolle spielt, weiterhin als wohlbegründete Arbeitshypothese erscheinen. Es ist also zu fragen, ob im Plutos Ironie nicht etwa anderwärts ansetzt und anders wirkt, als man bisher angenommen hat – und ob damit ggf. auch das Verhältnis von Bewegungsziel und Erkenntnisziel anders bestimmt werden muß als bisher.

Wir betrachten dazu die Auseinandersetzung zwischen Chremylos und der Penia und werfen ergänzend einen Blick auf die Rolle des Karion.

5. Die Gestalt der Penia ist ja bisher von der Suche nach ironischen Brechungen merkwürdig verschont geblieben – wohl zu Unrecht; vielmehr scheint, ganz im Sinne der oben referierten Bestimmung, innerhalb eines Prozesses der Solidarisierung von Held und Zuschauer gegen die Penia die Ironie ein Wirkungsfaktor zu sein,

<sup>27</sup> Zu den verschiedenen Utopie-Konzepten bei Aristophanes vgl. E.R. Schwinge, Aristophanes und die Utopie, WüJbb N.F. 3, 1977, 43 ff.; Schwinges Behauptung einer geradlinigen Entwicklung vom phantastischen Utopietyp der 'Acharner' bis zur praktikablen, mechanischen Utopie des Spätwerks, die Ausdruck einer persönlichen Entwicklung des Aristophanes sein soll, wird sich allerdings kaum aufrecht erhalten lassen: Eine „praktische“ Utopie liegt bereits in den 'Wespen' vor, die Utopie im 'Plutos' dagegen ist alles andere als praktikabel.

<sup>28</sup> Vgl. M. Landfester, Aristophanes und die politische Krise Athens, in: G. Alföldy (Hrsg.), Krisen in der Antike, Bewußtsein und Bewältigung, Düsseldorf 1975, 27 ff.

den der Dichter einsetzt, um spüren zu lassen, daß er sich eben nicht mit den Wirkungsansprüchen der Penia identifiziert.

5.1 Zunächst ist zu beachten, wie der Dichter die Meinungsbildung über die Penia anbahnt, nämlich zu deren Ungunsten: Man hat ja schon immer als auffällig notiert, daß Plutos nicht selbst seine Sache gegen die Penia führt, und gefolgert, daß bereits dadurch eine ironische Brechung der Plutos-Position eintrete<sup>29</sup>. Doch scheint eher, daß der Dichter mit dieser Maßnahme von vornherein die Zuschauersympathien an eine Partei, die des Chremylos/Plutos, binden will. Denn Chremylos hat sich vor Beginn der Auseinandersetzung schon längst als Sprachrohr und Vertreter des Demos profiliert. Hätte ihm allein dies schon einen gewissen Sympathievorsprung gesichert, so kommt jetzt dazu, daß die Penia, anders als er, zu Beginn der Auseinandersetzung gleichsam aus dem Boden wächst. Die erforderliche rasche Information über diese unvermutet aufgetretene Figur läßt A. nun aber eben von deren Widersachern besorgen. Daß diese Charakteristik nicht zu Penias Vorteil ausfällt, dafür läßt der Dichter allerdings Penia selbst sorgen; denn erst ihre Geheimniskrämerei bietet den Anlaß zu den wenig schmeichelhaften Spekulationen über ihre Person, Spekulationen, die überdies durch ihr furchterregendes Äußeres begünstigt werden. Der Eindruck, den diese *ἐρωνὸς ἐκ τραγωδίας* bildet, ist jedenfalls, wie die erste Reaktion von Chremylos und Blepsidemos zeigt<sup>30</sup>, buchstäblich zum Davonlaufen (an der bekannten Stelle der Eumeniden des Aischylos (52) heißt es *εἰς τὸ πᾶν βδελύκτροποι*). Man darf sicher annehmen, daß der Zuschauer, der über diese merkwürdige Figur ja noch nichts weiter weiß, diesen Eindruck teilt.

Während also Chremylos und der Zuschauer intellektuell und emotional über eine gemeinsame Basis verfügen, bleibt die Penia wegen der merkwürdigen Umstände ihres Auftretens davon einstweilen ausgeschlossen.

5.2 In der folgenden Debatte um den Streitpunkt, ob Plutos oder Penia das *μέγιστον ἀγαθόν* gewährleiste, wird diese Distanz aber nicht aufgehoben, sondern stabilisiert, nämlich dadurch,

- (a) daß der Held sich weiterhin ausschließlich auf Argumentationsmuster und Bewertungsmaßstäbe stützt, die der Gedanken- und Gefühlswelt des Zuschauers vertraut sind – bei der Penia ist das keineswegs der Fall –,
- (b) daß für die Äußerungen der Penia ein ganz bestimmter ironischer Hintergrund konstituiert wird:

5.2.1 Chremylos vertritt ja erklärtermaßen (489) den Standpunkt der Evidenz, d.h. der Erfahrung und des gesunden Menschenverstandes, eine Haltung, die aus der fundamentalen Übereinstimmung über und einem fraglosen Empfinden für das resultiert, was richtig und falsch, gerecht und ungerecht ist; auf dieser Fraglosigkeit beruht aber auch ihre leichte Angreifbarkeit; dies hatte A. bereits an der Niederlage des *Κρείττων* in den 'Wolken' gezeigt.

Die Forderung des Chremylos, Reichtum an Gerechtigkeit zu binden, ist also von seiner Warte aus eigentlich unangreifbar, weil durch Berufung auf das Gerechte

<sup>29</sup> Zuletzt Radt 9 im Anschluß an Newiger 173 f.

<sup>30</sup> S.L. Radt, Zu Aristophanes' Plutos, in: *Mnemosyne* 29, 1978, 256 f., zeigt, daß das *γάρ* auf eine unausgesprochene, lediglich durch physische Reaktion angezeigte Empfindung hinweist.

abgesichert. Günstig für Chremylos' Position ist es dabei, daß die Penia, die nicht aus ihrem Wohnsitz bei den Griechen (437) vertrieben werden will (464 f.), in ihrer Argumentation das Gewicht weniger auf die Bekämpfung des Plutos als vielmehr auf den Kampf für die Erhaltung des jammervollen Status quo legt. Damit kann Chr. aber die *ἀγαθά*, die sie für sich selbst reklamiert, an seinem eigenen Leben messen und so zu dem Ergebnis kommen, daß diese angeblichen Güter in Wahrheit Merkmale seiner jämmerlichen Lage sind. Ihren Behauptungen, Armut schaffe durch Zwang zur Arbeit Wohlstand (532), sie sei ethisch ertüchtigend (558 f.) und überhaupt die Quelle alles Guten (499. 593 f.), steht seine persönliche Erfahrung entgegen, derzufolge der Zwang der Armut sich in Hunger, Elend und einer äußerst kläglichen Einrichtung seines Hauswesens äußert (535 ff.); erfahrungsgemäß sei es auch die Armut, die Diebe mache (594 ff.). Da Chr. die Qualität der Argumente, die Penia zu ihren eigenen Gunsten vorbringt, an seiner – und der Zuschauer – Erfahrung unmittelbar messen kann, wird er auch in Stand gesetzt, trotz des Schlages gegen seine eigene Utopie, den Penia zu Beginn der Auseinandersetzung führt (506 ff.), die Eigenreklame der Penia von der überlegenen Position der stillschweigend vorausgesetzten Übereinstimmung mit dem Zuschauer immer wieder ironisch zu kommentieren<sup>31</sup>. Hätte der Dichter nicht mit dieser gemeinsamen Basis gerechnet, so hätte er die Diskussion sicher anders verlaufen lassen, denn bereits Penias 1. Argument, das nicht pro domo gesprochen, sondern gegen die Ansprüche des Plutos gerichtet ist, soll offenbar als zwingend gelten (vgl. unten); es kann aber seine Wirksamkeit nicht voll entfalten, eben weil Penia das vermeintliche Paradoxon „allgemeiner Reichtum bewirkt allgemeine Armut“ sogleich mit der wahrhaft paradoxen Eigenreklame „Armut bewirkt Wohlstand“ (532 ff.) kombiniert, und die widerspricht eben der Erfahrung des Chremylos (und des Zuschauers) völlig.

5.2.2 In den Argumenten der Penia steckt eine Reihe von Andeutungen, welche sie in die Nähe derjenigen Figuren rückt, denen die Komödie das Etikett 'Sophist' aufpappt. Zum einen ist dies in der wenig differenzierten Sicht der Komödie sachlich gerechtfertigt, denn die hinter Penias Worten stehende Vorstellung der Kulturazendenz ist ja, wenn auch nicht im Umkreis der Sophistik entstanden, so doch von ihr systematisiert und verbreitet worden<sup>32</sup>; zum andern sind aber wohl wirkungsästhetische Gründe ausschlaggebend, denn A. kann durch die erwähnten Hinweise sicherstellen, daß auch der mit dem theoretischen Substrat von Penias' Ausführungen nicht vertraute Zuschauer erkannte, als wes Geistes Kind die Penia zu gelten habe.

Da ist zunächst Penias äußeres Vorgehen: Nach den ersten Schimpfereien verfährt sie zunächst ähnlich wie der *Ἥττων* in den 'Wolken', indem sie der einleuchtend klingenden These, Reich-

<sup>31</sup> 547 ist ironisches Zitat von 569, ebenso 592 von 585 f.; 565 ironischer Syllogismus; die Ironie von *μακαρίτην* 555 ist schon von Bergler (vgl. unten Anm. 48) mit Verweis auf das Scholion *ιστέον ὅτι μακαρίτης ὁ τεθνεώς* richtig erklärt worden: *Comicus noster ... eorum (= pauperum) vitam, quasi non esset vita, dixit βλον μακαρίτην, quod de mortuis dici solet.* – Komische Repliken auf trag. Klagen (601-605; vgl. P. Rau, *Paratragodia*, München 1967, 208) dienen auch anderwärts zur Verspottung des Gegners, z. B., besonders breit ausgesponnen, Ach. 1190 ff.

<sup>32</sup> Vgl. B. Gatz, *Weltalter, Goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Hildesheim 1967, 144 ff.

tum müsse an Gerechtigkeit gebunden und so die Armut vertrieben werden, die provokatorische These entgegenstellt, gerade dies wäre das größte Übel<sup>33</sup>. Diese Behauptung erklärt sie sodann zum Gegenstand des λόγον δούναι (467), eines Verfahrens, das sie in charakteristischer Manier mit präzisen Entscheidungsfragen und sich präzise gebenden Schlüssen entwickelt (Signalwörter sind ἀποφαίνειν 468, ἀποδεικνύειν 474, ἀναδιδάσκειν 563, σκέπτεσθαι 567). Typisch schließlich ist, daß sie ihre Gegner als 'kronosmäßig altväterisch' bezeichnet (Κρονικαῖς λήμαις λημῶν-τες 583), was mit entsprechenden Wendungen wie Κρονίων ὄρων, Κρόνος, Κρονίππος 929, 984 f., 1070) auch Sokrates und der Ἥττων in den Wolken tun.

Darüber hinaus fällt auf, wie die Penia mit ihrer Strategie, der persönlichen Erfahrung des Chr. die intellektuelle Durchdringung des Streitgegenstandes entgegenzustellen, überkommene Vorstellungen und Begriffsinhalte einer Umdeutung unterwirft. Zwei Beispiele: Am deutlichsten zeigt sich dieses Umdeuten im Konflikt der beiden Penia-Begriffe: Während Chremylos wie selbstverständlich mit πενία die Vorstellung von Besitzlosigkeit, ja Not verbindet, begegnet ihm Penia, wie Wilh. Schmid sagte, mit „prodikeischer Synonymik“ und unterscheidet die Bettelarmut (πτωχεῖα) vom auskömmlichen Leben. Daß Penia einen Mittelplatz zwischen Armut und Wohlstand einnehme, ist in der Literatur vor und neben Aristophanes nirgends bezeugt; mag also dieses Ergebnis sophistischer ἐτυμολογία auch der Wortgeschichte nahekommen, so weicht es doch zweifellos von der konventionellen Auffassung ab<sup>34</sup>. Dies zeigt sich auch darin, daß Chremylos wie selbstverständlich zu Beginn der Handlung (29) diesen πενία-Begriff mit κακῶς πράττειν umschreiben und ihn später (595) einmal sogar geradewegs mit πεινῆν gleichsetzen kann.

Auch die Behauptung der Penia, daß Zeus arm sei, ist eine Umdeutung der herkömmlichen Anschauung; durch die Denunzierung der gegenteiligen Auffassung als altmodisch wird dem Zuschauer noch eigens bedeutet, mit welcher neuer Lehre er es hier zu tun habe. Das Beweismittel für die Armut des Zeus, daß er nämlich bei den olympischen Spielen nur einen wohlfeilen Ölzweig verleihen könne, ist durchaus von derselben Qualität wie der Ortsname Ἡράκλεια λουτρά als Argument für die ertüchtigende Wirkung warmer Bäder, wie es der Ἥττων in den Wolken (1051) vorbringt. In der Komödie ist es ganz selbstverständlich, daß Reichtum ἐν Ὀλύμπῳ ist (Vö. 585 ff.), daß man die Götter um diesen bittet (Frie. 1321 und daß Zeus es ist, der ihn im Märchenland herabregnen läßt (Pherekrates fr. 130,6 ff.)<sup>35</sup>. Dieses

<sup>33</sup> Vgl. Wo. 900-902.

<sup>34</sup> Das polare Begriffspaar lautet gewöhnlich πενία - πλοῦτος, nicht πτωχεῖα - πλοῦτος. So fordert Platon im 'Staat' (4.421 d) für die Handwerker einen mittleren Besitzstand zwischen Plutos und Penia, weil diese Extreme die berufliche Tüchtigkeit beeinträchtigen. Zur Begriffspolarität πλοῦτος - πενία vgl. auch Eur. El. 375 f. und W. Schmid, Geschichte der griech. Lit. 4, 380 Anm. 2 mit weiteren Belegen. Zur populären Auffassung der πενία als lebensfeindlicher Macht vgl. z.B. Alkaios fr. 142 D, Theogn. 173 ff., Xen. mem. 4,2,37.

<sup>35</sup> Hinsichtlich der Vv. 567-70 spricht Schareika von „Demagogie“ der Penia, m.E. zu Recht, wenn auch ohne Begründung, die etwa folgendermaßen lauten könnte: Chremylos hatte die Ansicht geäußert, Armut mache ungerecht, Ungerechtigkeit aber weise den Weg zum Reichtum (28 ff., 565), was zu der paradoxen Konstellation 'arm/gerecht - reich/ungerecht' führt. Hier knüpft Penia an: Die ῥήτορες seien gerecht, solange sie arm sind; hingegen einmal zu Reichtum gekommen (πλουτήσαντες) sind sie ungerecht - soll heißen: (allein) Reichtum macht ungerecht. Indes kommt diese Umkehrung von Chremylos' Analyse der Lebenswirklichkeit offenbar mittels eines Tricks zustande. Denn der Entschluß eines ῥήτωρ, sich auf ungerechte Weise (= ἀπὸ τῶν κοινῶν) zu bereichern, setzt ja seine Ungerechtigkeit bereits für den Zustand seiner Armut voraus.

spitzfindige Umwerten überkommener Anschauungen gipfelt endlich in dem Fazit πάνθ' ἔστ' ἀγάθ' ὑμῖν διὰ τὴν πείναιον. Den der Bedrängnis seiner persönlichen Armut ausgesetzten Zuschauer kann das nur als Verhöhnung seiner Lage angemutet haben und als ein Anspruch, der seine Negation bereits in sich trägt. Denn er steht ja nicht nur im Widerspruch zu des Zuschauers eigener Erfahrung, sondern das Spannungsverhältnis zwischen Anspruch und Erfahrung bekommt obendrein ironische Qualität dadurch, daß Penia sich selbst hier (zum 2. Male, vgl. 469) das enkomiastische Prädikat des πάντων ἀγαθῶν αἴτιος<sup>36</sup> verleiht. Penias auffällige Argumentationstechnik, ihr Bestreben, τὸν ἤττω λόγον κρείττω ποιῆω<sup>37</sup>, das in krassem Widerspruch zur Erfahrung des Zuschauers steht, kurz: ihre sophistische Attitüde: all dies hat Signalcharakter und wird den Zuschauer kaum veranlaßt haben, der Penia einen Ehrenplatz im Personenspektrum der Komödie einzuräumen<sup>38</sup>.

5.3 Die eigentliche Ironisierung von Penias Ansprüchen beruht aber auf einer tieferen Ursache, nämlich auf dem spezifischen Wirklichkeitsbezug ihrer Argumentation und deren Transparenz auf eine andere Argumentationskette hin, nämlich die 'Aufklärung' des Plutos im Prolog (123 ff.). Die Position der Penia, auf deren 'sophistische' Provenienz mit den erwähnten Textsignalen hingewiesen wird, hat ja bekanntlich außerdramatische Wurzeln, nämlich in jener Kulturentstehungstheorie, die als Ursache für die Findung der τέχναι die Wirkungsmächte χρεῖα und ἀνάγκη betrachtet: die Penia ist die Personifikation dieser Antriebskraft.

Für einen hohen Bekanntheitsgrad dieser Anschauung sprechen zahlreiche literarische Reminiszenzen<sup>39</sup>; der Dichter konnte also wohl damit rechnen, daß der Zuschauer erkannte, daß mit den Thesen der Penia eine außerdramatisch präexistente Theorie diskutiert wird, ganz genauso wie im Agon der 'Ekklesiazusen'.

5.3.1 Nun hat man schon immer darauf hingewiesen, daß vor dem Auftritt der Penia für Plutos ganz ähnliche Argumente ins Feld geführt werden, sowohl für seine kulturschaffende Funktion als auch für seine erzieherische Wirkung<sup>40</sup>. Indes hat diese 'Plutos-Theorie' keine außerdramatische Fundierung, sondern ist eine komische

<sup>36</sup> Vgl. A. Kleingünther, Protos Heures, in: Philologus Suppl. 26, 1933, 115; weitere Belege bei W. Meyer, Laudes inopiae, Diss. Göttingen 1915, 9 ff. Die Penia stellt sich ja auch sonst in die Reihe der Kulturstifter, die sich als Quelle alles Guten sehen bzw. von den Jüngern ihrer ars so gesehen werden.

<sup>37</sup> Th. Gelzer, Der epirrhematische Agon bei Aristophanes, München 1960, 35.

<sup>38</sup> Die Überlegenheit der Penia bei der Diskussion der 'Plutos-Theorie' tut dem keinen Abbruch, denn die Debatte hat zwei klar geschiedene Teile. Im ersten Teil (489-531) soll der Zuschauer offenbar den Einwand der Penia gegen die Plutos-Herrschaft als stichhaltig akzeptieren (vgl. unten); der 2. und längere Teil beschäftigt sich dagegen ausschließlich mit den Ansprüchen der Penia, und diesen gegenüber wiederum soll der Zuschauer anscheinend in eine skeptisch-ironische Disposition gebracht werden. Im Zuge der Debatte um die 'Penia-Theorie' fällt nun auch der berüchtigte und oft als Beweis für die Identifikation des Aristophanes mit der Penia herangezogene V. 600. Eben wegen seiner Einbettung in die Opposition 'Evidenzstandpunkt des Chr. — Persuasionsstandpunkt der Penia' scheint es angebracht, ihn anders zu verstehen, nämlich als Bekräftigung der tiefeingewurzeltten Erfahrung um das wahre Wesen der Armut, die nicht mit rhetorischem Aufwand hinwegeskamotiert werden kann.

<sup>39</sup> Meyer, Laudes 35 ff.

<sup>40</sup> Kleingünther, Protos Heures 116; Newiger, Metapher 173 f.; Gelzer, Agon 99.



Kontrafaktur aus der Werkstatt des Aristophanes. Äußerer Ausdruck dafür ist, daß Plutos, wiewohl ein Gott, nicht als Kulturstifter (wie Prometheus bei Aischylos) vorgestellt ist, sondern ebenfalls als (personifizierte) Antriebskraft, wie die Formulierung *τέχραι δὲ πᾶσαι διὰ σέ ... ἐσθ' ἠὲρημένα* (160 f.) zeigt. Im Agon mußte der Zuschauer somit den Eindruck gewinnen, daß der Anspruch der Penia: „alle Entwicklung vollzieht sich wegen der Armut“ mit umgekehrten Vorzeichen schon einmal erhoben worden ist: „alle Entwicklung vollzieht sich um des Reichtums willen“. Da aber, wie gesagt, unter dem Gesichtspunkt des Wirklichkeitsbezuges die 'Penia-Theorie' das Vorgegebene ist, muß man die 'Plutos-Theorie' als bewußt konträr konzipierte Gegenerfindung des Dichters betrachten, die mittelbar der Verspottung jener Kulturentstehungslehre dient.

Dieses Verfahren, einer außerdramatisch vorgegebenen Theorie eine komische Gegentheorie vorzuschalten, hat Aristophanes bereits in den 'Ekklesiazusen' angewandt: Dort hat er der Praxagora, die den von der zeitgenössischen Staatsphilosophie inspirierten kommunistischen Weg zur *σωτηρία τῆς πόλεως* propagiert, kurz zuvor die bewußt konträre Lösung der Rückkehr zu konservativen Werten in den Mund gelegt und damit in ihr gleichsam den sophistischen Anspruch verkörpert, man könne über jede Sache das Entgegengesetzte sagen<sup>41</sup>. Dieses 'konservative Konzept' hat aber über das ironische Bezogensein auf die außerdramatisch vorgegebene Theorie hinaus keinen Eigenwert, sondern ist seinerseits bereits in der Entfaltung ironisch relativiert, etwa durch mechanisches Wiederholen der Beteuerung, die Frauen verführen *κατὰ τὸν ἀρχαῖον νόμον*, und dadurch, daß der Mimesis-Charakter der ganzen Verschwörungsszene<sup>42</sup> die konservative Ordnung deutlich als bloße Maskerade kennzeichnet.

Auch im Plutos gewinnt man den Eindruck, Aristophanes habe die sophistische Auffassung von der Umkehrbarkeit der Argumente beim Wort genommen und auf die 'sophistische' Theorie von der Antriebskraft Armut und ihren ethischen Implikationen angewandt; jedenfalls hat er durch die komische Gegenthese von der 'Antriebskraft Reichtum' ihre Umkehrbarkeit demonstriert. Doch auch hier besitzt die 'Plutos-Theorie' über ihre Funktion, ein ironisches Spannungsgefüge zu schaffen, hinaus keinen Eigenwert, sondern ist selbst bereits im Entwurf komisch gebrochen. Zwar wird auf der *Handlungsebene* Plutos in seine Rechte als segensmächtige Gottheit eingesetzt, doch zeigt sich deutlich eine zweifache Adressierung der Aufklärungsszene: Da, wie gesagt, der Plan, Plutos zu heilen, der Rückübersetzungssignale in die außerdramatische Wirklichkeit entbehrt und somit auch das Konzept des 'gerechten Plutos' ohne lebensweltliche Relevanz bleibt, muß auf der *Vermittlungsebene* die breit ausgespinnene Erörterung der Wirkung des *blinden* Plutos um so deutlicher auf die Ambivalenz der Antriebskraft *πλοῦτος* im täglichen Leben hinweisen. Ganz bezeichnend ist hier der Abschluß der Argumentationskette, die Plutos von seiner Macht überzeugen soll: *μονώτατος εἶ σὺ πάντων αἴτιος, καὶ πῶν ἀγαθῶν καὶ πῶν κακῶν, εὖ ἴσθ' ὅτι* (182 f.).

5.3.2 Als Zwischenergebnis ist somit festzuhalten: Wird schon von vornherein die lebensweltliche Irrelevanz des Planes, durch Heilung des Plutos der Gerechtigkeit zum Siege verhelfen, signalisiert, so werden nicht weniger die ethischen und

<sup>41</sup> In diesem Sinne hat man ja schon in der Antike Protagoras' Diktum vom Sieg der schwächeren Sache verstanden, so u.a. Aristot. Rhet. 1402a23 (weitere Belege bei K. Dover, Aristophanes, Clouds, XXVII).

<sup>42</sup> Ekkl. 121. 278.

kulturschöpferischen Ansprüche der Penia ironisiert. Bereits ihr Auftreten, als keifendes Monstrum, halb Furie, halb Marktweib, schafft eine groteske Spannung zu diesen Ansprüchen. Während der Debatte, in der sie die Erfahrungen des Zuschauers geradezu auf den Kopf stellt, wird dann immer wieder auf das sophistiche Fundament ihrer Äußerungen hingewiesen. Durch diese Verweise wird gleichzeitig ein ironisches Spannungsfeld zwischen 'sophistischer Theorie' und dem Vorwissen des Zuschauers hergestellt, der ja sah, daß sich die von Penia reklamierten kulturschöpferischen Leistungen mit denselben rabulistischen Mitteln auf ein ganz anderes Wirkungsprinzip, das Streben nach Reichtum, zurückführen lassen.

6. Über die Demontage der jeweils einseitigen Ansprüche<sup>43</sup> der beiden Parteien hinaus scheint aber die Ironie im Plutos Zusätzliches für das Herausarbeiten des Erkenntniszieles der Komödie zu leisten. Die Andeutung der lebensweltlichen Irrelevanz von Chremylos' Plan scheint der Dichter im Verlauf der Handlung nämlich dahingehend zu präzisieren und zu ergänzen, daß der Zusammenhang von Reichtum und Gerechtigkeit zwar eine Grundforderung humanen Rechtsdenkens sei, daß aber deren Realisierung objektive Zwänge entgegenstünden. Er bringt diesen Gedanken auf zwei Ebenen ins Spiel, nämlich auf der des rationalen Argumentes und auf der des gleichnishaft-ironisch benutzten Mythos.

6.1 Das rationale Argument überträgt er dabei der Penia (507 ff.). Es ist ja immer wieder herausgestellt worden, daß die Penia ein gewichtiges Argument in der Hand hat, nämlich, daß allgemeiner Reichtum allgemeine Armut bewirken werden. Wenn dieses auch nicht von logischer Stringenz<sup>44</sup> ist, so soll es, wie die Reaktion des Chremylos (ἐς κεφαλὴν σοί 526) zeigt, doch wohl als zwingend gelten. Indes, müssen wir noch einmal sagen, ist diese Feststellung nicht zur Stütze ihrer eigenen Ansprüche geeignet, sondern ausschließlich dazu, die Folgen der gerechten Plutos-Herrschaft aufzuweisen.

Die Entgegnung der Penia zielt nun vordergründig auf die 2. Stufe von Chremylos' Plan, den allgemeinen Reichtum (510), aber darüber hinaus auch und vor allem

<sup>43</sup> Eine ähnliche Beurteilung der Wirkung der beiden Extreme wird auch bei Euripides El. 374 f. und Hik. 238-45 sichtbar.

<sup>44</sup> Willets (40) und Schareika (144) sehen es deswegen als objektiv unabweisbar an, weil der Argumentationsrahmen durch die Bedingungen der antiken 'Sklavenhaltergesellschaft' bestimmt werde, deren Widersprüche (das herrschende Theoria-Ideal weise die Arbeit ausschließlich den Sklaven zu) Aristophanes nicht habe erkennen können. Doch selbst wenn man A.s Bewußtsein so völlig als Produkt seiner Umwelt begreifen wollte, so hätte gegen die Penia immer noch der Einwand formuliert werden können, daß bei stets gleichmäßiger Verteilung (und damit besiegelter Wertlosigkeit) des Geldes sich zur Befriedigung der materiellen Bedürfnisse wieder eine Tauschwirtschaft entwickeln würde, natürlich mit dem Tauschobjekt Sklave. Damit wäre zwar wieder alles beim alten, aber auch die von Penia angedrohte Katastrophe ausgeblieben. Indes ist die vermeintliche Blindheit des A. viel einfacher darauf zurückzuführen, daß er den populären Gedanken der notwendigen Balance von Mangel und Wohlstand, wie er z. B. bei Platon ('Staat' 421: Mangel ebenso wie Übermaß an Gütern führen zum Ersterben der τέχνη) begegnet, sozusagen je zur Hälfte auf die beiden Parteien aufgespalten hat. Analog zu ihren jeweiligen kulturschöpferischen Ansprüchen (Anlaß bzw. Ziel der kulturellen Entwicklung zu sein) läßt A. die beiden Parteien also auch gegenseitig den Vorwurf der Kulturvernichtung (Reichtum erstickt die Kultur, Armut läßt sie verelenden 510-531: 535-547) erheben. Aufseiten der Penia fügt sich das ganz organisch zu einer Einheit, da ja neben der auf Chreia beruhenden Aszendenz auch (der Ausblick auf) die Gefahr des Umschlagens in Deszendenz nach Eintritt der Entwicklung in die *τροπή*-Phase ein geläufiger Gedanke der Kulturentstehungslehren ist.

auf die erste Stufe, den Reichtum der Gerechten (als Angriffspunkt bereits 475 genannt). Denn in der 1. Stufe ist ja die 2. bereits angelegt, und das hat die Penia von Anfang an erkannt, da sie schon vor der Ankündigung allgemeinen Reichtums durch Chremylos (497) unterstellt, daß alle reich werden (430). Während also Chremylos fordert, den gegenwärtigen Mißstand durch Bindung des Reichtums an Gerechtigkeit zu bessern, und in der 2. Stufe, der Entwicklung zu allgemeinem Reichtum, eine erwünschte Konsequenz auf einen vollkommenen Idealzustand hin sieht (496 f.), deutet die Penia diesen 2. Schritt als schicksalhafte, unvermeidliche Konsequenz, die aus dem 1. Schritt unabwendbar folgen müsse: wenn alle reich sind, wird keiner mehr arbeiten wollen und demnach allgemeine Armut die Folge sein. Der moralischen Forderung, Reichtum an Gerechtigkeit zu binden, wird also der objektive Zwang, die Trennung zu erhalten, entgegengestellt.

6.2 Eben dieser Gedanke der kulturerstickenden Wirkung des allgemeinen Reichtums bildet nun außerhalb des Agons den Hintergrund von zwei Äußerungen des Karion:

6.2.1 In der Parodos begrüßt er den Chor und erteilt dann, nach einigem Hin und Her, auf dessen ungläubige Frage, ob wirklich alle reich werden würden, die Antwort: „Bei Gott, ein Midas jeder, laßt euch nur Eselsohren wachsen!“ – Midas: mit seinem Namen verband sich ja nicht nur die Vorstellung sprichwörtlichen Reichtums, sondern auch zwei Erzählungen<sup>45</sup>, die dem Vers einen für die Handlung hochbedeutsamen Hintergrund verleihen, nämlich die von seinen Eselsohren, die er dem Fehlurteil beim Wettstreit zwischen Apollon und Pan verdankt, und die von seiner unglücklichen Verwandlungsgabe, alles, was er berührte, in Gold zu verwandeln. Nun sind an unserer Stelle die beiden Erzählungen anscheinend kontaminiert und die Eselsohren des Midas mit seinem Reichtum in Verbindung gebracht, offenbar derart, daß die Eselsohren den Reichtum charakterisieren sollen als töricht, töricht wie es auch der durch die Verwandlungsgabe produzierte Reichtum des Midas war. Es scheint also, daß der Dichter den Karion bereits in der Parodos andeuten läßt: „Ihr werdet reich, und zwar auf dieselbe verhängnisvolle Weise, wie Midas es war.“ Offenbar ist also diese Äußerung des Karion kein blanker Scherz, sondern ein 'Witz mit Tiefgang': er deutet, wie ex post erkennbar, ein vorweggenommenes Urteil über Chremylos' Plan an.

6.2.2 Die zweite Stelle ist der Bericht des Karion über die hinterszenisch bereits eingetretene Eudaimonie nach dem Einzug des Plutos in Chremylos' Haus (802 ff.). Dieser Bericht hat, was seine Stellung und Aufgabe betrifft, seine Parallelen in den beiden anderen Komödien, in denen ein bäuerlicher Held sein irdisches Paradies errichtet, nämlich im 2. Stasimon der 'Acharner' und in der Nebenparabase des 'Friedens': Nach der Durchsetzung des großen Planes wird der neugeschaffene Zustand reflektierend bewertet. Während aber in den beiden 'Friedensstücken' die erwähnten Chornummern den Identifikationsprozeß mit dem Helden zur Vollendung bringen, scheint die vorliegende Stelle auf das gerade Gegenteil hin angelegt zu sein.

Da ist zunächst die sozusagen 'kommunikationstechnische' Seite des Berichtes:

<sup>45</sup> Vgl. W. Kroll, Art. Midas, in: RE 15,2, Sp. 1526 ff.

In den 'Acharnern' und im 'Frieden' wird die Identifikation durch die bewußte Öffnung der beiden Chornummern zur außerdramatischen Wirklichkeit hin begünstigt. In den 'Acharnern' (971 ff.) markiert bereits das einleitende *εἶδες ὦ ... πόλι* die 'politische' Bedeutung von Dikaipolis' Tun, und der suggestive Wechsel vom 'Du' (929) zum 'Wir' (982. 987) kann auch den Zuschauer in das Gelöbnis „Nie wieder Krieg" mit einbeziehen. Im Frieden ist die Barriere zwischen Chor und Zuschauer von vornherein niedergelegt, da der Chor, indem er das (tatsächliche, nichtfiktive) Ende des Krieges und die Rückkehr zu den alltäglichen Freuden feiert, sich gleichsam in die Reihen des Zuschauers, dessen Freude artikulierend, eingliedert; zudem hat der Chorführer eine schillernde Identität mit Aristophanes und dessen Phylengenossen selbst, da er als Angehöriger der Phyle Pandionis auftritt (1183). Im Plutos dagegen fehlen solche, den 'Orchestergraben' überbrückende Signale; die Bereiche von Bühne und Publikum bleiben strikt getrennt, und der Zuschauer wird nur davon in Kenntnis gesetzt, was hinter der Bühne als lediglich für das komische Personal bedeutsames (*ἡμῖν*) Geschehen passiert ist.

Sodann finden sich auf der Inhaltsebene unter den prachtvollen Metamorphosen, welche die Einzelbestandteile von Chremylos' Hausrat durchgemacht haben, auch einige recht auffällige, die wegen ihrer augenscheinlichen Ungereimtheit schon im 18. Jahrhundert Gegenstand der Debatte zwischen Gelehrten wie Bentley, Hemsterhuis, Brunk und Invernizzi waren<sup>46</sup>. Es scheint, daß diese Merkwürdigkeiten auf das Midas-Motiv der Parodos zurückweisen sollen. Die Ironie dieser Verwandlungen beruht nämlich darauf, daß Dinge des täglichen Lebens jetzt durch solche ersetzt sind, die, dem neuen Reichtum entsprechend, wertvoller und teurer, gerade deswegen aber um so unbrauchbarer sind. So wischt man sich den Steiß mit den *σκορόδια*, die man früher gegessen hat, selbst wenn der damit verbundene Fortschritt im Komfort fraglich ist, wie schon der Kommentar des Tzetzes (p. 180 Positano) gewissenhaft anmerkt; die Essigflasche (*ὄξις*) ist, ungeachtet der notwendig einsetzenden Oxydation, aus Bronze; der Ofen (*ἰπνός*)<sup>47</sup> ist jetzt aus – brennbarem – Elfenbein; der Brunnen gar enthält jetzt Öl, so daß dieser Luxus im Haus zukünftig Ursache einer lebensbedrohenden Wassernot sein wird. Daß hier der Anklang an die Midas-Erzählung gesucht wird, hat übrigens schon Bergler in seinem Plutos-Kommentar von 1760 vermutet, freilich ohne die Beziehung zur Parodos zu sehen: „Videtur alludere ad fabulam Midae, cui omnia in aurum convertebantur, etiam quae minime voluisset, cibus et potus."<sup>48</sup> Was in der Parodos noch mehr Andeutung war, ist hier ganz offenkundige Handlungskommentierung. In dem lauten Lobpreis der neuen Ordnung konstituiert der Dichter mit Hilfe einiger Begriffe, die in diesem Kontext eindeutig als 'Störfaktoren' – Ironiesignale – operieren, eine hintergründige zweite Aussageebene, welche die eigentliche – ironische – Deutung von Chremylos' Vorhaben trägt.

6.2.3 Mit Hilfe der Transposition des einen deutungstragenden Motivs vom verhängnisvollen Reichtum auf verschiedene Ebenen läßt also der Dichter die Position des Chremylos der Vernichtung anheimfallen; dabei greifen rationales Argument und ironische Andeutung ineinander: In der Parodos konstituiert die Anspielung auf Midas den mythologischen Hintergrund, vor dem das Vorhaben des Helden iro-

<sup>46</sup> Näheres bei S. Sobolevskij, *De Pluti Aristophaneae versu 802 et qui sequuntur versibus*, in: *Eirene* 1, 1960, 93-99.

<sup>47</sup> Für diese Bedeutung überzeugend Sobolevskij; auch wenn man 'Laternen' zu verstehen hätte, wäre die Perversion nicht geringer: „*ebur translucidum non est*" (Brunck).

<sup>48</sup> Referiert bei G. Chr. Harles, *Aristophanis ... Plutos, cum Bergleri ... integris ... notis*, Nürnberg 1776, 145.

nisch in Frage gestellt wird; im Agon wird das Motiv, dieses Hintergrundes entkleidet, in seiner nackten gedanklichen Struktur präsentiert, zum wichtigsten Argument der *Penia*; nach dem Sieg des *Chremylos* dient es gleichsam als 'Midas-Motiv in komischer Version' und semantisch an die Fabel adaptiert der Wiederbelebung der in der *Parodos* angemeldeten Zweifel. Dabei ist auch auf der zweiten und dritten Stufe der 'Midas-Hintergrund', eben wegen der sachlichen Beziehung zum einmal zitierten mythischen Exempel, latent vorhanden und für den aufmerksamen Zuhörer aktualisierbar.

Dieser ganze Prozeß wirkt aber nicht lediglich zerstörend, sondern fördert ein Problem zu Tage, daß nämlich die gerechte Forderung, Reichtum von Gerechtigkeit abhängig zu machen, mit den objektiven Gegebenheiten kollidiert.

Um dieses Problem herauszuarbeiten, wäre es für den Dichter nicht nur unnötig, sondern sogar hinderlich gewesen, das Scheitern der Utopie mit einer ironischen Entlarvung des Helden zu verbinden. Vielmehr unterstreicht er durch die Einführung des bäuerlichen Helden, der wirkungsästhetisch wichtigsten und eindeutigsten Gestalt seines Figurenrepertoires, daß die Forderung nach gerechter Verteilung des Besitzes Rechtens ist und aus einem echten, den *Demos* bedrückenden Mißstand erwächst.

Gerade wegen der Unmöglichkeit aber, diese Forderung zu erfüllen, räumt der Dichter dem Zuschauer das Recht auf ein fiktives Ausbrechen aus der tristen Realität ein. Durch den Sieg des Helden über die bösen Mächte dieser Welt und schließlich sogar über die Götter verschafft er ihm jenes befreiende Lachen, das eben aus der Überwindung dieser Realitätszwänge resultiert. In dieser Entlastungsfunktion liegt auch ein Grund, daß nach dem Agon weiter die Fiktion aufrechterhalten wird, die Gerechten erhielten den ihnen zustehenden Lohn, und daß die Sympathien weiterhin auf seiten der *Chremylos*-Partei gehalten werden, wie die semantisch eindeutige *Sykophantenszene* zeigt. Freilich kann diese Entlastung durch komische Nichtigkeit nicht mehr dazu beitragen, die Hoffnung des Zuschauers auf eine bessere Zukunft wachzuhalten<sup>49</sup>. Im Gegenteil: der Zuschauer, der darüber reflektiert, was an Botschaft ihm diese Komödie vermitteln kann, wird sich zurückgeworfen sehen auf die Einsicht des Widerspruches zwischen natürlichem Rechtsempfinden und natürlichen Zwängen.

7. Die Ironie im *Plutos* operiert somit im wesentlichen auf der kognitiven, nicht auf der moralischen Ebene. Hätte der Dichter dieses Mittel vorrangig dazu eingesetzt, um ein moralisches Defizit des *Chremylos* aufzudecken, dann würde sich in der Tat die Problematik des *Plutos* als eine 'private' (Gelzer) Problematik erweisen, angesiedelt am Rande des 'politischen' Interesses. Aber indem der bäuerliche Held von ironischem *Zwielicht* unberührt bleibt, wird seine traditionelle Funktion

<sup>49</sup> Das gegenteilige Ergebnis von Schareika ist augenscheinlich ein Produkt seiner ideologisch-methodischen Prämissen. Seine Auffassung vom Komischen (Ästhetisierung der lebensweltlichen Widersprüche mit klassenkämpferischer Perspektive) läßt (qua 'klassenkämpferisch') den Gedanken an eine mögliche Ironisierung von *Chremylos Aktion* gar nicht erst aufkommen und preßt andererseits (qua 'Perspektive') Aristophanes in die Rolle eines Vorläufers des wissenschaftlichen Marxismus (S. 153, 161 f.), der aus der Analyse der gesellschaftlichen Widersprüche zwar noch nicht (wie der Marxismus heute) die objektiv notwendige politische Entwicklung erkennen, aber doch bereits die „subjektive Notwendigkeit“ der Umverteilung des Reichtums (statt derjenigen der Produktionsmittel) gestalten kann.

als komischer Sachwalter des Demos gewahrt, dessen großartiges Scheitern nicht auf sein persönliches Defizit, sondern auf den fundamentalen Widerspruch des von ihm vertretenen *öffentlichen* Anliegens zurückzuführen ist. Daß die Ironie so im politischen Horizont des Plutos angesiedelt ist, läßt sie zu Recht als eine Grundkategorie des Komischen verstehen. Wie das Komische bei Aristophanes stets, dient auch sie einer Erkenntnis auf dem Feld der außerdramatischen Wirklichkeit, und zwar, wie gezeigt, in zwei thematisch einander verbundenen Bereichen: Sie trägt bei zur Aufklärung über den 'sophistischen' Geist einer Kulturtheorie, die kraft ihrer moralischen Implikationen (Wertschätzung der Armut) und angesichts der aktuellen Lage des Demos Beschwichtigungscharakter hat, und problematisiert eine allseitig akzeptierte und gesicherte Position populären Rechtsdenkens, die Forderung der Bindung des Reichtums an Gerechtigkeit.

7.1 Diese gegenüber den Stücken der frühen und mittleren Schaffensperiode wichtigere Rolle der Ironie äußert sich auch in einer gewandelten Organisation. Ironie wird nicht mehr vorrangig über eine beliebige Anhäufung einzelner und unabhängig voneinander operierender Störfaktoren organisiert; vielmehr erbringt die wesentliche Leistung des einzelnen ironischen Elementes erst seine Einbettung in die syntagmatische Beziehung: Penias Ansprüche erfahren ihre ironische Deutung durch ihre Beziehung zur 'Aufklärungsszene' im Prolog, und die Rechtsidee des Chremylos durch die sukzessive Entfaltung des Midas-Motives auf allen drei Stufen der Aktion, bei der Planung, Verteidigung und Durchführung der Utopie. Daß eine ganze Szene semantisch auf eine andere bezogen ist, zu dem Zweck, deren außerdramatisches Substrat zu ironisieren, ist erstmals im Zusammenspiel von Gynaikokratieplan im Prolog und 'kommunistischem' Programm im Agon der 'Ekklesiazusen' zu finden; im 'Plutos' ist dieses Konzept durch den Einsatz des ironischen Leitmotivs ergänzt.

7.2 Träger des letzteren ist, neben Penia, Karion, der auch sonst stets eine eigentümlich skeptische Distanz zum Geschehen an den Tag legt (1-16. 644 ff.). Im Einklang damit hat er offenbar auch die Aufgabe, im Exemplifikationsteil etwaige Identifikation mit dem Helden zu unterbinden. Denn in der Sykophantenszene, welche als einzige den Glanz der erwiesenen gerechten Reform auf Chr. werfen könnte, steht statt des Helden Karion auf der Bühne. Umgekehrt tritt Chr. in der Vettelszene auf, die ja hinsichtlich seines Planes keinerlei Demonstrationswert besitzt (vgl. oben 3.1.2) und lediglich im Sinne eines versöhnlichen Ausgleiches der poetischen Gerechtigkeit zum Sieg verhilft. Die 'Doppelung des Protagonisten' im Exemplifikationsteil scheint also weniger der Widerspiegelung realer Verhältnisse<sup>50</sup> zu dienen, als dazu, durch verhinderten Vollzug der Identifikation die kognitive Funktion der Ironie zu sichern, gleichzeitig aber dem Helden wegen der allgemeinen Akzeptabilität seiner Rechtsidee die Sympathie des Zuschauers zu wahren. Damit scheint nun auch wenigstens eine rezeptionsästhetisch befriedigende Einordnung

<sup>50</sup> Schareika 119 f., der damit der gewachsenen Bedeutung des Sklaven in der Gesellschaft Rechnung getragen sieht.

der Vettelszene möglich: sie trägt dazu bei, das Held-Zuschauer-Verhältnis in dieser Mittellage zwischen Gleichgültigkeit und Identifikation zu stabilisieren. Die Aufteilung der Protagonistenrolle in den Trimeterszenen ist somit letztlich der äußere Ausdruck für das Auseinanderklaffen von Bewegungs- und Erkenntnisziel am Schluß des Plutos, der komische Entlastung und (resignative) Erkenntnis nicht mehr in Einklang zu bringen vermag.

Eichstätt

FRIEDRICH HEBERLEIN