

## DIE VOLKSTÜMLICHKEIT UND DIE VOLKSMOTIVE BEI ARISTOPHANES

### Zur Frage der Volkstümllichkeit in der antiken Literatur

In dem einleitenden Kapitel beschäftigt sich der Verfasser mit dem Begriff der Volkstümllichkeit, der aus der Geschichte der modernen Literatur bekannt ist. Dabei stellt er die Forderung auf, den genauen Inhalt der Begriffe zu bestimmen, mit denen die moderne Literaturgeschichte arbeitet, denn nur auf diesem Wege kann man zu einem einheitlichen Standpunkt gelangen und die Frage beantworten, ob wir diesen Begriffen oder wenigstens ihren Ansätzen und Analogien schon in der Antike begegnen.

Auch die antike Literatur ist historisch bedingt, womit auch die historische Bedingtheit ihrer literarischen Kategorien verknüpft ist. Bei ihrer Analyse muss man jedoch gewisse Eigentümlichkeiten der antiken Literatur ins Auge fassen. Zu diesen Eigentümlichkeiten gehören: 1. Lange kontinuierliche Entwicklung in der Sklavengesellschaft, deren Weltanschauung, die sich von naiven Vorstellungen zu einer der höchsten Formen des Idealismus und des Materialismus vor der Entstehung des Marxismus entwickelte, sich auch in der antiken Literatur widerspiegelt. 2. Grosser Einfluss der Religion auf die Gesellschaft, der darauf begründet ist, dass die Religion eine der wichtigsten Formen der antiken Ideologie vorstellt. Dieser Zustand widerspiegelt sich auch in der Literatur; eine der wichtigsten Aufgaben der sich mit der antiken Literatur befassenden Literaturwissenschaft ist daher die Erforschung dessen, wie die einzelnen Künstler religiöse Ansichten vermittelten, von ihnen abhängig waren, sich von ihnen zu entfernen wussten, bezw. auch wie sie mit Hilfe religiöser Vorstellungen eine modernere Weltauffassung verbreiteten. 3. Der bruchstückartige Charakter der Handschriften, in denen antike Dichtungen erhalten blieben, bringt es mit sich, dass uns die inneren Entwicklungsgesetze der antiken Literatur nicht eindeutig bekannt sind. Gestaltung von Szenen aus dem Leben der damaligen Gesellschaft bedeutet z. B. noch nicht, dass der Dichter seine Zeit dargestellt hat: er kann — den damaligen Gewohnheiten entsprechend — ein bereits „fixiertes“ Bild gebraucht haben.

Bei der Analyse der antiken literarischen Denkmäler gebrauchen wir — wie schon gesagt — die Terminologie der modernen Literaturwissenschaft. Diese Terminologie ist jedoch ziemlich uneinheitlich; ihre vorbehaltlose Übertragung auf die alte Literatur könnte daher zum völligen Chaos führen. Der moderne literarische Begriff drückt in der Regel den Gipfelpunkt oder die Summe der Tendenzen einer bestimmten Erscheinung aus, die unter verschiedenen gesellschaftlichen Bedingungen und in verschiedenen zeitlichen Abständen entstanden.

Die antike Literatur ist von dem modernen Schrifttum ziemlich entfernt. Man kann daher nicht immer behaupten, dass bestimmte Tendenzen, die in der Antike und in der Neuzeit bestimmte übereinstimmende Züge aufweisen, entwicklungsmässig verknüpft sind. Der Verfasser weist auf die Ungeklärtheit des Inhalts der literarischen Begriffe hin und exemplifiziert diese These auf Hand des Begriffs des Realismus, der in der Antike entweder als Tendenz oder nur in bestimmten Elementen (*V. Jarcho*) oder im weitesten Sinne des Wortes (*Albin Lesky*) aufgezeigt — und auf der anderen Seite für die Antike völlig in Abrede gestellt wird.

Im weiteren Text befasst sich der Verfasser mit der Frage der Wertung des antischen litera-

rischen Werkes und legt dar, dass den grundlegenden Massstab für die Beurteilung eines jeden literarischen Werkes (und folglich auch seines Verfassers) sein Verhältnis zu der Gesellschaft bildet. Eine Tendenz in dieser Richtung können wir bereits bei Aristoteles verfolgen, der nicht unberücksichtigt liess, auf welche Art und Weise die Kunst die im literarischen Werke auftretenden Gestalten darstellt (oder mit Aristoteles' Worten nachahmt). Diese Beziehung ist freilich sehr allgemein, es ist eine Beziehung zum Menschen überhaupt, zum Menschen als individuelles Glied der Gesellschaft. Schon in der vormarxistischen Ästhetik finden wir die Begriffe Volkstümlichkeit oder volkstümliche Literatur; dort sah man jedoch in diesen Begriffen nur die Bezeichnung des charakteristischen Zuges der niedrigeren Kunstarten. Diese Auffassung war eine Folge der willkürlichen Schemen der damaligen Soziologie, die die Gesellschaft z. B. in Volk und Intellektuelle einteilte, wobei ihr die eigentliche Triebfeder der gesellschaftlichen Entwicklung — der Klassenkampf — verborgen blieb. Die gegenwärtige nichtmarxistische Wissenschaft setzt diese Tendenzen fort. Ein Beispiel dessen ist das — hinsichtlich der Fülle des Materials wie auch der einzelnen Interpretationen hervorragende — Buch von *Viktor Ehrenberg*, *The People of Aristophanes* (London 1951<sup>2</sup>), wo der Verfasser die Gesellschaft nach eigenem Erwägen in soziale Gruppen einteilt und die führende Idee der gesellschaftlichen Entwicklung in der Entfaltung des Genies dieser Gesellschaft (the general development of mind and intellect) sieht.

Die marxistische Literaturwissenschaft wandte der Beziehung des literarischen Werkes zu der Gesellschaft besonders in der Zeit vor dem 2. Weltkriege ihre Aufmerksamkeit zu. Die marxistische Forschung beruht auf einer einheitlichen historisch-philosophischen Grundlage, die das führende Prinzip der gesellschaftlichen Entwicklung in dem Klassenkampf, d. h. dem Kampf der ökonomisch ausbeuteten Massen gegen ihre ökonomischen Ausbeuter sieht, und auf dem einheitlichen ästhetischen Grundsatz, wonach sich in dem Kunstwerk die künstlerische Darstellung der objektiven Realität äussert. Der künstlerische Wert des Werkes ist dann dadurch gegeben, inwiefern in dem Werke die beiden Forderungen, d. h. das Künstlerische und die Darstellung der Wirklichkeit, erfüllt sind. Gerade durch die Darstellung der objektiven Realität in künstlerischer Form fördert das Kunstwerk die gesellschaftliche Entwicklung und in der Klassengesellschaft hilft es den Unterdrückten in ihrem Kampfe. Dieses Verhältnis der Literatur zur Gesellschaft, diese Eigenschaft der Literatur bezeichnen wir als Volkstümlichkeit.

Selbst dieser einheitliche Ausgangspunkt nimmt jedoch den marxistischen Ästhetikern keinesfalls die Möglichkeit einer weiteren Erforschung der Volkstümlichkeit. Er hilft vielmehr dazu, von einem einheitlichen Standpunkt aus das gegebene Problem zu lösen. In der ČSSR wurde dem Problem der Volkstümlichkeit eine Konferenz gewidmet (1954), die sich jedoch auf keiner einheitlichen Auffassung vereinigte. Heute herrscht in der tschechischen Literaturwissenschaft die Ansicht vor, dass der Begriff Volkstümlichkeit nur der sozialistischen Literatur angehört, wo der Verfasser mit Bewusstheit und auf eine wissenschaftliche Weltanschauung gestützt für die Interessen des Volkes kämpft. Im Bereich der älteren Literatur werden andere Termini vorgeschlagen, wie z. B. „Elemente, die entwicklungsmässig zur Volkstümlichkeit im heutigen Sinne des Wortes tendieren“, „Beziehung der älteren Literatur zum Volke“, (*J. Hrabák*) „volkstümliche Tendenzen“ usw.

\* \* \*

Der Verfasser weist auf die Eigentümlichkeiten der volkstümlichen Tendenzen in der antiken Literatur hin, in der sich der grundlegende Widerspruch der antiken Sklavengesellschaft, nämlich der Widerspruch zwischen dem Herrn und dem Sklaven, nicht widerspiegelt. Dies bedeutet jedoch keinesfalls, dass die antike Literatur allgemein „volksfremd“ ist. In der antiken Literatur widerspiegeln sich nämlich andere gesellschaftliche Widersprüche, die zwar historisch zweitrangig sind, die jedoch den Repräsentanten der antiken Gesellschaft als grundlegend erschienen. Dieser Zustand ist eine Folge des Eigentümerverhältnisses des Freien gegenüber dem Sklaven, der letzten Endes als ein Ding aufgefasst wurde.

In der antiken Literatur widerspiegelt sich auch das abschätzige Verhältnis des rechtlich freien Griechen oder Römern gegenüber den Barbaren oder aber auch gegenüber freien Bewohnern von fernen oder feindlichen Gemeinden — ungefähr so, wie z. B. die volkstümliche christliche Literatur den Juden oder die ältere tschechische Literatur den Deutschen darstellt.

Die antike Literatur zeigt nur die Probleme und Widersprüche der Ausbeuterklasse, ja manchmal nur der Spitzen dieser Klasse. Die Volkstümlichkeit einer solchen Literatur liegt in ihrem Verhältnis zu Widersprüchen, die es in der Klasse der Freien, in der Klasse der ökonomischen Ausbeuter gab. Künstler, die auf der Seite des Fortschritts standen, schufen ein fortschrittliches Werk, gleichgültig ob sie aus den Reihen des Ausbeuterklasse kamen — eine analogische Erscheinung wie in der modernen Literatur, wo als Beispiel Puschkin angeführt wird (*Netschikina*).

Dieser breite Massstab der volkstümlichen Tendenzen kann gegenüber zahlreichen Werken der antiken Literatur, besonders aber der alten attischen Komödie angewendet werden, die mit ihrer Zeit besonders eng verknüpft war. Die alte attische Komödie half dem Volke in seinem Kampf für soziale Gerechtigkeit und für seine Rechte auf verschiedene Weise. In den Acharnern z. B. kämpfte Aristophanes für den Frieden, der mit den Interessen der attischen landwirtschaftlichen Bevölkerung im Einklang stand, und enthüllte dabei die Kriegsbrandstifter aus dem Lager der reichgewordenen Repräsentanten der demokratischen Partei. Volkstümlichkeit und Tendenz gehen hier also Hand in Hand.

Der wichtigste Massstab zur Beurteilung des Kunstwerkes ist sein Streben nach Volkstümlichkeit, nicht nur seine ästhetische Wirkung. Zwischen der Volkstümlichkeit und dem künstlerischen Wert eines Werkes können Divergenzen entstehen. Es wäre verfehlt anzunehmen, dass das künstlerisch vollkommenste Werk zugleich das volkstümlichste ist; dies beweist schon das Werk Platons, das künstlerisch vollkommen, in ihren Ideen jedoch volksfeindlich ist.

Die Volkstümlichkeit (und folglich auch die volkstümlichen Tendenzen) ist eine historisch bedingte Kategorie, die sich mit der Zeit bei demselben Verfasser verändert und entwickelt. Als Beispiel kann uns Aristophanes' unterschiedliche Auffassung des Volkes in den Acharnern, den Rittern, den Vögeln und in Plutos dienen.

Die alte attische Komödie führte sowohl Götter wie auch Menschen gleichsam in einem krummen Spiegel vor; ihr Bild sollte nicht nur das spontane Gelächter der Zuschauer hervorrufen, sondern auf die Zuschauer auch gesellschaftlich, besonders durch die Satire wirken. Von diesem Standpunkt aus war es freilich nötig, dass die auftretenden Gestalten nicht zu starren literarischen Typen wurden, wie es z. B. in der römischen Komödie der Fall war, sondern sie mussten als Träger bestimmter gesellschaftlicher Ansichten erscheinen. Dadurch näherten sich diese Gestalten der gesellschaftlichen Realität und gewannen sowohl sie selbst als auch das Spiel, in dem sie auftraten, bestimmte realistische Elemente. Die Gestalten der alten attischen Komödie hatten traditionelle Masken, die sie äusserlich, formell, in gewisse Typen verwandelten; innerlich, inhaltlich waren jedoch diese Gestalten keine Typen, weil sie bestimmte gesellschaftliche Ideen vertraten: Dikaiopolis trat in der Maske eines Greises auf, aber in seinen Ansichten war er — zugespitzt formuliert — ein Friedenskämpfer.

Es ist eine der Eigentümlichkeiten der antiken Literatur, dass alle ihre Werke nicht in die Volksmassen Eingang finden (von den Sklaven ganz abgesehen). Daher hatten solche Kunstwerke, die öffentlich vorgetragen wurden (Drama, Rhetorik), eine beträchtlich grössere Bedeutung, weil sie den breitesten Schichten das geschriebene Wort durch das gesprochene ersetzten. Wenn ein solches Kunstwerk gleichzeitig die Partei des Volkes ergreift, besonders in seinem Kampfe für soziale Rechte, gewinnt es eine neue, höhere Qualität und wird zu einem Werk mit volkstümlichen Tendenzen, zu einem in diesem Sinne des Wortes volkstümlichen Werk. Auf analogische Erscheinungen in der Literatur des Mittelalters und der Neuzeit hat schon eine Reihe von Forschern hingewiesen.

Unter der rechtlich freien antiken Bevölkerung gab es zweifellos zwei Kulturen, deren erstere

uns im Bereich der geschriebenen Literatur nur in Bruchstücken erhalten blieb; die Überlieferung der zweiten Kultur ist noch spärlicher und liegt uns in der Gestalt von Bettelliedern, Liedern oder blossen Nachklängen vor (z. B. das Arbeitslied im Frieden). Beide Komponenten griffen häufig ineinander: beim griechischen Theater können wir seine Entwicklung aus der mündlichen Poesie verfolgen. Diejenige literarische Gattung, die inhaltlich mit den Interessen des Volkes verknüpft war und die sich auch an das Volk wandte, wurde notwendig durch neue Elemente bereichert, die aus der Volkspoesie übernommen wurden. So war es auch in der alten attischen Komödie. Dabei ist gleichgültig, dass ihre Verteidigung der Interessen des Volkes konservativ ist und dass sie sich — ohne Rücksicht auf die gesellschaftliche Entwicklung — nur auf das Lob der guten alten Zeit oder aber auf den Ausblick in die ideale Zukunft mit gerechter Gesellschaftsordnung beschränkt: in den damaligen Verhältnissen war das Suchen eines anderen Auswegs kaum möglich.

Der Unterschied zwischen der volkstümlichen Literatur und der Literatur der höheren gesellschaftlichen Schichten äussert sich in einer Reihe von inhaltlichen und formalen Merkmalen. So z. B. sind der Volksdichtung der Glaube an den Sieg der Wahrheit, die naiv-rationalistische Deutung der Götter u. ä. eigen. Das vom Standpunkt des Dichters einfachste und dabei prägnanteste volkstümliche Element ist der Gebrauch der Volkssprache, besonders dann der Gebrauch von Sprichwörtern, groben Ausdrücken usw. Volkstümliche Redewendungen, eine ganze Reihe von volkstümlichen Vorstellungen bereichern die künstlerische Seite des dichterischen Werkes. Dabei ist die Feststellung volkstümlicher Elemente in der antiken Literatur beträchtlich schwieriger als eine gleichartige Analyse der modernen Literatur, worauf besonders *I. Trencsényi-Waldapfel* hingewiesen hat.

Der Verfasser macht weiter auf verschiedene volkstümliche Elemente bei Aristophanes und auf die innere Beziehung des Dichters zum Volke und seinen Sorgen aufmerksam. Der fortschrittliche Charakter des Dichters ist nicht darin zu suchen, wessen Partei der Dichter ergriff, sondern darin, was er kritisierte und warum er es kritisierte. Die Einsicht des Dichters in das Gefüge der Gesellschaft war bei den zugespitzten gesellschaftlichen Widersprüchen so durchdringend, dass er sich nicht auf die städtische und ländliche Komponente, auf den Gegensatz von Arm und Reich konzentrierte, sondern dass er auch einige weitere typische Eigenschaften, z. B. die Unbeständigkeit der Stadtbevölkerung, nicht unbeachtet liess (*Eq.* 1125—1130) usw. Die Zuneigung des Dichters gilt der Landbevölkerung, bei der er mehr positive Eigenschaften als bei der Stadtbevölkerung findet (*Eq.* 805 ff, *Nu.* 43/5, *P.* 632, *P.* 865/867, *Av.* 111, 1430 ff). Das Motiv des Hungers und das Motiv des Vergleichs zwischen Krieg und Frieden zeigt die ablehnende Haltung des Dichters gegenüber den kriegslustigen Kreisen besonders ausdrucksvoll. Grosse Aufmerksamkeit widmet Aristophanes auch der Annäherung der Interessen der Stadt- und Landbevölkerung, gleichgültig ob diese Annäherung nur gelegentlich oder — bei einer Übersiedlung in die Stadt — dauernd war (z. B. *Stropsiadés*, *Bdelykleon*). Schliesslich zeigt sich das Interesse des Dichters an dem Volke auch in seiner Einstellung gegenüber den Emporkömmlingen, die er häufig mit dem Worte *pachys* bezeichnet (*Eq.* 1139, *V.* 288, *P.* 639).

Wenn wir die volkstümlichen Elemente sowohl vom Standpunkt der Form, als auch und besonders vom Standpunkt des Inhalts verfolgen, d. h. vom Standpunkt der Rolle, die sie in den Interessen des Volkes spielen, können wir aus dem Gegensatz der Volkstümlichkeit und „Nicht-Volkstümlichkeit“ der Verfasser auch die Entwicklungstendenz einer bestimmten Nationalliteratur oder ihrer Epoche feststellen. Unter dem Begriff „Volkstümlichkeit“ verstehen wir jene Seite des literarischen Werkes, in welcher sein Verfasser — wenn auch unbewusst — die Partei des Volkes ergriff oder die Problematik des Volkslebens dargestellt hat. Um grössere Verständlichkeit zu erreichen, stützte er sich oft auf Motive aus der Folklore. Im folgenden werden drei Motive untersucht: 1. Götter und ihre Welt, ein Motiv, in dem die Welt der Götter und der Menschen ineinandergreifen; 2. Goldene alte Zeit, das Motiv der ewigen Sehnsucht des Menschen

nach gesellschaftlicher Gerechtigkeit und Wohlstand; 3. Pordé, ein Motiv, das man noch erörtern darf, das aus jenem Bereich der Volksdichtung stammt, ohne den die Volkskunst einer ihrer am meisten ausdrucksvollen Seiten beraubt wäre.

### Die Götter auf der Bühne der alten attischen Komödie

Jeder Leser, der auch nur eine Komödie von Aristophanes flüchtig gestreift hatte, war zweifellos überrascht durch die Kühnheit — und nach den heutigen Vorstellungen vielleicht Frivolität — des Dichters gegenüber religiösen Vorstellungen. Diese Kühnheit steht jedoch im Gegensatz zu dem ernststen und ehrfurchtsvollen Ton der aus denselben Komödien stammenden Gebete und Apostrophen von Göttern. Dieser eigentümliche Widerspruch hat schon oft die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gezogen, gleichgültig ob sie in der kühnen Auffassung die individuelle Auffassung Aristophanes' oder richtiger einen einheitlichen Strom der alten attischen Komödie überhaupt sahen. Die Lage wird noch durch die Tatsache kompliziert, dass wir — mit Ausnahme der 11 Spiele Aristophanes' — die alte attische Komödie nur aus Fragmenten kennen, denen wir manchmal weder die Ideen der Dichter, ja nicht einmal den Inhalt überzeugend entnehmen können, weil uns eben der Zusammenhang mit dem Ganzen des Textes unbekannt bleibt. Selbst bei Aristophanes ist es jedoch schwierig, seine gesellschaftlichen Ansichten zu bestimmen, was sich auch in der grundsätzlich unterschiedlichen Bewertung dieses Dichters widerspiegelt. Die Ergebnisse der bisherigen Forschung über Aristophanes' Verhältnis zu den Göttern und der Religion überhaupt werden in der Arbeit kritisch zusammengefasst.

Aristophanes' Äusserungen über Götter und Religion müssen wir als einen Teil der allgemeinen Tendenz der alten attischen Komödie auffassen. Diese volkstümliche Grundlage, die sich übrigens bis auf heute im Denken des Volkes kundgibt (in der ČSSR besonders in der Mährischen Slowakei), ist jedoch durch damalige philosophische Ideen, durch Äusserungen einer religiösen Krise usw. durchtränkt. Dies alles wird jedoch immer beherrscht und geleitet durch das Streben des Dichters nach Humor und Scherz um jeden Preis.

Auf der komischen Bühne treten die Götter als handelnde Personen auf oder es werden in ihrer Abwesenheit verschiedene Äusserungen über sie laut. Die komische Darstellung der Götter stand im Einklang mit den damaligen volkstümlichen Vorstellungen, denen eine jahrhundertelange Entwicklung vorangegangen ist, die wir besonders in epischen Parodien und in der Parabel verfolgen können. Der Zuschauer nahm daher keinen Anstoss daran, dass er auf der Bühne seine Götter in komischen, dem menschlichen Leben eigenen Situationen fand. Die Komödie war ja nichts anderes als ein Zweig der Volkspoesie, der erst beträchtlich später zum Bestandteil der Literatur wurde. Ausserhalb des Blickfeldes der Komödie blieben die Ansichten des aktuellen Glaubens, und wohl aus diesem Grunde begegnen wir in der Komödie keinem Angriffen gegen die Mysterien oder gegen diejenigen Philosophen, die bestrebt waren, die Idee des Gottes weiterzuführen.

Die antropomorphe Auffassung der Götter, die sich als Äusserung des religiösen Glaubens zu überleben begann, und die Fortführung der volkstümlichen Traditionen förderten nur die Darstellung der Götter mit komischen Eigenschaften: Zeus liegt im Bett, erwacht und schickt Hermes nach Athen und Sparta (*Adesp.* fr. 43), Zeus ist wütend und will alle Menschen vernichten, weil sie den Göttern keine Opfer mehr zukommen lassen (*Pl.* 1111) u. ä. Weniger häufig ist die entgegengesetzte Auffassung, die Verhöhnung der allgemeinen menschlichen Eigenschaften, die auf die Götter übertragen werden. Die Vorstellung, dass ein Gott keinen Schmerz empfindet, wurde von Aristophanes gebraucht, um mit Hilfe eines im Volkstheater besonders beliebten Mittels, der Prügelszene, festzustellen, wer in der Tat ein Gott ist, ob Dionysos oder der Sklave Xanthias. Auch Dionysos spürt in dieser Szene Schmerz, gleich wie sein Sklave (*Ra* 631).

Ein anderes Beispiel der volkstümlichen Auffassung der Götter stellt ihre Nahrung dar. Die Zubereitung von Speisen und das Essen selbst spielen auf der Bühne der alten attischen Komödie

eine bedeutende Rolle und auch die Götter nehmen daran teil. Auch hier sind die Götter Gegenstand des Lachens, das in einigen „Ebenen“ liegt. So werden z. B. die Speisen der Götter und der Menschen verglichen; bei weitem komischer wirkt jedoch die Übertragung von Redewendungen, die sich auf die Sphäre der Speisen und des Essens beziehen, in die Sphäre des Sexuellen (*P.* 851—855). Ein beliebter Scherz sind auch die Ausführungen darüber, wo die Götter ihre Nahrung hernehmen. Der Verfall des Glaubens an Götter machte es in steigendem Masse möglich, dieses Motiv immer ausführlicher zu gestalten.

Welche Beziehung gibt es zwischen der Welt der Götter und der Welt der Menschen? Die Welt der Menschen, besonders in der Blütezeit der alten attischen Komödie, war voll von Sorgen und Mühsal. Dem äusserlichen Prunk des Perikleischen Athens zu Trotz, das zum Mittelpunkt der damaligen Welt wurde und sich durch Reichtum auszeichnete, der freilich durch die Kriegskosten immer mehr verzehrt wurde, war das Leben des schlichten Bürgers keinesfalls glänzend, was uns übrigens die häufig vorkommende Kritik Athens und des griechischen Lebens überhaupt zeigt. Diese Kritik und manchmal auch ein mehr oder weniger idealer Weg zur Beseitigung der Missstände wird auf der Bühne gerade in der Form der Beziehung der beiden Welten, der göttlichen und der menschlichen, dargestellt. Hier hat die Komödie das Ziel, die soziale Ungerechtigkeit aufzuzeigen und die Zuschauer dazu zu führen, einen anderen Ausweg als den von der Komödie vorgelegten zu suchen.

Durch die Wirkung der Götter erklärt der Dichter der Komödie die Entstehung der Ungerechtigkeit in der Menschengesellschaft. Es ist daher nur verständlich, dass er seinen Angriff gegen den richtet, der das Schicksal der Welt lenkt — gegen Zeus. Ihn beschuldigen die Vögel und versprechen den Menschen, woran es ihnen unter Zeusens Herrschaft gebricht: Reichtum, Gesundheit, Glückseligkeit, Leben, Frieden, Jugend, Lachen, Tänze, Schmäuse und — Vogelmilch, wodurch alles ad absurdum geführt wird. (*Av.* 725—733). Eine analogische Situation ist in der Komödie Plutos, wo Zeus aus Hass gegen die Menschen den Gott des Reichtums Plutos des Gesichtssinns beraubt, der dann nicht mehr gerechte, weise und brave Menschen von unwürdigen Menschen unterscheidet und daher seine Gaben ungerecht verteilt. Zeus' Schuld an der sozialen Ungerechtigkeit tritt noch deutlicher vor die Augen, wenn Chremylos mit Erbitterung feststellt, dass Zeus nur von ordentlichen und gerechten Menschen verehrt wird (*Pl.* 99). Dieses böswillige Verhältnis der Götter den Menschen gegenüber ist nicht nur für Aristophanes kennzeichnend. In allgemeiner Form kommt es in einem Fragment bei Ferekrates zum Vorschein, wo die Götter einer böswilligen und grausamen Handlung überführt werden (*fr.* 166 Edm.).

Den antropomorphen Göttern werden gute wie auch schlechte Eigenschaften verliehen. In den Sitz der Götter werden sogar Beispiele von schlechten menschlichen Verhältnissen übertragen, wenn auch mit Vorbehalt (*P.* 847/50). Manche Ansichten, die auf der Bühne laut werden, stehen der Skepsis gegenüber der göltigen Auffassung der Götter nahe. Diese Skepsis löst sich jedoch bereits von der volkstümlichen Auffassung der Götter (vgl. *Av.* 577 ff, 582 ff). Den Göttern werden verschiedene Eigenschaften zugemutet, die in der damaligen Gesellschaft vorkamen, z. B. der prinzipienlose Kosmopolitismus: Hermes sucht seine Heimat überall dort, wo es ihm gut geht (*Pl.* 1151).

Das Leben selbst nötigte die Menschen dazu, einen Ausweg aus ihrer Lage zu suchen. Der Komödiendichter zeigte aber einen Ausweg, der selbst für den phantastisch war, der einen festen Glauben an Götter hegte; daher war dieser Weg komisch. So z. B. schöpft der Wursthändler den Mut, um in dem Rate zu reden, indem er den Gott der Dummheit und der Unverschämtheit zu Hilfe ruft (*Eq.* 634—6), während eines Wortwechsels mit Kleon beruft er sich auf einen komischen Befehl der Göttin, die ihm mit Hilfe seines unverschämten Aufschneidens den Sieg zugesagt haben soll (*Eq.* 903), die Weissagungen versprechen dem Wursthändler unmögliche Dinge (*Eq.* 162—7) usw.

Die einzelnen Götter, die auf der Bühne der alten attischen Komödie auftreten, sind entweder

allgemein bekannte Gottheiten oder wurden vom Dichter selbst ad hoc geschaffen. Besonders beliebt sind die Gestalten der alten, d. h. bereits überlebten Götter, wie z. B. Zeus, Dionysos, Apollon, Hermes, Poseidon, Athene, wobei wir manchen von ihnen nur vereinzelt oder in ersten Szenen begegnen (den Dioskuren begegnen wir z. B. in dem Fluch Trygaios — P. 285). Im weiteren Text gibt der Verfasser eine Analyse der Berichte über die einzelnen Gottheiten bei Aristophanes und vergleicht sie mit den Berichten der alten attischen Komödie. Besondere Aufmerksamkeit widmet er dabei konkreten Äusserungen jener Auffassung der Volkstümlichkeit, die im vorangehenden Kapitel formuliert wurde. Dionysos z. B. hat nicht nur die Eigenschaften des alten Gottes der Vegetation, des Weins und der Heiterkeit, sondern diese seine Eigenschaften können auch im höheren Sinne zur Geltung gebracht werden: in Eupolids Taxiarchoi steht der Gott der Heiterkeit gegen den Strategen Formion als Gott des Friedens. Diese Rolle ist bei Dionysos nicht vereinzelt: Dionysia gehören zum friedlichen Leben in der Acharnern (*Ach.* 237 f), im Frieden (P. 530); die politische Rolle des Verteidigers der Landbevölkerung gegen athenische Demagogen gebührt Dionysos in Aristophanes' Babyloniern (*fr.* 70, 71) und bei Hermippos, wo er als Beschützer der (zweifelloso infolge der Kriegereignisse) Verarmten auftritt (*fr.* 35).

Wenn wir die Ursachen suchen, warum über die Götter auch anders als ehrfurchtrevoll erzählt werden konnte, so müssen wir in erster Linie die Frage stellen, ob das, was uns als anstössig und ehrfurchtslos erscheint, auch in der damaligen Zeit auf diese Weise bewertet wurde. Meistens wird die alte attische Komödie mit allen gegenwärtigen Massstäben beurteilt. Das freudevolle Geniessen der Heiterkeit, die bei den Dionysos-Feiern herrschte, widerspiegelte sich auch in den Komödien, und zwar zuerst in der Auffassung Dionysos' und dann der übrigen Götter.

Das Komische entsteht bekanntlich durch Übertragung der Situationen aus der einen Ebene in die andere. Hier kommt es dadurch zustande, dass die meistens übertriebenen Verhältnisse der menschlichen Welt in die Welt der Götter übertragen werden. Wie sich das Kind freut, das sich als Erwachsener spielt, so hat auch der antike Zuschauer seine Freude daran, wenn er Götter sieht, die wie er selbst, ja sogar noch zügelloser leben. Hier, auf der komischen Bühne, empfand er es daher nicht als *hybris* gegenüber den Göttern, wenn Filokleon als Richter seine Stellung mit der Stellung Zeus' verglich, was er im Leben des Alltags zweifellos als *hybris*, als Anmassung betrachten würde. Auch hier ist freilich der Einfluss der Zeit spürbar. Einige Gottheiten wurden vor dem Gelächter durch ihre Stellung in der polis geschützt, wie z. B. Athene, andere dagegen wurden wegen ihrer Neuheit, ja manchmal ihrer Kuriosität verlacht. Dies war besonders dann der Fall, bevor die neuen Gottheiten aus einem begrenzten Bereich allgemeine Verbreitung fanden (*Sabazios*, *Bendis*, *Asklepios*).

Auf der Bühne erscheinen auch personalisierte Abstrakta, die zum Teil als Gottheit aufgefasst wurden. Eine nicht geringe Rolle bei ihrer Verbreitung hatte die Neigung der griechischen Religion zur Vergöttlichung der Personifikationen. Auch hier ist von grosser Bedeutung, dass vergöttlichte Abstrakta nichts spezifisch Aristophanisches sind (vgl. *Archippos* fr. 45 B; *Kratinos* fr. 69—70). Das göttliche Wesen der Abstrakta ist dadurch gegeben, dass die dramatischen Gestalten zu ihnen beten (*Nu.* 265), dass sie sich in ihrem Namen beschwören (*Nu.* 267) oder Eid ablegen (*L.* 203).

\* \* \*

Die Aufzählung der Götter, die auf der komischen Bühne auftreten, zeigt nur eine einzige, wenn auch sehr bunte Seite des religiösen Lebens Athens. In den Komödien kommen jedoch noch andere Formen des religiösen Denkens vor. Mit diesem Denken waren die Stadtbewohner seit ihrer Jugend verknüpft, was besonders gut aus dem Verhältnis der Frauen zum Staate, an den sie seit ihrer Kindheit durch religiöse Bande gefesselt waren, ersichtlich ist (*L.* 649). Das Verhältnis der polis zur Religion wird auf der Bühne wiederholt dargestellt. Die Landleute haben ein besseres Verhältnis zur Religion als die Stadtbewohner, die gegenüber Menschen und Göttern überheblich sind (P. 1186), die Verteidigung der Heimat ist mit der Verteidigung der heimischen

Götter verknüpft (*Eq.* 577) usw. Der Eingriff der Götter in das Leben des Einzelnen oder der Stadt wird auch auf der komischen Bühne anerkannt. Religiöse Bilder dienen zur Kritik von Einzelpersonen (*Eupol.* fr. 19 u. a.) wie auch sozialen Gruppen (*Pl.* 945 f).

Die Bedeutung der Religion ist auch aus den häufig wiederholten Flüchen, Anspielungen auf kultische Handlungen und Weissagungen ersichtlich. Man hält religiöses Fasten ein (*Nu.* 621), vollführt Opfergaben, bei denen es jedoch häufig zu Diebstählen kommt (*Ra.* 1242), ist abergläubisch (*ololoi* — *Theopomp.* fr. 61 Edm., vgl. auch *Ra* 196) u. a. Besonders häufig sind Ausfälle der Komödiendichter gegen Weissager, und zwar auch gegen historisch authentische Gestalten. Die Weissagungen werden auf der Bühne parodiert (z. B. *Av.* 963), Weissager und Priester werden verhöhnt. So erfahren wir, dass Diopēithes irrsinnig ist, dass Lampons Schwäche gutes Essen ist, dass Hierokles stiehlt, usw.

Selbst auf der komischen Bühne wussten die Griechen zu unterscheiden zwischen der Welt der Menschen und der Götter, an die sie sich in ihren Gebeten und mit ihren Opfergaben wendeten. Das komische Element griff jedoch auch in diesen Bereich ein und auch ein Gebet konnte auf der Szene Gelächter auslösen (z. B. *V.* 388—394).

\* \* \*

Die Auffassung der Götter, besonders der anthropomorphen, konnte in einer Zeit, wo die Philosophie zum erstenmal aufblühte, nicht unverändert bleiben. Auch bei den Dionysos—Feiern taucht jetzt das Problem der Religion und der Götter überhaupt auf. Ihre Verdrängung äussert sich in dem Glauben an eine unpersönliche Gottheit *theón tis* (*V.* 733/6, *Eq.* 31, *Ra* 310—11, *Av.* 1172, 1176, 1195), neben dem Begriff *theoi* erscheint häufig der Begriff *theos*, *daimon*, *daimones*. Der Gott wird von der Vorstellung *tyche* begleitet. Dabei wird dem Gott Wille und dem Schicksal-Tyche glückliche Erfüllung zugemutet (*P.* 939/41). Diese Tyche wird auch als *Eutychia* bezeichnet (vgl. *Nu* 512/17). Weiter spricht man in den Komödien ausführlich über Soter und Epiphanie.

In der Frage der Existenz der Götter nehmen die Dichter der alten attischen Komödie keinesfalls ablehnende Haltung ein. *Atheos* ist für sie eine negative Eigenschaft, die in derselben Reihe wie der Ausdruck *poneros* und im Gegensatz zum Begriff *chrestos* steht. Chremylos hält für gerecht, dass das Gedeihen ordentliche Menschen begleitet und dass die Gottlosen und Niedrigen das Gegenteil zu leiden haben (*Pl.* 489/91) und dass sie der Reichtumsgott Plutos meidet (*Pl.* 496). Ehrfurcht vor der Religion und den Göttern ist nach Strepsiades ein Teil der alten Erziehung (*Nu.* 988/89), die jedoch das Geschlecht der Kämpfer von Marathon gezeitigt hat (*Nu.* 986), ein Geschlecht also, in dem Aristophanes (und wohl auch andere Dichter der alten Komödie) sein Ideal sah. Diejenigen, die die Ehrfurcht vor der Religion verloren haben, wurden als *asebeis* verhöhnt (vgl. *V.* 418, *Archippos* fr. 35, *Strattis* fr. 19 u. a.).

Verhältnismässig häufig finden wir bei Aristophanes Scherze, die sich auf religiöse Vorstellungen (besonders auf volkstümliche Vorstellungen), auf religiöse Gegenstände und z. T. auch auf religiöse Zeremonien beziehen. In diesen Bereich gehören die Erwähnung der Zauber (z. B. *Th.* 533/4), Spässe mit dem Kranz, (z. B. *Ec.* 122/3, *Th.* 380, *Pl.* 20—23 u. a.) mit *eiresioné*, mit dem heiligen Helm, der einer Frau bei der Vortäuschung der Schwangerschaft helfen soll (*L.* 751 usw.

\* \* \*

Das Bild der Welt der Götter, das uns die alte attische Komödie zeigt, ist also sehr bunt. Ihren Stoff, der von volkstümlichen Motiven bis zu philosophischen Abstraktionen reicht, wählten die Komödiendichter nach dem verfolgten Ziel, mit gutem Sinn für Humor, der meistens mit einer bestimmten Tendenz verknüpft war und aus ihr auch seine Schärfe schärfte. In den veränderten Verhältnissen der späteren Zeit konnte dieser Humor nicht mehr zur Geltung kommen. Er ist geschwunden oder wurde sogar missverstanden und falsch gedeutet, wie wir aus dem Beispiel der Wolken sehen können, die 423 entstanden sind und im Jahre 399 z. T. die Stimmung



für Sokrates' Verurteilung hervorzurufen halfen. In der weiteren Entwicklung erscheint dieser Humor in der mittleren Komödie als Travestie oder auch als die Konversationskomödie mit erotischem Motiv. Die üppige Farce ist in das volkstümlichste Theater, Mimos, übergegangen.

### Goldene alte Zeiten

Durch die Betrachtung des menschlichen Lebens, das sich von der jugendlichen Kraft zur Schwächlichkeit des Alters entwickelt, und aus dem Vergleich der sorglosen Jugend mit den Mühsalen des Mannesalters ist unter dem Volke die Vorstellung entstanden, dass das Leben des Einzelnen und der Gesellschaft sich vom Guten zum Schlechten entwickelt. Dieser Ansicht begegnen wir auch auf der Bühne, wo häufig behauptet wird, dass das Leben früher glücklich war (*makarios* — *Kratinos* fr. 238, *Ar. Eq.* 1387). Von der Ansicht, dass das Leben des Menschen mit dem der Gesellschaft analogisch ist, gelangte man zu dem Schluss, dass das frühere Geschlecht auch in physischer Hinsicht vollkommener war. Dies führte auch zu der Auffassung, dass man auch die grössere körperliche Vollkommenheit erreichen kann, wenn man sich nach den Grundsätzen der alten Zeiten richten wird (*Ar. Nu.* 1009—23, *Ra.* 1087—88).

Die Vorstellung von den vergangenen alten Zeiten fanden besondere Verbreitung, wenn in dem Leben einer Generation nach einer Epoche der friedlichen Entwicklung Kriege und gesellschaftliche Krisen folgten. Die komische Bühne zeigte in einem gekrümmten Spiegel zwei mögliche Wege aus der allgemeinen Krise und dem Krieg. Der eine Weg führte in die Zukunft und zeigte dem Volke die Rettung in seiner eigenen Aktivität (Der Friede, *Lysistrate*) oder in einem förmlichen Wunder (*Plutos*); der andere Weg wollte nicht nur der gegenwärtigen Krise ein Ende machen, sondern auch jene Zeit wieder beleben, die in dem Bewusstsein der Zeitgenossen oder wenigstens in der Überlieferung als die ruhmreiche Zeit Athens galt. Auch in jenen Zeiten zeichneten sich die Menschen durch Eigenschaften aus, die sie über die Generation des Dichters erheben.

Die Rückkehr der alten Zeit wurde manchmal mit der Rückkehr jener berühmten Toten verknüpft, deren ruhmvolle Tätigkeit noch in dem Bewusstsein der späteren Generation lebendig war (*Ar. Frösche*, *Eupol.*, *Demen*). Dies war selbstverständlich ein phantastisches Motiv, aber es entsprach jener Reihe von phantastischen Vorstellungen, deren letzter Sinn es war, eine Veränderung in der gegenwärtigen gesellschaftlichen Lage herbeizuführen. Der Weg in die Unterwelt und die Rückkehr von dort waren freilich ein häufig vorkommendes Motiv in der Mythologie (*Orpheus*, *Theseus*, *Herakles*) und auch die Vorstellung einer vollkommenen Gesellschaft und eines glückseligen Zeitalters waren den Griechen keinesfalls fremd. Die volkstümliche Vorstellung, dass die Menschheit einst in besseren, mehr vollkommenen Verhältnissen lebte, wird bis zum märchenhaften Absurdum geführt, indem man für das Land des Reichtums nicht nur einen mehr vollkommenen Staat, sondern auch lebendige Nahrungsmittel voraussetzt. Alle Varianten dieser einzigen Auffassung kommen in der alten attischen Komödie vor, was nicht nur durch die verhältnismässig kurze Zeit seit der Verwandlung der Komödie aus einem volkstümlichen in ein literarisches Gebilde, sondern auch durch die ganze politische Lage beeinflusst wurde.

In der Volksdichtung kommt eine Reihe von Vorstellungen vor, die in verschiedenen Formen und in verschiedenen Lebenssituationen die Realität umbildeten. In diesen Bereich gehören 1. Vergleiche, deren Wirkung dadurch erhöht wird, dass der gegebene Gegenstand mit einer nicht-bestehenden oder aber übermässig übertriebenen Vorstellung verglichen wird (vgl. *amaksiaia kompasmata* „so gross, das zum Fortschaffen ein Wagen nöthig ist“ (*Pape*) — *Kantharos* fr. 6 B; vgl. *Ar. P.* 521 f u. a.), 2. die volkstümliche Phantasie, die die Natur irrational auffasst (so z. B. wird *Kleonymos* mit einem unnützlichen, wunderbaren Baum verglichen, den die Vögel während ihres Fluges sahen — *Ar. Av.* 1473 f, vgl. auch *Ach.* 1056—66, *Nu.* 749—56 u. a.), 3. belebte und unbelebte Natur werden nicht unterschieden, was besonders in der Anrede unbelebter

Gegenstände erhalten bleibt (z. B. *Ra.* 985—6, *L.* 315—6), was der Zuschauer als komisch empfand; diese Tendenz gipfelt dann in dem märchenhaften Kampf der Nahrungsmittel untereinander.

In der Komödie drangen volkstümliche Elemente besonders dort häufig ein, wo es sich um den Gang in den Himmel, die Unterwelt, das Tierreich oder das Wunderland handelt. Der Verfasser analysiert die betreffenden Belegstellen und stellt fest, wo sich unsere Kenntnisse — dank neuer papyrologischer Funde — seit der Zeit *T. Zielinskis* (Die Märchenkomödie in Athen — 1885) vertieft haben. Zielinskis Ausführungen müssen besonders dort korrigiert werden, wo er von einem Märchenspiel ohne greifbare Tendenz spricht. Dies zeigt besonders deutlich eine Analyse des Motivs der goldenen alten Zeiten in Kratinos' Stück *Plutoi*. Auf Grund dieses Dramas kann man annehmen, dass auch Eupolids *Chrysun genos* sowohl eine Schilderung der idealischen Zeit (vgl. fr. 277) wie auch eine aktuell-politische Tendenz enthält.

Wenn wir die wichtigsten in dieser Thematik vorkommenden Motive oder Details vergleichen, stellen wir fest, dass sie sich mehr oder weniger variiert bei mehreren Dichtern wiederholen. Dies beweist uns, dass sich die einzelnen Dichter in ihren Dramen allgemein bekannter Themen mit landläufiger Thematik bedienten. Ihre individuelle Leistung lag darin, in welche Zusammenhänge sie diese Motive einzufügen, bzw. welche neuen Zusammenhänge sie ihnen zu verleihen wussten. Eine solche Analogie zeigt uns z. B. der Vergleich von *Ar. P.* 566 (siehe auch *Ach.* 978) mit Telekleides' *Amphiktyonen* (fr. 1. 2), denn hier wie dort wird der ursprüngliche Überfluss mit dem allgemeinen Frieden in Zusammenhang gebracht.

Eine andere Lage finden wir in Aristophanes Komödien *Ekklesiadzusen* und *Plutos*, in denen der Dichter soziale Probleme seiner Zeit lösen wollte. Bei ihrer Lösung verwendete er szenische Mittel der komischen Bühne; daher schlug er eine solche Regelung der Gesellschaft vor, die noch von niemandem gesehen wurde.

In *Weibervolksversammlung* (*Ekklesiadzusen*) soll durch Vergesellschaftlichung des Eigentums ein gerechter Wohlstand erreicht werden. Die Komödie schliesst mit einem üppigen Gastmahl, das bereits in Praxagoras Versprechen angekündigt wird, dass nach der Beseitigung der Armut alle Alles haben werden (*Ec.* 605, 690). Dieses Gastmahl, das in seiner reinsten Form die Komödie abschliesst, ist ein volkstümliches Motiv, da uns eine Reihe seiner Detailzüge auch aus anderen Quellen, u. zw. aus Schilderungen der verschiedenen Varianten des sog. goldenen Zeitalters oder der Ideallandschaft bekannt ist. *Sobolevski* lehnte die volkstümliche Herkunft des Gastmahls ab, da nach seiner Ansicht dieser Deutung die zahlreichen erotischen Anspielungen widersprechen. Gegen diese Ansicht kann man jedoch eine Stelle aus *Ferekrates* (fr. 108, 29) anführen, wo ein erotisches Bild ebenfalls mit der Darstellung des Gastmahls verknüpft ist.

Aristophanes situiert seine Komödie in die Realität; daher ist seine Ausdrucksweise viel konkreter als bei anderen Autoren. Während *Ferekrates* den Wein noch unbestimmt als dunkel (fr. 108, 30) oder als schwarz und von Zeus (fr. 130, 6) bezeichnet, spricht Aristophanes über Wein ganz konkret und bezeichnet ihn als „Wein von der Insel Thasos“ (*Ec.* 1119), oder „von Chios“ (*Ec.* 1139). Auch die Handlung wird bei Aristophanes mehr als bei anderen Autoren mit der Realität in Einklang gebracht. Die Rückkehr in diese Realität ist z. B. in Aristophanes' Apell an die Zuschauer verkörpert, nach dem Vernehmen der phantastischen 77-silbigen Bezeichnung einer Speise den Löffel in die Hand zu nehmen und dann mit diesem Löffel — Erbsenbrei zu essen (*Ec.* 1178). Es handelt sich um eine gleiche Desillusion wie im Falle der Vogelmilch im Vogelreiche. Auch hier wird der Illusion des Zuschauers plötzlich ein Ende gemacht.

In den *Ekklesiadzusen* findet der Zeitabschnitt der Märchenspiele seinen Gipfelpunkt und gleichzeitig sein Ende. Der inhaltliche Aspekt tritt in den Dramen immer mehr in den Vordergrund, die Gattung der Märchenspiele hat sich daher überlebt. *Plutos* weist bereits trotz der analogischen Tendenz einen anderen Ausgang auf.

In *Plutos* handelt es sich um eine art Travestie der Gottheit, die sich erst in der mittleren Komödie völlig entfaltet. Der Dichter parodiert hier einige Motive, z. B. das Motiv des Besuches

der kultischen Orte, das uns aus Euripides bekannt ist, und gebraucht ferner ältere volkstümliche Elemente, wie z. B. in der Schilderung der Glückseligkeit während der Zeit des Überflusses, die sich einfindet, nachdem Plutos seinen Gesichtssinn wiedergewinnt (*Pl.* 802—820). Selbst dieses Motiv führte jedoch der Dichter ad absurdum, wenn auch im Geiste der Volksdichtung. Mit Plutos Wiedergewinnung des Gesichtssinnes endet die Komödie noch nicht; dies unterscheidet sie von den Ekklesiadzusen. Plutos endet mit der Einsetzung Plutos statt Zeus, also mit einer Art Parodie der damals modernen eisiteria, d. h. feierlicher Einsetzung neuer Gottheiten. In seiner alten Weise verhöhnt hier der Dichter neue religiöse Formen. Trotz dieser neuen Auffassung wurde Plutos nicht zum Ausgangspunkt der nächsten Komödien. Die mittlere Komödie hat eine völlig andere Grundlage.

\* \* \*

Nach einer Interpretation von Stellen, wo die Gegenwart mit der Vergangenheit verglichen wird, zeigt der Verfasser auf die Tatsache hin, dass bei Aristophanes die Idee der Möglichkeit der Rückkehr in gute alte Zeiten, die eine Besserung der Lage sowohl des Staates wie auch des Einzelnen mit sich brächte, mehr durchgearbeitet ist. Die Wolken versprechen, dass sich mit der Beseitigung Kleons für den Staat die guten alten Zeiten wieder einfinden werden (*Nu.* 591—4), ein Bauernchor drückt den Glauben aus, dass nach Beseitigung der Kriegssorgen jederman körperlich frischer und jünger sein wird (*P.* 351—3), weil — wie wir an einer anderen Stelle lesen (*P.* 336) — die Flucht vor dem Militärdienst dem Menschen mehr Nutzen bringt als wenn er sich vom Altern befreit. Das Motiv der alten goldenen Zeiten wie auch das Motiv der Verjüngung nach der Befreiung von Kriegssorgen wurden also direkt zu einer gegen den Krieg gerichtete Parole. Dies ist der höchste und — im Sinne des Kampfes für das Wohl der weitesten Massen — der volkstümlichste Gebrauch dieser Motive im dichterischen Werke. Aristophanes' Werk stellt also praktisch die Ausmündung der Entwicklung dieser Motive von ihrer Anwendung im Kampfe gegen Einzelne bis zur gegenwärtigen Verteidigung der Interessen der breitesten Massen der ganzen Gesellschaft dar.

### Pordé

Auch die griechische Gesellschaft besass gesellschaftliche Normen, deren verschiedene Verbote für ihre Angehörigen verbindlich waren. Diese Normen formten sich im Laufe der gesellschaftlichen Entwicklung, die schliesslich dazu führte, dass die Bewohner der Stadtgemeinde fortschrittlichere Ansichten als die konservativen Landbewohner hatten und sie mit Geringschätzung zu betrachten begannen. Einen Menschen von grobem und ungehobeltem Benehmen bezeichneten sie mit dem Worte *agroikos*, d. h. Landbewohner, das dieselbe negative emotionelle Färbung wie z. B. die deutschen Worte Bauerntöpel u. a. hatte. In dieser Bedeutung finden wir das Wort *agroikos* bereits bei Alkman. Handlungen, die für den als *agroikos* bezeichneten Menschen kennzeichnend waren, galten in den ungeschriebenen Gesetzen der städtischen Gesellschaft als untersagt; auf dem Lande lebten sie jedoch ungestört weiter. Die gesellschaftlichen Regeln der Stadt verlangten von dem Menschen Zurückhaltung hinsichtlich verschiedener Handlungen aus dem sexuellen Bereich oder bei verschiedenen physischen Verrichtungen, die von der Umwelt als anstössig oder widerlich empfunden werden könnten. Ein solches Tabu war in der Stadt auch mit dem Lassen des Bauchwindes verknüpft; auf dem Lande dagegen war es nicht der Fall, was uns Aristophanes' Plutos (*Ar. Pl.* 705), wo die Landbewohner auch durch weitere obszöne Handlungen charakterisiert werden, und besonders die Familienszene in den Acharnern (*Ach.* 254 f) zeigt, die uns beweist, dass die Landbewohner diese Handlung keinesfalls als anstössig empfinden.

Wenn der Bauchwind einen Verstoss gegen die gesellschaftlichen Normen bedeutete, so unterbrach seine Einführung auf die Bühne auf eine ungewöhnliche Weise die dramatische Spannung und konnte bei dem Zuschauer eine direkt entgegengesetzte Stimmung hervorrufen (z. B. im

Falle der Unterbrechung der Stille). In einer solchen Lage wirkte sich das Komische der Handlung aus, das sich in dem Fühlen des Zuschauers reflektierte und sein Lachen auslöste. Das Komische wurde noch dadurch erhöht, dass der Bauchwind in einer solchen Lage nicht nur ein ungewöhnliches Mittel ist, sondern dass er einem dem Sexuellen nahestehenden Bereich angehört. Einen solchen Bereich hält die städtische Gesellschaft für niedrig, und daher auch für tabu.

Das zweckfreie Lachen, das darüber hinaus durch einen dermassen billigen Effekt hervorgehoben wurde, musste sich selbstverständlich bald überleben. Die Dichter der alten attischen Komödie gebrauchten dieses Mittel in ihren gesellschaftlich-politischen Satiren mit dem einzigen Ziel, das Lachen des Zuschauers hervorzurufen. Bei Aristophanes finden wir jedoch nicht nur eine zweckfreie Anwendung dieses Mittels, sondern auch seine funktionelle Anwendung, die eine bestimmte Tendenz und Absicht verfolgt. Das Lassen des Bauchwindes stand bei ihm im Zusammenhang einer weiteren Handlung, deren Verlauf nicht nur für die weitere Entwicklung der Situation auf der Bühne von Bedeutung war, sondern auch — und in erster Linie — einen bestimmten sozialen Charakter hatte. Dem burlesken Lassen des Windes, das seit jeher mit dem Fruchtbarkeitsgott Dionysos verknüpft war, wurde ein neuer Inhalt verliehen: das Gelächter des Zuschauers wird nicht nur durch den blossen Schalleffekt oder durch Mitteilung über ihn hervorgerufen, sondern in erster Reihe durch seine soziale Bedingtheit, die ja dem Komischen wesenseigen ist (*W. Kayser*). Dadurch — sofern wir auf Grund der spärlichen Berichte urteilen können, vervollkommnete Aristophanes die Anwendung der alten theatralischen Mittel; er verlieh ihnen im Vergleich mit seinen Vorgängern einen neuen Inhalt und ein neues Ziel.

Lachen und Weinen sind Äusserungen des Menschen, die in der oder jener Situation natürlich erscheinen; das Lassen des Bauchwindes dagegen, wodurch das Individuum gesellschaftliche Normen verletzt, wird von der übrigen Gesellschaft verurteilt. In dem antiken Theater, wo die Einheit der Bühne und des Theaters viel enger war als in dem modernen Theater, „verurteilte“ der Zuschauer den Helden, der einen Wind liess, beträchtlich vehementer als es bei dem modernen Leser oder Zuschauer der Fall wäre, der ja die Handlung mit dem Schauspieler nicht direkt miterlebt und in einem weit höheren Masse ein Beobachter, ein wirklicher „Zuschauer“ ist. Dadurch steht die antike Komödie unserem Volkstheater viel näher als die moderne Komödie.

Wer in dieser Weise auf der Bühne gegen die gesellschaftliche Ordnung „verstösst“, wird selbstverständlich von der übrigen Gesellschaft weder bestraft noch verachtet. Aber die Gesellschaft lacht über ihn, weil sie sieht, dass die Verletzung der gesellschaftlichen Vorschriften eine Folge seiner Schwäche war, seiner Unfähigkeit, sich zu beherrschen. Das primitive Gefühl der Überlegenheit des Dichters gegenüber der Schwäche des dramatischen Helden ruft auf der Bühne das Komische und bei dem Zuschauer das Lachen hervor, das dann in Verbindung mit dem gesellschaftlich-kritischen Stachel sein richtiges Ziel findet.

Das Lassen des Bauchwindes auf der Bühne war in Aristophanes' Zeit ein völlig übliches szenisches Mittel, das von allen Dichtern der alten attischen Komödie gebraucht wurde. Da uns jedoch Aristophanes' Zeitgenossen nur aus äusserst spärlichen Bruchstücken bekannt sind, können wir kaum beurteilen, ob Aristophanes das Mass seiner Anwendung überschritten oder beschränkt hat. Schon aus diesem Grunde sind alle Erwägungen über die Arbeitstechnik der einzelnen Dichter, wie wir sie bei modernen Forschern hie und da finden, nur von völlig relativer Geltung.

Dagegen können wir behaupten, dass die Anwendung dieses Mittels bei Aristophanes allgemein eine tiefere Bedeutung hat, und dass seine Anwendung mit autonom-komischer Wirkung beschränkt wurde. Dies zeigt uns schon die Eintrittsszene der Frösche, wo Dionysos als Vertreter einer bestimmten ästhetischen Norm auftritt, in dem er den alten Spass mit dem Bauchwind ablehnt. Völlig konsequent meidet jedoch Aristophanes diese rein-komische Anwendung des alten Mittels nicht (vgl. *P. 87, Av. 68, Ra. 221/2*).

Das Lassen des Bauchwindes als funktionelles Bühnenmittel wurde besonders in folgenden

Situationen angewendet: a) ein feiger Held lässt einen Bauchwind vor Angst; b) die Stille, die eine der Personen oder aber die Lage selbst verlangt, wird durch den lauten Schall unterbrochen; c) in Verbindung mit einem Wortspiel. Aristophanes beseitigte dagegen diesen Scherz von der Bühne dort, wo es sich nicht um Situationskomik, sondern um bloße Grobheit oder um einen alten zweideutigen Witz handelte. So war es besonders im Falle der alten bekannten zweideutigen Spässe, besonders der mit dem Ablegen oder Tragen einer Last verknüpften Scherze (vgl. *Ra.* 8—10 u. a.). Konsequent lehnte Aristophanes diese Scherze dort ab, wo sie sich auf ein ausserhalb der Bühne existierendes Milieu bezogen. Dort mutete er sie nur den niedrigen Schichten, den *paraloi* zu, die er mit den Worten Dionysos' wegen ihrer alten Grobheit und ihrer Zoten rügt.

Die zweite Kategorie bildet eine solche Anwendung dieses Mittels, wo der Zuschauer nur indirekt erfährt, wie zu dem betreffenden Akt gekommen ist. Die Beispiele dieser Kategorie sind bei weitem zahlreicher. Weit ergiebiger als das zahlenmässige Abwägen der beiden Kategorien ist der Vergleich ihrer künstlerischen Gestaltung. Und in dieser Hinsicht steht die zweite Kategorie unvergleichlich höher — nicht nur mit Rücksicht auf die Buntheit der Motive und ihrer Gestaltung, sondern vor allem in ihrer Tendenz. Der Bauchwind als ein Symptom des Kleinlichen, Bedeutungslosen, wird gewöhnlich in unmittelbare Nachbarschaft von hochtrabenden Erwägungen und Ausführungen gestellt, die in dieser Weise dem Gelächter preisgegeben und degradiert werden. Dies gilt jedoch nicht nur von Erwägungen: jede Tatsache, Person oder Begebenheit, die von dem Dichter auf diese oder jene Weise mit dem Bauchwind in Zusammenhang gebracht wird, gilt als entwürdigt. Es ist nur natürlich, dass die Tendenz des Dichters durch die Komik der Handlung nicht selten einigermaßen in den Hintergrund verdrängt wurde. In mancher Szene gewann dieser komische Aspekt Oberhand; der Dichter gebrauchte ihn dann nur als ein komisches Element zur Steigerung der Komik der betreffenden Szene. Auch die indirekte Mitteilung über das Lassen eines Windes nahm also die alte burleske Funktion dieses Aktes selbst wieder auf. Die Mitteilung war freilich durch entsprechende mimische Bewegungen des Schauspielers, wie z. B. durch unruhiges Sitzen u. a. begleitet, denen manchmal — besonders wenn sich die Mitteilung auf eine der auf der Bühne anwesenden Personen oder auf die Situation auf der Bühne bezog — auch betreffende Schalleffekte folgen konnten. Unumgänglich waren sie jedoch nicht. In dieser Weise wurden wohl die Eröffnungsszenen der Frösche und der Wolken aufgeführt.

Mitteilungen über das Lassen eines Windes oder die damit verknüpften Redewendungen wurden in der Regel in folgenden Situationen angewendet: a) der Sprecher wollte entweder seine Sorglosigkeit oder im Gegenteil seine eigene Angst oder die Angst einer anderen Person zum Ausdruck bringen; b) irgendeine Tatsache sollte lächerlich gemacht werden; c) Ausdruck der Verachtung; d) komische Erwähnung irgendeiner konkreten oder ersonnenen Situation, die in eine der angeführten Kategorien der szenischen Anwendung des Bauchwindes gehört.

Wie wir sehen, war *porde* in Aristophanes' Zeit ein geläufiges szenisches Mittel, das in verschiedenen Situationen angewendet werden konnte. Verschiedene Arten seiner Anwendung waren allgemein bekannt, manchmal jedoch — wie z. B. bei Persifizierung von philosophischen Doktrinen — handelt es sich um einmalige Anwendung. Die alte attische Komödie hatte dieses Mittel aus den ältesten volkstümlichen Formen des Theaters übernommen. Nach Aristophanes verschwindet es aus der Bühne und wird zu einem Bestandteil des Mimos.

*Übersetzt von M. Beck*