



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Griechische Kultur

Burckhardt, Jacob

Berlin, 1950

8. Die alte Komödie

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80303](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80303)

Parodistische Nachäffung des Ernsten ist so alt als das Ernste selbst, und Nachahmung irgendwelcher Vorgänge des täglichen Lebens, mit possenhafter Übertreibung, ist gewiß einer der frühesten Triumphe eines Individuums über das andere gewesen.

Das Komische
bei den
Griechen

Bei den Griechen war das Komische in der Poesie uralte. Abgesehen von jenen früher entstandenen Possen der Deikelikten, Phlyakes usw. lebte es längst im Epos und in der Lyrik. Wir brauchen uns nur an Homers Thersites, Polyphem und Iros, dazu an die alte Gewohnheit der Parodie und an die Poesie des Archilochos zu erinnern, jene zur poetischen Gattung gestaltete Schmähschrift, die *nach Form und Inhalt vom größten Einflusse auf die Komödie* sein mußte.

Die dionysische
Herkunft
der Komödie

Aus allen jenen Possen und auch aus dem Triebe, sich von Polis gegen Polis mit Spottworten zu verfolgen, wäre aber noch keine Komödie hervorgegangen, wenn nicht auch hier der Dionysoskult die Angelegenheit auf seine Schwingen genommen hätte. Nur so, und nur in Konkurrenz und gemeinsamem Lokal mit der Tragödie, und nur, indem auch hier für die ganze Polis gespielt wurde und der Chor ein Gegebenes war, kam das Großartige darüber, das Öffentliche, das riesig Groteske, die Erhabenheit in der Darstellung des Schlechten und Lächerlichen.

Der Ursprung der Komödie wird an die kleinen oder ländlichen Dionysien angeknüpft, das Schlußfest der Weinlese. Hauptteil dieses Festes war der Komos (Umzug beim Trinkgelage), ein wildes Gemisch aus Trunk, Gesang und Tanz. Beim Komos wurde u. a. der Phallos herumgetragen, unter einem besonderen Gesang der maskierten und bekränzten Sänger, eine Übung, von der uns der Aufbruch des Dikäopolis zu den ländlichen Dionysien in den *Acharnern* des Aristophanes eine Vorstellung gibt, und nach dem Liede pflegte der Schwarm den ersten besten, der des Weges kam, zu verhöhnen. In diesem Zustand, *als lyrische Urkomödie*, soll sich die Komödie auch neben ihrer ausgebildeten Form an vielen Orten forterhalten haben. Irgendwie werden sich dann an dieses Treiben sprechende Charaktermasken angeschlossen und sich dazu dramatisch gebärdet haben; aber gleichwohl blieb die Komödie noch lange *ein obskures Spiel ausgelassener Landleute, wofür kein Archon sorgte, wozu sich kein bestimmter Verfasser bekannte*.

Die Komödie
in Megara

Eine ziemlich konstante Aussage gibt nun an, daß die Komödie sich zuerst in dem possensüchtigen und witzigen dorischen Megara ausgebildet habe; doch scheint sich diese megarische Komödie nach einer Andeutung des Aristophanes mit plump lächerlichen Vorgängen begnügt zu haben; es war ein derbes, dem der Deikelikten verwandtes Lustspiel (*κωμῳδία πορτικὴ*), welches statt des Komischen das Gemeine gab, und von hier führt eine Brücke zu der später zu erwähnenden sizilischen Götter- und Ständeposse des Epicharmos. Sicher aber ist, die Ursprünge

Die attische
Komödie

mögen sein, welche sie wollen, ohne Athen und ohne das große Theater die große alte Komödie undenkbar; hier muß das komische Spiel einen neuen Sinn und eine neue Bestimmung angenommen haben, und die Hauptfrage ist für uns: Wann gab der Archon nicht bloß den Chor, sondern auch das große Theater her? Dies wird am Anfang des V. Jahrhunderts geschehen sein. In dieser Zeit scheinen die ältesten attischen Komiker, deren Namen bekannt sind, aufgetreten zu sein, ferner Ekphantides, der sich in einem Fragment rühmt, von der megarischen Form abgewichen zu sein; und an diese schließt sich die glänzende Reihe von Dichtern der

Die ältesten
Dichter

perikleischen und der Zeit des Peloponnesischen Krieges: Kratinos, der hoch bejahrt nach 410 v. Chr. starb, Krates, Telekleides, Hermippos (von dem ein schönes Fragment bei Athenäus die Rüstung zum Kriege schildert, während das Kottabosspiel usw. im Winkel liegen), Eupolis, der 429 begann und bis gegen das Ende des Krieges dichtete, Aristophanes, der seit 427 unter

fremdem, von 424 bis 388 unter eigenem Namen auftrat, Phrynichos seit 429, Platon von 427 bis mindestens 391, Pherekrates, Leukon, endlich im Übergang zur mittleren Komödie: Diokles, Philyllos, Sannyrion, Strattis, Theopompos. Nachrichten über diese Dichter hat man ziemlich viele, und manches über ihre Stücke läßt sich aus dem einzig erhaltenen Aristophanes erraten; nur ist das Restaurieren einer verlorenen Komödie, von der nur Titel und Fragmente erhalten sind, nicht bloß schwerer als das einer Tragödie, wo der feststehende Mythos mithilft, sondern in den meisten Fällen absolut unmöglich.

Gemeinsam hat nun die Komödie, wie wir sie aus Aristophanes kennen, mit der Tragödie die Bühne und die Orchestra, die bestimmte Zahl der drei (bisweilen vier) Schauspieler und die Maskierung derselben, endlich den Umstand, daß auch sie die Sache eines Wettstreites ist. Verschieden aber ist schon die Form der Verkleidung. Das Kostüm ist durchaus barock; statt des Kothurns ist hier, schon weil die Personen äußerst beweglich sein mußten, der Soccus im Gebrauch, die Masken sind bisweilen persönlich kenntlich (bekanntlich fürchtete sich der Modelleur, für die Ritter des Aristophanes die Porträtmaske Kleons anzufertigen). Ferner kamen hier nur Einzelstücke, keine Tetralogien zur Aufführung, und dafür war die Zahl der Choreuten doppelt so groß als beim äschyleischen Chore; es waren ihrer vierundzwanzig. Dieser Chor aber, dessen Tanz im Gegensatz zu der feierlichen tragischen Emmeleia der wildbewegte Kordax war, und der sich etwa auch in zwei streitende Halbchöre teilte, zeigte in seinem Auftreten häufig Vermutungen von der größten Abenteuerlichkeit, bei denen man an eine Mischung der Menschengestalt mit den betreffenden Naturwesen zu denken hat. Aus Aristophanes sind die Chöre der Wespen, Vögel und Wolken bekannt, bei anderen Dichtern figurieren als Titel die Chöre der Ziegen, Greife, Ameisen, Nachtigallen, Bienen, Kentauren, Sirenen, Lüfte (*Αἶπροι*). Schon durch diese Art der Persönlichmachung des Unpersönlichen deutet der Chor auf eine Freiheit hin, von der die Poesie anderer Völker keinen Gebrauch gemacht hat; er ist ein ganz neues Element.

Unermeßlich ist nun der metrische Reichtum der Komödie. Am häufigsten bewegt sich die Rede des Dialogs in frei behandelten iambischen Trimetern, gerne aber auch in trochäischen und iambischen Langversen und in den berühmten anapästischen Tetrametern. Von den Chorpartien sind die Parodos und die Stasima weit weniger bedeutend als in der Tragödie, sie dienen hier mehr nur der Begrenzung der Szenen; dagegen hat die Komödie in der Parabase, welche bei irgendeiner Hauptpause des Stückes, auch wohl zweimal, eintritt, ein chorisches Element, das die Tragödie nicht hat, und das für sie von der größten Bedeutung ist.

Die Parabase begleitet die Bewegung des Chores, der, nachdem er bisher zwischen Thymele und Bühne mit dem Gesicht gegen die Bühne gestanden, nunmehr eine Schwenkung macht und in Gliedern an den Plätzen der Zuschauer hinzieht. Auf ein anapästisches oder trochäisches Eröffnungsliedchen (das Kommation) folgt ein längerer, meist in anapästischen Tetrametern gehaltener, in eine Koda von entsprechenden kürzeren Versen (das Pnigos) auslaufender Vortrag, dessen Inhalt die eigenen poetischen, politischen und persönlichen Angelegenheiten des Dichters sind. Dieser Vortrag ist die Parabase im engeren Sinne; an ihn reiht sich in den vollständigen Beispielen, wie z. B. der Parabase der Ritter, ein zweites Stück, das eigentlich die Hauptsache ist: der Chor singt ein Lied (meist zum Lobe einer Gottheit), und dann werden Trochäen (in der Regel 16) vorgetragen, welche meist eine scherzhafte Beschwerde gegen Stadt und Volk enthalten; es ist dies das sogenannte Epirrhema, das nebst der lyrischen Strophe sofort antistrophisch wiederholt wird. Nach O. Müllers wahrscheinlicher Ansicht sind die beiden lyrischen Strophen aus dem phallischen Lied, das Epirrhema und Antepirrhema aus jenen Späßen des Chores gegen die Begegnenden hervorgegangen. (O. Müller II, 210.)

Aristophanes

Das Kostüm

Die Masken

Der Chor

Die Metren

Die Parabase

Diese Parabase ist nun ein *Unikum* in der Geschichte der Poesie. Wo irgend in der Dichtung anderer Völker (z. B. im XIII. Jahrhundert oder in der Renaissance) eine Besprechung von Literaturgegenständen oder der Verhältnisse des Dichters zu seinem Publikum vorkommt, geschieht es entweder in einem besonderen Gedicht oder etwa am Anfang eines Gesanges, eines Epos u. dgl., sonst erlaubt sich der Dichter höchstens einzelne Hiebe und Witze. Die Griechen gehen hierin freilich schon in der chorischen Lyrik weiter. Der Dichter spricht vom Chor und zum Chor und äußert sich bisweilen gern und allzugern proprio nomine; aber es sind doch auch hier kurze Worte oder höchstens ein paar Zeilen, nicht eine Bresche, die in den Zusammenhang der Dichtung gelegt wird. In der Parabase dagegen scheint der Dichter geraume Zeit die groteske Maske abzulegen und sich als wirkliches Individuum mit dem Publikum umständlich zu unterhalten, und zwar zunächst (in den Anapästen) über seine eigenen Angelegenheiten als Dichter, dann (in den lyrischen Strophen und den Epirrhemen) nach einem kurzen Kompliment an die Gottheit als Mahner in politischen u. dgl. Sachen. Ästhetisch hat die Sache ihr Pro und Contra; vielleicht war es zweckmäßig, in die tolle Dichtung von Zeit zu Zeit eine Lücke zu reißen.

Ihr Inhalt Den Inhalt der Parabase machen nun aus: a) rein persönliche Angelegenheiten zwischen Dichter und Zuhörern; sein Selbstlob, sein komisches Prahlen, selbst mit dem Großkönig, die Exposition dessen, was er als Dichter wolle und sei, und was er für die Komödie im allgemeinen geleistet habe; die Vorwürfe an das Publikum, das seine alternden Dichter habe fallen lassen, auch wohl Anreden an die Kampfrichter und sogar Drohungen gegen diese; b) ganze Konglomerate von Schmähungen gegen einzelne Athener; c) Paränesen meist politischer Art, welche direkt an das Publikum gerichtet werden, ohne alle Verbindung mit dem übrigen; d) während in allen diesen Fällen der Dichter spricht, kommt es auch vor, daß in der Parabase der Chor im Namen und Sinn seiner Maske spricht. Mit anderen Worten: der Chor ist alles mögliche und wechselt Sinn und Bedeutung je nach Umständen als eine der dehnbarsten Schöpfungen der Poesie aller Zeiten. Hier und da hängt er allerdings fester an einer sachlichen Standesbedeutung, wie z. B. in den *Wespen* und ebenso in den drei Weiberstücken: den *Thesmophoriazusen*, den *Ekklesiazusen* und der *Lysistrata*. Dagegen mit der Person der *Wolken* geht der Dichter sehr frei um; es läßt sich bisweilen fragen, wer sie sind, und ganz große Freiheiten erlaubt er sich mit dem Chor der *Frösche*. Hier scheinen die Mysten zunächst nur ein Teil des grotesk ins Kurze gezogenen Jenseits zu sein; es sind selige Seelen von Verstorbenen, die sich bei Lebzeiten irgendwo haben einweihen lassen, d. h. der natürliche und unvermeidliche Chor im Jenseits. Dann aber lockert sich diese Bedeutung zu einem lustigen, bakchischen Festschwarm von Lebenden, und nun legt der Dichter ferner in diesen hinein, was er will.

Der Chor und seine Bedeutung

Die idealen Partien bei Aristophanes

Durch die hohen festlichen Präzedenzen des ganzen attischen Dramas, durch die unvermeidliche Idealität des Chorischen, der Musik und der ganzen Umgebung, endlich durch die natürliche Reaktion, welche die Karikatur hervorruft, wird nun Aristophanes darauf geführt, stellenweise den reinsten Schönheitssinn walten zu lassen, und die alte Komödie konnte so, was das gewöhnliche Schau- und Lustspiel nicht kann, nämlich jeden Augenblick in den idealen Stil einmünden. Wir fragen uns, wie das klang, wenn der Chor aus närrisch gedachten Personen bestand; aber prächtig tönt in den *Wolken* der Beginn der anapästischen Tetrameter, worin Sokrates die Luft (Aer) und den Äther und die Herrinnen, die Wolken, herbeibeschwört, wo sie jetzt auch weilen mögen, sei es auf dem Olymp oder am Ozean, oder ob sie an der Nilmündung die goldenen Krüge vollschöpften usw., daß sie das Opfer gnädig annehmen und ihm ein williges Gehör schenken möchten. Und darauf folgt der schöne Chorgesang der Wolken als der alles Schauenden und weiter, obschon Strepsiades dazwischen eine Unflätigkeit nicht hat unterdrücken können, die



Lanzenkampf der Pygmäen mit den Kranichen (Vasengemälde Britisches Museum, London)

Gegenstrophe, worin sie den Blick über Attika schweifen lassen, ein wahres Seitenbild zu der berühmten Schilderung von Kolonos im *koloneischen Odipus*. Freilich hatten die *Wolken* keine komische Gestalt, sondern glichen sterblichen Weibern; aber Sokrates hat sie inzwischen bereits als Patroninnen von allem Schwindel und Geflunker definiert, und trotzdem läßt er sie diese erhabene Sprache reden. Überhaupt kommt ja bei Aristophanes an allen Enden die hochbegabte Dichternatur zum Vorschein. Sehr schön ist auch in den *Vögeln* der Aufruf des Wiedehopfes an seine Gemahlin, die Nachtigall, deren Weisen empordringen sollen zum Throne des Zeus, und Phöbus soll samt den übrigen Göttern einstimmen in den Klagegesang. Hier schwingt sich die Poesie plötzlich in den soeben lächerlich gemachten Olymp empor. Mehrmals enthalten auch in den Parabasen die kleinen lyrischen Zwischenstücke schöne Anrufungen der Götter. Endlich waren die allegorischen Figuren (z. B. Eirene, Opora, Theoria im *Frieden*), wenn sie schon durch geputzte Dirnen dargestellt wurden, doch gewiß ideal zu verstehen. Der *Frieden* war ohne Zweifel größtenteils auf diese schönen, stummen Erscheinungen der zweiten Hälfte berechnet.

Mit einem Worte möge daran erinnert sein, daß gerade die Götter sich bei Aristophanes auch wieder die keckste Komik müssen gefallen lassen; ganz gefahrlos scheint indes ihre komische Verwertung doch nicht gewesen zu sein. (Vgl. z. B. Lysias gegen Kinesias bei Athen. XII, 76.)

Die Handlung ist bei Aristophanes meist eine höchst einfache und direkte und geht fast widerstandslos vor sich, wie z. B. die Stadtgründung in den *Vögeln*, es gibt wohl kleine retardierende Späße, aber keine Gegenintrigue, keine die Haupthandlung kreuzende Nebenhandlung; wir haben es hier mit dem exkludierenden Gegenteil der neueren attischen Komödie zu tun. Etwas aber, worin Aristophanes den geschmähten Euripides noch überbietet, ist der Mißbrauch des Juristischen, Gerichtlichen. Nicht alle seine Plädoyers und Gegenplädoyers sind so schön und merkwürdig wie in den *Wolken* die der gerechten und ungerechten Rede (des λόγος δίκαιος und ἀδίκος). Ermüdend, wenigstens für uns, sind durch ihre Länge die des Wursthändlers und des Paphlagoniers vor dem Demos, welche die Hauptmasse der Ritter ausmachen, und ebenso der lange Hundeprozeß in den *Wespen*, auch der Prozeß zwischen Äschylos und Euripides in den *Fröschen* ist etwas lang. Noch am meisten geschieht in den *Fröschen*, wenigstens in deren erstem Teile.

Aber auch ohne *Geschehen* kann große Abwechslung dadurch hervorgebracht werden, daß sukzessiv eine Menge verschiedener Masken auftreten, die von den Hauptpersonen je nach ihrer Bedeutung Bescheid bekommen. So treten in den *Vögeln*, abgesehen von Herolden, Boten und Sklaven, der Priester, der Dichter, der Chresmolog, Meton, der Aufseher, der Volksbeschlußhändler und später der Vaternörder, Kinesias und der Sykophant auf. Auch die *Acharner* drehen sich um das einzige Hauptfaktum, daß sich Dikäopolis durch Amphitheos dreierlei Friedensproben (ohne Zweifel in Flaschen) hat kommen lassen, nämlich fünf-, zehn- und dreißigjährigen Frieden, und den letzteren übernimmt und wirklich mit den Seinigen genießt. Alles übrige spielt nur um

Die Götter

Die Handlung

Prozeßpartien

Bunte
Szenenfolge

Die Einheit
der Zeit

den Markt herum, wohin der Megarer, der Böoter, zwei Ankläger, der Bauer, die Gesandten der Brautleute und Lamachos kommen; auch in der Eröffnungsszene sind so schon die königlichen Gesandten, Pseudartabas und der Thrakergesandte erschienen. Ähnlich sind die *Wespen* gebaut, und in mehreren Stücken sind der Mantis und besonders der Sykophant verwertet. — Mit der Einheit der Zeit geht der Dichter insofern frei um, als ein kurzes Chorlied oder (in den spätesten Komödien) ein Tanz eine längere Zwischenzeit decken muß. In den *Acharnern* wird derselbe Lamachos, der eben erst in den Krieg gezogen, nach einem Intervall von 50 Versen verwundet zurückgebracht, und im *Plutos* hat man sich während des Entreakts zwischen V. 626 und 627 den ganzen Hergang im Asklepieion zu denken, welcher hernach von Karion sogleich erzählt wird. Andererseits ist es auch ein hübsches Motiv, daß in den *Rittern*, als die beiden Sklaven dem schlafenden Paphlagonier seine Orakel stehlen und daraus ersehen, ein Wursthändler sei bestimmt, der Nachfolger von dessen Macht zu werden, ein solcher Wursthändler gerade auch im gleichen Augenblicke auf die Bühne tritt und von ihnen mit feurigem Willkomm begrüßt werden kann.

Komische
Gegenstände

Im *Frieden* war der Mistkäfer, welchen Trygäos zum Emporschweben braucht, zugleich Parodie der Stelle, da Bellerophon in dem euripideischen Stücke auf dem Pegasos emporgeschwebt war. Übrigens hatte schon Äsop einen Mistkäfer zu den Göttern empordringen lassen. Ebenda sind der Mörser, worin der personifizierte Krieg die Städte zusammenstampfen will, die beiden Mörserkeulen, die ihm fehlen (es sind Brasidas und Kleon gemeint, die kürzlich gefallen waren), die vom Krieg in eine tiefe Grube gestoßene Friedensgöttin, über welche noch Steine angehäuft sind, lauter ins Handgreifliche übersetzte Allegorie, ja Sprichwort und landläufige bildliche Rede, die aber für solche Verwendung einer festen Hand und eines hohen, das Ganze beherrschenden Sinnes bedürfen. — Wir erinnern hier noch an den überaus abenteuerlichen Apparat, die riesigen Zirkel, Lineale usw., womit in den *Vögeln* der Astronom Meton kommt, der die Vermessung für die neue Luftstadt besorgen will, an die zwei Stimmurnen, die ebendasselbst der Psephismenhändler mitbringt, an den Sonnenschirm, den Peisthetäros (ebenda 1508) über Prometheus zu halten ersucht wird, und an die Denkhütte (das *φροντιστήριον*) des Sokrates in den *Wolken*.

Der Hades

Ein stets bereites Reservoir für Handlung und Charakter war endlich der Hades. Er ist die Lokalität der *Frösche*, aber auch Eupolis ließ in seinem *goldenen Geschlechte* die Schatten des Solon, Miltiades und Aristides sich über Kleons Führung im Peloponnesischen Kriege besprechen; und wir erfahren an der Stelle, wo uns dies überliefert wird, daß die Rhetorik hierfür, wenn sie von der alten Komödie sprach, das Wort Schattendichtung (*εἰδωλοποιία*) brauchte.

Die karikierten
und die rea-
listischen
Charaktere

Was nun die Charaktere betrifft, so sind die Hauptfiguren in ihrer Gesamterscheinung Karikaturen (Überladenheiten) im eigentlichen Sinne des Wortes, wie ja schon ihr Kostüm, toll erfunden und aus Üblichem und Phantastischem gemischt, ja nicht etwa das des wirklichen Lebens ist. Sie wollen keine möglichen und wahrscheinlichen Charaktere, keine Typen sein, wie die der neueren Komödie, sondern Fratzen, und zwar oft ganz persönliche, und stellenweise auch Idealfiguren. Nur Nebenfiguren, welche bloß ein Amt, eine Verrichtung repräsentieren: die Wirtin, der Sykophant, der Chresmologe, vor allem die Sklaven treten natürlich realistisch auf.

Ganz unerhört sodann ist in den *Fröschen* die Personifikation des schlechten Theatergeschmacks als Dionysos, d. h. als eine ganz konkrete Figur, an deren sonstige göttliche Präzedenzen ungescheut appelliert wird. Aristophanes nimmt einfach den Gott der Bühne für die damalige Richtung des Publikums, welches über seinen Euripides verzückt ist und ihn bei jeder Gelegenheit zitiert. Darum ist hier, wie bei Rabelais, vor jeder allzu präzisen Beziehung solcher Gestalten zu warnen, als wäre dieser immer der und der und jener ebenfalls immer die und die bestimmte Persönlichkeit. Vielmehr behält die Farce ihr Recht einer hohen Freiheit, in alles

mögliche überzuschlagen und Beziehungen aller Art in ihre Figuren aufzunehmen. Nicht nur metamorphosieren sich diese beständig, sondern sie können auch jeden Augenblick ihrem ostensiblen Stande gemäß realistisch reden und handeln, Dikäopolis und Trygäos als Landwirte, Karion und Xanthias als Sklaven, Strepsiades als abgehauster Philister, Dionysos als Gott. Der Dichter muß ungemein frei über sie verfügen können, wenn er sein wesentliches Kunstziel erreichen soll: die Stimmung Athens in einem bestimmten Moment in völlig grotesker Gestalt zu fixieren und zugleich zu richten.

Umschlag ins
Realistische

Weit das feinste und beste ist die Zeichnung der athenischen Natur in zwei Personen, nämlich dem Peisthetäros und dem Euelpides der *Vögel*. Jener ist die Personifikation der athenischen Prahlnatur, die sich aber auch überall zu helfen weiß und die erstaunlichsten Existenzen improvisiert. Man achte z. B. auf die große, echte demagogische Hetzrede an die Vögel, wasmaßen sie ehemals die Welt beherrscht hätten und sie nun wieder beherrschen sollten; man sieht, wie geläufig dergleichen auf anderen, wirklicheren Gebieten dem Athener war, er beutet die ganze Situation nach allen ihren Möglichkeiten aus. Jeder gewitzigte Athener mochte sich und seinesgleichen in diesem Bilde des Rechtbehaltens mit grotesker Unverschämtheit erkennen. Daneben ist sein Gefährte Euelpides der gutmütige und leichtgläubige Mitläufer, der dazwischen immer das Maul offen hat, um kleine Misereen zu erzählen; er hängt noch mit allen seinen Sinnen an Athen, hilft aber gelegentlich dem Peisthetäros renommieren, auch gegen die Götter.

Peisthetäros
und Euelpides

Dabei ist für alle Einzeläußerungen die Hyperbel ein wesentliches Mittel der Komik, auch wenn es sich um Abwesende handelt wie bei der Schilderung des Großkönigs in den *Acharnern*. Elf Jahre braucht die zu ihm abgegangene Gesandtschaft zur Hin- und Rückreise, und im vierten Jahre erreicht man die Residenz, er aber ist eben mit Heeresmacht auf Stuhlgang in die Goldgebirge ausgezogen. — Auch die Parodie, d. h. das Zitieren ernstgemeinter tragischer Stellen mit leichter Entstellung, gibt, schon abgesehen von der eigentlichen literarischen Kritik, dem Sprechenden wesentlich die Physiognomie einer Karikatur, wenn z. B. ein Pfandleiher in dergleichen verfällt, wie dies in den *Wolken* geschieht. Aus der ganzen karikierten Existenz gehen dann von selbst die komischen Einfälle hervor.

Die Hyperbel

und die Parodie

Das satirische Bild der Zeit haben wohl auch andere Perioden der Geschichte hinterlassen, aber keine ein so grandios konkretes, wie die aristophanische Komödie ist; daß ein Ereignis wie der Peloponnesische Krieg und die ganze damit verbundene innere und äußere Krisis des griechischen Lebens ein solches Akkompagnement der sublimsten Narrenschelle mit sich hat, ist ein Unikum in der Geschichte. Und es war eine unvergleichliche Zeit, in welcher wohl eine Art von tollem Taumel die meisten ergreifen mochte: Athen hat allmählich seinen ganzen ungeheuren Reichtum an politischen Einrichtungen, bürgerlichen und richterlichen Formen, Kultur und Sitten entwickelt; — alles ist a priori agonal, auf gegenseitige Überwindung und Überbietung gestimmt und eingerichtet, und die Form dieses Kampfes ist mehr und mehr zur Geltendmachung bei den Massen ausgeartet; dazu der Konflikt zwischen Superstition und Atheismus, ferner die Herrschaft über ein ganzes Reich und die nun hereinbrechende Krisis, wobei der ganze Zustand aufs hohe Meer hinausgerät; Genialität und Verruchtheit schlingen sich durcheinander; eine gewaltige Zahl von bedeutenden und selbst großen Individualitäten reift unter diesen Umständen: die größten Künstler, Dichter, Philosophen, Thukydides, Alkibiades — alles zwischen Pest, Hunger und Krieg.

Zeitsatire bei
Aristophanes

Diesen Zustand nach allen seinen Seiten in seinen verschiedenen Momenten in einem gewaltigen Hohlspiegel zu sammeln, ist nun die Sache der Komödie. An den Realismus, d. h. an das Zugreifen auch nach den äußerlichen Einzeldingen des Lebens, sobald sie charakteristisch sind, war die Poesie seit Archilochos und den Jambikern gewöhnt; die Komödie nun greift zu, im großen

Die Komödie
als Bild der Zeit

wie im kleinen, nur daß ihr daneben eine kolossale Phantastik dient, die Züge des Lebens in grotesk vergrößertem Maßstabe zu verwirklichen; zugleich aber besitzt sie prachtvolle Kunstformen und ideale Bestandteile die Fülle; Hohn und Begeisterung sollten sich mischen dürfen.

Politische
Toleranz
gegen die
Komödie

Und es gab ein Athen, welches gerne in diesen Hohlspiegel hineinschaute. Während die französische Revolution jedem den Kopf vor die Füße gelegt haben würde, der im geringsten an ihrem Pathos gezweifelt oder gar es grotesk verbildlicht hätte, lebte diese Stadt ihr tolles Leben, verlangte aber zugleich zu wissen, wie sie sich dabei in den Augen großer Dichter ausnehme, und gestattete solchen dabei in hohem Grade eine eigene Meinung, welche oft eine Minoritätsmeinung sein mochte. Zugleich wurden dieselben gleich den Tragikern durch den Wettkampf gespornt und balanciert.

Der patriotische
Wille

Im Dichter mußte ein Verständnis und Mitleben von allem sein, was Athen bewegte, weiter nichts. Die Schwimmkraft aber, wodurch er in diesem Strome sich oben hielt, konnte auf die Länge doch nur ein ernster Wille für das Wohl Athens und als Norm hierfür die vergangene Zeit der Marathonkämpfer sein, wie Äschylos es ihm für die Poesie ist. Mit dem bloßen Hohn und Witz, der bloßen Giftelei wäre er nicht ausgekommen. Als Patriot und laudator temporis acti konnte er allen Leuten und Parteien eins anhängen und ohne oder doch nur mit gelegentlicher Tugendpredigt sein Ziel verfolgen und seinem Humor leben. Dabei aber erlaubte er sich, schwer willkürlich zu sein wie in den *Wolken*, und erscheint einer gar nicht immer richtigen momentanen Politik hingegeben.

Aristophanes'
Friedenspolitik

Bekanntlich vertritt Aristophanes in der Zeit des Krieges die Friedenspolitik. Aber es läßt sich streiten, ob es wohlgetan war, im Frühjahr 425 v. Chr., als man noch kaum einen unschädlichen Frieden haben konnte, der Friedenssehnsucht einen so starken Ausdruck zu geben, wie er in den *Acharnern* tut. Die Ursache der Fortsetzung des Krieges war ja nicht Kleon allein, und in Lamachos wird einer der fähigsten und hingebendsten Soldaten Athens verhöhnt; aus Dikaipolis aber spricht im Grunde die gemeinste Philistersehnsucht, nicht nach den höheren Segnungen, sondern nach den Bequemlichkeiten und Genüssen des Friedens. Im *Frieden* wird der ohnehin in Verhandlung begriffene Friede gefeiert und zugleich durch den Mund des Hermes eine Art populäre Anschauung von den Ursachen und dem bisherigen Verlaufe des Krieges auseinandergesetzt, in der *Lysistrata* aber fällt der Dichter wieder in seinen früheren Fehler zurück; denn dieses stärkste der Friedensstücke mußte in der Zeit, da die Spartaner in Dekeleia standen, mit Persien verbündet waren und nicht die mindeste Ursache hatten, so friedenssehnsüchtig zu sein, wie es ihre Boten hier sind, da also der Friede gar nicht oder nur in schädlichster Form zu haben gewesen wäre, politisch so unzweckmäßig als möglich sein. Auch ist es nicht nötig, dem Dichter bei dieser Tendenz eine hohe unabhängige Gesinnung zu vindizieren; mit seiner Friedenspredigt hatte er tatsächlich die Majorität der Zuschauer immer für sich, und es ist auch zu beachten, daß er in derjenigen Vorgeschichte des Krieges, die er in den *Acharnern* gibt, zwar sehr scharf, und wie es in einem modernen kriegführenden Staate auf der Bühne nicht geschehen könnte, betont, daß die Schuld an dem Kriege auch in Athen zu suchen sei, sich daneben aber auch weislich mit sehr emphatischer Wiederholung durch Exzipierung Athens gegenüber den schlechten Athenern zu decken weiß, die mit den Megarern Handel suchten.

Die Ritter

Wenn also die Friedenssehnsucht des Dichters von zweifelhaftem Wert ist, so sind dagegen imposant wahr und warnend die 424 v. Chr. gegebenen *Ritter*, wo der paphlagonische Bediente, der den Herrn Demos völlig in seiner Gewalt hat, d. h. Kleon, nur durch einen noch ärgeren, den Wursthändler, übertrumpft und fortgeschimpft wird, als ein wahres Bild von der demokratischen Abwechslung der Schlechten mit noch Schlechteren. Die Komödie war überhaupt,

solange sie konnte, antidemagogisch (was vielleicht auch die Majorität der Zuschauer war), nicht nur bei Aristophanes, sondern auch bei Eupolis u. a.; der Kampf aber, in den sich Aristophanes mit Kleon einließ, erheischte wirklichen Mut und blieb auch nicht ohne Folgen für den Dichter; denn Kleon hatte beim Rate schon wegen eines seiner ersten Stücke, der *Babylonier*, Klage erhoben, angeblich weil Athen darin an den großen Dionysien in Gegenwart fremder Gesandten blamiert worden war, in Wahrheit wegen der Hiebe, die er selbst erhalten hatte, und nachdem dieser Angriff erfolglos geblieben war, ließ er ihn auf die Aufführung der *Ritter*, allerdings des stärksten Parteistückes, hin durch die Theaterpolizei durchprügeln, wofür ihm der Mißhandelte in der Nebenparabase der *Wespen* die Quittung ausstellt.

Von höchster Schönheit sind die *Vögel*. Im Jahre 415 v. Chr. zur Aufführung gebracht, vermeidet dieses Stück mit größter Diskretion das Bänglich-Wirkliche, nämlich die Sorge um die sizilische Expedition und den Hermokopidenprozeß, um dafür in Peisthetäros das allgemeine Bild des athenischen Wesens und speziell das des Treibens der Athener in Kolonien und Hegemoniestädten zu entfalten. — Was dann die späteren Stücke betrifft, so ist politisch sehr bedeutend die dem Äschylos in den *Fröschen* in den Mund gelegte Empfehlung des Alkibiades. Die *Ekklesiazusen* sind ein lustiger Ausdruck der Verzweiflung an der damaligen matten und kleinlichen attischen Demokratie und zugleich ein Hieb auf die politischen Utopien der Philosophen.

Wieweit dies Treiben der Komödie dem Staate zum Heil diene, und welchen Gesamteinfluß die massenhafte persönliche Invektive auf die Abwendung der Denkenden vom Staat und von der Öffentlichkeit hatte, welche für das folgende Jahrhundert so charakteristisch ist, das haben nicht wir zu überlegen; die Athener hätten darüber zu entscheiden gehabt; sie aber wollten einmal die Komödie, wie sie war, und wurden dabei wunderbar genial bedient; erst im IV. Jahrhundert verbot der Demos die persönliche Maske. Was soll man nun von Aristophanes, der so tief in den Schmutz hineingreift, als Menschen denken? Man wird wohl tun, ihn weder als Helden der Moralität noch als besonders unmoralischen Menschen zu betrachten; man möchte ihm vielmehr eine mittlere Moralität zuerkennen. Aber zu einem Heiligen soll man ihn nicht machen.

Unvermeidlich natürlich betreffen seine unbarmherzigen Witze vorzugsweise das Theater selbst, die übrigen Komiker und die Tragiker, aber auch andere Dichter, z. B. Dithyrambiker, und zwar bis zur Verdammnis ihrer Bewunderer in den dicksten Höllenpfuhl, ja auch die einzelnen Schauspieler samt dem Theaterpublikum. Die Zitate aus bekannten tragischen Stücken erscheinen dabei häufig in parodistischer Umgestaltung; vielfach wären aber diese Scherze ohne die Scholiasten sehr hinfällig, oder wir sind auch darauf angewiesen, den zugrunde liegenden Tatbestand zu erraten. Weit das beste ist das parodistische Verhöhnern z. B. des schlechten und dabei pindarisch feierlichen Dichters in den *Vögeln*, der zuletzt in diesem Stil noch betteln muß. Aber diese ganze literarische Kritik, so belehrend, ja unschätzbar sie für uns als Kunde über den Grad der Teilnahme an der Poesie ist, ist an sich eine der schwachen Seiten der alten Komödie. Es ist ein völlig untrügliches Zeichen des beginnenden Verfalls, wenn die Poesie anfängt, systematisch Literatur zu treiben, und davon lebt, und ewig konnte das nicht so fortgehen. Es ist zwar für Aristophanes ein Glück gewesen, daß er ein so erlauchtes Opfer wie Euripides zum Zerpflücken hatte, aber er hat so wenig diesen als Kleon stürzen können, und es zeugt für uns von der Unabhängigkeit des athenischen Gefühls, daß Athen trotz allem mit so vielem Geschick vorgebrachten Hohn sich seinen Euripides nicht verleiden ließ.

In den *Fröschen* hält sich der Agon zwischen Äschylos und Euripides auf der Höhe, solange sie einander die allgemeinen Anklagen entgegenhalten, sinkt aber merkwürdig von Vers 1119 an,

Die Vögel

Aristophanes in seiner Wirkung

und als Mensch

Seine scharfe Polemik

Kampf gegen Euripides

Äschylos und Euripides

wo Euripides die einzelnen Tragödienanfänge des Äschylos zu kritisieren beginnt, was ihm dieser nachher zurückgibt. Nachdem sie dann einander gegenseitig ihre Manier in den Chören und darauf in den Monodien parodiert haben, ist man froh, wenn nur endlich die magere Erfindung des Waagebalkens kommt, auf dessen Schalen jeder einen Vers hineinsprechen muß, während er die Waage faßt. Da Dionysos noch keinen Entscheid wagen will, kommt Pluto, um ihn zu drängen, und erst, nachdem beide Dichter sich über Alkibiades in politischen Ratschlägen haben aussprechen müssen, nimmt Dionysos den Äschylos mit sich und läßt den Euripides sitzen, d. h. die Sache wird am Ende durch eine außerhalb der Poesie liegende Tendenzfrage entschieden; Äschylos hat für, Euripides gegen Alkibiades gestimmt.

Sophokles und
Euripides

Sehr fein motiviert Aristophanes in diesem Stücke den Umstand, daß Dionysos Sophokles im Hades lassen will, während er Euripides evoziert. Überhaupt wird Sophokles, der dem Äschylos huldigt, hier würdevoll behandelt, während ihm im *Frieden* nachgesagt wurde, daß er vor Geiz um des Gewinnes willen auf einer Binsenmatte in die See stechen würde. Euripides aber wird überall schonungslos angegriffen, und außer der literarischen Kritik meldet sich hier so viel persönliches, an der Schmähung seiner Privatverhältnisse kenntliches Gift, daß man versucht ist, bei Aristophanes etwas wie gemeinen Neid gegen ihn anzunehmen. Diese persönliche Mißhandlung des Euripides und in den *Thesmophoriazusen* auch des Agathon, wobei sich zur Parodie noch die Denunziation gesellt, ist durch gar nichts zu beschönigen; zumal die *sittliche Entrüstung* des Aristophanes über Euripides aber wäre an und für sich gar zu lächerlich.

Sokrates und
die „*Wolken*“

Was aber den in den *Wolken* persiflierten Sokrates betrifft, so bleibt es trotz der Anbiederung, die im platonischen *Symposion* zwischen ihm und Aristophanes stattfindet, Tatsache, daß er in seiner Verteidigungsrede die Komödie und ganz direkt Aristophanes mit seinen *Wolken* unter die Ursachen seines Verderbens rechnet, und zwar gehören diese Ankläger, die ihm das Aufsuchen der überirdischen Dinge und die Erhebung der geringeren Sache zur besseren vorwarfen, zu den früheren und älteren. Er sagt zu den Richtern: *Die Leute, die dergleichen hören, halten einen dann auch für einen Atheisten ... Diese Ankläger haben euch schon bestimmt, als ihr Knaben waret.*

Der Plutos

Das letzte Stück des Aristophanes ist der *Plutos*, ein noch immer höchst graziöses Werk. Abgesehen von einem einzigen Wechselgesange fehlen die Chorgesänge hier gänzlich (die Parabase findet sich schon in den *Ekklesiazusen* nicht mehr), und zur alten Komödie ist also dieses Stück schon der Form wegen nicht mehr zu rechnen; doch ist es deshalb nicht für die mittlere typisch. Meisterhaft ist der Konflikt von Plutos und Penia (Reichtum und Armut) mit dem vielseitigen Egoismus der Erdenmenschen gegeben. Hier handelt es sich eigentlich nicht mehr um Athen, sondern um die Welt, auch nicht um einen Moment der athenischen Entwicklung, sondern um ein moralisches Problem aller Zeiten.

9. Die mittlere Komödie

Stände-
verspottung

Mit der sogenannten mittleren Komödie, welche zu Athen ungefähr von 380 bis 330 v. Chr. geblüht hat, und deren Hauptvertreter Eubulos, Anaxandridas, Alexis und Antiphanes sind, kommt die uralte, nur durch das vorwiegend politische Kolossalbild Athens, welches die alte Komödie heißt, in den Hintergrund gedrängte Richtung alles Lustspieles, die Ständeverspottung, wieder zu ihrem Rechte, das *megarische Element* scheint wieder vorgedrungen zu sein, die derbe Komödie (*κωμῳδία φορτική*), verbunden mit der Götterkomik und ohne Zweifel mit Liebesgeschichten als Substrat.