Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 5 (1948)

Heft: 3

Artikel: Zur Komödie des Aristophanes

Autor: Frey, Viktor

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-7293

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Zur Komödie des Aristophanes

Von *Viktor Frey*

In Schmid-Stählins *Griechischer Literaturgeschichte* wird in Bd. 1, 3, 1 zu Anm. 2 auf Seite 852, wo von Euripides' Vorstellung «vom Wesen und Wirken der Götter» die Rede ist, in den «Ergänzungen und Berichtigungen» auf Seite 871 bemerkt: «Die *σωτήρ*-Idee tritt bei Aristophanes stark hervor: eq. 149. 458; pac. 695. 914. 1035; av. 545; Lys. 30. 41; ran. 1436; Eccl. 394ff. 401.[1]» Im gleichen Zusammenhang wird schon auf Seite 758, Anm. 1, von dieser bei Aristophanes zu treffenden *σωτήρ*-Idee gesprochen. Gegenüber den dort angeführten Stellen[2] bringt die spätere Anmerkung nur eine geringe Vermehrung.

Schon der Umstand, daß in beiden Fällen im Zusammenhange mit Euripides' Stellung zu den Göttern auf Aristophanes hingewiesen wird, kann dazu beitragen, im Hinblick auf den Komiker falsche Vorstellungen zu erwecken. Dazu kommt, daß die Liste der aus Aristophanes angeführten Zitate unvollständig ist.

Was hat bei Aristophanes der Begriff der *σωτηρία* zu tun? Wo begegnen wir ihm? Ist er auch dort von Bedeutung, wo die Worte *σώζειν*, *σωτήρ*, *σωτηρία* nicht zu treffen sind? Die Beantwortung dieser Fragen verlangt, daß wir uns über das Wesen der aristophanischen Komödie Rechenschaft geben. Ist dies getan, liegt es auf der Hand, auf Grund des Festgestellten einige Folgerungen anzuschließen, die gewisse andere bei Aristophanes sich stellende Fragen in ein neues Licht setzen.

In der euripideischen Tragödie kann man auf Schritt und Tritt dem *σώζειν* und der *σωτηρία* begegnen. Man vergegenwärtige sich nur etwa Stücke wie die *taurische Iphigenie* oder den *Orestes*, in denen von allem Anfang an die Rettung des Helden (in beiden Fällen des Orestes) das Leitmotiv ist. Mit Ausnahme der *Phönissen* und der *Troerinnen* tendieren alle euripideischen Dramen auf die Rettung der sich in einer Notlage befindenden Hauptperson hin. Dort, wo das Ziel nur in der Rache am Feinde zu bestehen scheint, wird die über die vollzogene Rache empfundene Genugtuung und Freude als Rettung und Befreiung aus dem seelischen Schmerze betrachtet. Daß die Rettung, also ein Zustand, der sowohl die Beseitigung des seelischen Schmerzes als auch Schutz und Sicherheit vor dem einstigen Feinde bedeutet, das primäre Ziel ist, zeigt recht deutlich der *Orestes*. In diesem Drama könnte die geplante Ermordung der Helena wohl das Verlangen

---

[1] Was das Zitat *pac.* 695 hier zu tun hat, ist völlig unerklärlich.

[2] Nicht brauchbar für Aristophanes sind davon die Zitate *ran.* 1127 und 1152, weil es sich hier um Stellen aus Aeschylus handelt.

nach Rache an dem Feinde Menelaos befriedigen, nicht aber zur Rettung aus der eigentlichen Gefahr beitragen. Es muß daher ein zweiter Plan aufgestellt werden, der dieses Ziel ins Auge faßt und die Kapitulation des Menelaos, von dem allein noch die Annullierung des Todesurteiles erwartet wird, erzwingt.

Entweder ist der unter schwerer Not leidende Held sein eigener Retter, oder es kommt ihm ein Retter, sei es durch Zufall, sei es, daß er gesucht worden ist. Ein Gott als Retter spielt eine untergeordnete Rolle. Dort, wo an der Not eine Gottheit schuldig ist (vgl. die beiden *Iphigenien*, den *Ion* und den *Orestes*), ist im Hinblick auf die herbeizuführende Rettung deren Auftreten am Schlusse notwendig. Denn mit der Beseitigung des Gegners in Menschengestalt ist der zu erstrebende Zustand noch nicht gewährleistet, da immer noch der ungünstig gesinnte, quälende und grausame Gott da ist. Damit auch von dieser Seite her keine Leiden und Gefahren mehr zu befürchten sind, muß die Gottheit ihren Willen manifestieren, alles zum Guten zu wenden, und den Ausblick auf eine glückliche Zukunft geben.

Daß bei Euripides auch das Satyrspiel sich die Rettung aus Not und Gefahr zum Ziele setzt, zeigt der *Kyklops* mit aller Deutlichkeit. Zuerst muß Odysseus in eine gefährliche Situation gesetzt werden. Dem Gestrandeten droht, vom Kyklopen gefressen zu werden. Anstatt auf die Flucht von der Insel zu sinnen, wird die Gefahr erhöht durch den Plan, den fürchterlichen Feind in seiner Höhle zu blenden. Damit ist die Lage geschaffen, die nach Rettung ruft (*σώζειν* vgl. 427. 435. 479). Abgesehen davon, daß die Gefahren nicht ernst genommen werden, strebt das Stück nicht anders wie eine Tragödie der Rettung des Helden zu. Sekundär ist daneben die Rettung der Gefährten und des Chors der Satyrn.

Wenn wir uns nun zu Aristophanes wenden, zeigt sich, daß der Komiker sich dasselbe Ziel setzt wie Euripides. Jede aristophanische Komödie erstrebt und vollzieht die Rettung des zu Beginn unter einer Notlage leidenden Helden. Kein Stück endet, ohne daß nicht durch die Beseitigung des ursprünglichen Mißstandes ein Zustand geschaffen worden ist, der Besserung, Heilung, Rettung bedeutet und zu höchster Genugtuung und Freude Anlaß gibt. Aber nicht nur in dieser Zielsetzung eines Stückes, sondern auch in anderem läßt sich trotz aller Buntheit und Verschiedenheit Übereinstimmung mit dem den euripideischen Dramen zugrunde liegenden Schema feststellen[3]. Alle die Punkte, die das bei Euripides begegnende Schema charakterisieren, sind mühelos auch in der Komödie des Aristophanes zu erkennen. Es sind dies:

1. Der Held. 2. Die Notlage. 3. Der Gegner. 4. Der Plan. 5. Höchste Gefahr. 6. Beseitigung des Gegners. 7. Rettung.

Bevor wir von der Rettung sprechen können, muß von jedem dieser Punkte kurz die Rede sein[4]. Dies soll so geschehen, daß jeweils die Komödie und die euri-

[3] Ich verweise hier auf meine Ausführungen im Museum Helveticum 4 (1947), 39ff.
[4] Zu den folgenden Ausführungen verweise ich auf meine Dissertation (*Die Stellung der attischen Tragödie und Komödie zur Demokratie*, Zürich 1946), S. 70ff., wo unter dem Ka-

pideische Tragödie miteinander verglichen werden, ohne daß damit von vornherein gesagt sein soll, Aristophanes stehe ausschließlich unter dem Einflusse des Euripides.

1. Im Hinblick auf den Helden sind folgende Übereinstimmungen mit der Tragödie anzuführen: Der Held ist durch das ganze Stück hindurch der Träger der Sympathie, mögen die von ihm angewandten Mittel zur Bekämpfung des Gegners und zur Rettung aus seiner Not an und für sich noch so verwerflich sein (vgl. den Wursthändler in den *Rittern* oder Bdelykleon in den *Wespen*). Es ist nicht der Charakter, der die einzelnen Situationen bestimmt, sondern die jeweilige Situation verlangt die entsprechende Verhaltungsweise des Helden. Der Held verfügt über die Mittel und Kräfte, um mit jeder noch so großen und unüberwindlich scheinenden Schwierigkeit fertig zu werden. Er ist in gewissen Partien passiv, klagt und seufzt, der Not und dem Unglück preisgegeben, im Zustande der Verlegenheit und Hoffnungslosigkeit, wo er sich der Frage gegenübergestellt sieht: Was tun? (Vgl. etwa den Beginn der *Ritter*, der *Wolken* und *Thesmophoriazusen* 209/11.) Weiß er, wie Abhilfe schaffen, so ist er aktiv, versteht alles zur Beseitigung seiner Not in Bewegung zu setzen und strebt entschlossen seinem Ziel entgegen. Wenn auch die Aktivität stark über die Passivität dominiert, so sind doch auch vom aristophanischen Helden die Vorstellungen eines wirklichen Helden weit fernzuhalten.

2. Die Darstellung der Notlage beansprucht im Vergleich zur Tragödie einen bedeutend geringeren Raum. Dies erklärt sich in erster Linie aus der Tendenz, das Schwergewicht auf den neu geschaffenen glücklichen Zustand zu verlegen. Kann dieser in der Tragödie erst unmittelbar vor Schluß eintreten, so soll er in der Komödie nach Möglichkeit nach vorn gerückt werden. Was die Notlage charakterisiert, ist überwiegend äußere Not, nur in wenigen Fällen auch innere. Durch Krieg bedingte Entbehrungen und Not, Armut und Verschuldung, Bedrängnis und Verfolgung durch Feinde, Unvernunft, Unfähigkeit und Schlechtigkeit von Gegenspielern, Abhängigkeit und Krankheit sind die Merkmale, die das Bild bestimmen.

3. Auch in der Komödie ist der Gegenspieler des Helden der für die Notlage Verantwortliche. Anders als in der Tragödie kann der Gegner auch durch eine Gruppe von Personen (vgl. z. B. die Gläubiger in den *Wolken*) oder durch eine Gesamtheit (z. B. die der Athener in den *Acharnern* oder die der Frauen in den *Thesmophoriazusen*) repräsentiert sein. Der Gegenspieler trägt die Schuld an der Not und verursacht die Gefahren, indem er belästigt, bedrängt, verfolgt, durch seine Unvernunft, Dummheit und Schlechtigkeit eine schlimme Lage herbeiführt. Er erscheint nur in schlechtem Lichte, ist oft zu fürchten und bisweilen hassenswert (vgl. den Namen Bdelykleon = Hasskleon). Verglichen mit der Tragödie ist der Gegner also bedeutend harmloser. Wo er nicht selbst auftreten kann, er-

pitel «Dramatisch-Technisches» über das, was hier nur noch kurz zur Sprache kommt, ausführlicher gehandelt wird. Es betrifft dies vor allem die Notlage, das Wesen des durch die Verwandlung herbeigeführten Zustandes, den Gegner und die Art seiner Bekämpfung, dann besonders den Schluß der *Ritter*.

scheinen seine Repräsentanten mit den entsprechenden Forderungen (vgl. z. B. die Vertreter Athens in den *Vögeln* oder die Kriegsinteressenten im *Frieden*), wie auch in der Tragödie bisweilen die gegnerische Partei durch einen Herold vertreten wird.

4. Die Abwehraktion des Helden erfolgt wie in der Tragödie nach einem Plane. Die beiden dort zu treffenden Möglichkeiten begegnen auch hier. Meistens ist der Plan bei Beginn des Stückes schon da, so daß am Anfang die Aktion bereits im Gange ist. Im andern Falle wird seine Entstehung zu Beginn des Dramas vorgeführt, so z. B. in den *Rittern* und *Wolken*. Die Verwendung einer List tritt stark zurück, da der Gegner ja nicht umgebracht, sondern dem Gelächter und Gespötte preisgegeben werden soll. Von eigentlicher Bedeutung für das Gelingen des Planes ist die List nur in den *Ekklesiazusen*, wo davon die Übertragung der Macht an die Frauen abhängt[5]. Während in der Tragödie der Plan sich direkt gegen den Feind richtet, bezweckt derjenige der Komödie primär die Abhilfe aus der Notlage und zieht meistens erst indirekt den Gegner in Mitleidenschaft. Hier ist die Bekämpfung des Gegners also eine sekundäre Angelegenheit.

5. Was die Situation höchster Gefahr betrifft, besteht im wesentlichen in allen Punkten Übereinstimmung mit der Tragödie. Wo nicht die Fabel eine solche in sich schließt, muß sie auf irgendeine Weise geschaffen werden (vgl. etwa *Frieden* 362ff., wo Zeus auf die Befreiung der Eirene die Todesstrafe gesetzt hat. Weiteres siehe unten.). Die Isolierung des Helden trägt zur Vergrößerung der Gefahr bei. So erscheinen beispielsweise Dikaiopolis und Bdelykleon als Einzelgänger, wie wenn außer ihnen niemand unter dem Kriege und der Richterleidenschaft leiden würde. Allein stehen sie der Gesamtheit gegenüber, setzen sich durch ihre Opposition höchster Gefahr aus. Die Gefahr kann von seiten des Gegners drohen (vgl. *Thesmophoriazusen*) oder wird durch das Wagnis, das der Held auf sich nimmt, geschaffen (vgl. Dikaiopolis' Einstehen zugunsten der Spartaner) oder erwächst wie zu Beginn der *Ritter* im eigenen Innern, indem der Tod das beste Mittel scheint, um sich aus der trostlosen Lage zu befreien (80ff.).

6. In der Art der Bekämpfung und Beseitigung des Gegners muß die Komödie von der Tragödie abweichen. Das literarische Genos verbietet die Tötung des Widersachers. Schon angesichts der relativen Harmlosigkeit des Gegners kann diese nicht in Frage kommen. Aber auch hier wird der Gegner beseitigt, sein Einfluß ausgeschaltet. Der Kampf des Helden gegen seinen Gegenspieler ist gewöhnlich ein direkter, seltener, wie z. B. in den *Wespen*, ein indirekter (Bdelykleon gegen Kleon). Der Kampf kann sich abspielen entweder im Agon, dem Wortstreite zwischen den beiden, oder in einer dessen Stelle einnehmenden Anklagerede, in der sich der Held mit seinem Gegenüber auseinandersetzt, oder in einer oder mehreren jener burlesken Prügelszenen, wo mit dem Gegner oder dessen Repräsentanten abgerechnet wird. Das Resultat des Kampfes ist, daß der Gegner be-

[5] Auch Euripides bedient sich in den *Thesmophoriazusen* am Schlusse einer List, um den Mnesilochos aus dem Blocke zu befreien.

siegt, erledigt, ausgeschaltet, vertrieben wird oder dazu gebracht werden kann, seinen Widerstand und seine feindliche Haltung aufzugeben. Damit sind die dem Helden drohenden Gefahren beseitigt.

7. Im Hinblick auf die Rettung besteht mit der Tragödie grundsätzlich insofern Übereinstimmung, als der unter einer Not leidende Held entweder selbst um seine Rettung kämpft oder eine andere Person diese Aufgabe übernimmt. Das Motiv der Hikesie ist natürlich von der Tragödie übernommen, wo es seit alters eine bedeutende Rolle spielt[6]. Jeder Held hat einen Helfer, der irgendwie zum Gelingen des Kampfes beiträgt. Es kann sich dabei um einzelne Schauspieler oder den Chor handeln. Wo, wie in der *Lysistrate* und den *Ekklesiazusen*, die Fabel die Mitwirkung des Chores von Anfang an verlangt, sind Held und Chor zu einer Einheit verschmolzen, so daß die Rettungstat das Werk einer Gesamtheit ist, in beiden Fällen das der Frauen. Im ersten Stück wollen die Frauen gemeinsam die Rettung aus der Not des Krieges herbeiführen (vgl. 30. 41: *κοινῇ σώσομεν τὴν Ἑλλάδα.* 497/501.525: *ἔδοξεν σῶσαι τὴν Ἑλλάδα κοινῇ*), im zweiten, wo die Rettung der Polis das Traktandum der Ekklesie ist (vgl. 209. 218/9. 396/7: *ἔδοξε τοῖς πρυτάνεσι περὶ σωτηρίας γνώμας προθεῖναι τῆς πόλεως*, 401. 414), besteht der einzige Weg, aus der schlimmen Lage herauszukommen, darin, daß die Männer ihre Herrschaft den Frauen abtreten und sich den von diesen gegebenen Gesetzen fügen. Mit ihrem Programme des Kommunismus wollen die Frauen den Staat retten.

Die dem Helden widerfahrende Hilfe kann die verschiedensten Ausmaße annehmen. Sie erstreckt sich vom nur gelegentlich geleisteten Dienst bis zur alles verdrängenden Aktion des gerufenen Retters. Bdelykleon wird bei der Bewachung des eingesperrten Alten und beim Ansturme der wutentbrannten Wespenschar von seinen Dienern unterstützt. Dikaiopolis hat in Amphitheos, der ihm in Sparta den Frieden holt, und in Euripides, der die zur Verteidigungsrede notwendig scheinenden äußeren Wirkungsmittel liefert, seine Helfer. Die Euripidesszene ist eine Vorstufe zur Szene in Sokrates' Denkerbude in den *Wolken*. Der schwer verschuldete Strepsiades, der der Rettung bedürftig ist (vgl. 77) und sich in den ursprünglichen *Wolken* zweifellos allein um sie bemühte, hat dort in Sokrates seinen Helfer gehabt. Dieser mußte ihm die Mittel verschaffen, durch die der Schuldner mit seinen Gläubigern fertig wurde. In der uns überlieferten Überarbeitung muß auch noch der Sohn Pheidippides zu Sokrates gehen, um, wie der Alte es wähnt, an seiner Stelle die Rolle des *σωτὴρ δόμοις* (1161) zu übernehmen (vgl. auch 1177). Erst jetzt wird Sokrates zum Verhängnis und entsteht im Hinblick auf den Helden der ganz ungewöhnliche Schluß. Trygaios, der unter dem Kriege leidet und seiner häuslichen Not ein Ende bereiten will (vgl. 119/23), findet aktive Unterstützung bei der Befreiung der Eirene im Chore der Landleute (vgl. 301/2), die schließlich allein die Göttin hervorziehen, da andere weniger oder gar nicht am Frieden interessiert sind. Da der Initiative des Trygaios nicht nur seine eigene Rettung, sondern auch die der Gesamtheit zu verdanken ist, preisen die Bauern

[6] Dasselbe gilt von dem in den *Thesmophoriazusen* benützten Motiv der Altarflucht.

den Helden als aller *σωτήρ* (865/6. 914. 1135/6). Peisthetairos, der mit seinem Begleiter Euelpides eine Stadt sucht, in der sich ruhiger leben läßt als in Athen, kann nach Überwindung einiger Schwierigkeiten die Vögel dazu überreden, in den Lüften die dem gemiedenen Getriebe fernliegende Stadt zu bauen. In den *Fröschen* findet Dionysos, der für sein Theater keine fähigen Dichter mehr hat, Dichter, die sich in den Dienst der notwendigen Rettung der Polis (vgl. 1419. 1436. 1448. 1450. 1458) stellen könnten, in dem aus der Unterwelt heraufgeholten Aeschylus einen Retter (vgl. 1501/3: *καὶ σῷζε πόλιν τὴν ἡμετέραν γνώμαις ἀγαθαῖς, καὶ παίδευσον τοὺς ἀνοήτους*). Im *Plutos*, wo die Rettung des armen Chremylos von der Heilung des blinden Plutos abhängt, sagt der Held bei der Begrüßung des Chores (326/7):

ὅπως δέ μοι καὶ τἄλλα συμπαραστάται
ἔσεσθε καὶ σωτῆρες ὄντως τοῦ θεοῦ.

Der Chor hat dann jedoch keine Gelegenheit, sich als Helfer und Retter zu betätigen.

In allen den angeführten Dramen spielt die entscheidende Rolle im Kampfe der unter der Not Leidende selbst. Er ist auch dort die treibende Kraft, der bestimmende Faktor, wo er mit dem Chore eng verbunden ist. Anders ist die Situation in den *Rittern* und den *Thesmophoriazusen*.

In den *Rittern* werden die beiden unter der häuslichen Not leidenden Sklaven Nikias und Demosthenes durch eine von dieser Not nicht betroffene und nicht in Mitleidenschaft gezogene Person ersetzt. Der Wursthändler als der vom Orakel bestimmte Vernichter des Kleon übernimmt die Bekämpfung des gefürchteten und alle Not schaffenden Gegners. Somit wird der Helfer, der *σωτήρ* (vgl. 149. 458) zur Hauptfigur des Stückes, so sehr, daß von den beiden Sklaven überhaupt nicht mehr die Rede ist, sobald einmal die Aktion des Wursthändlers eingesetzt hat. Als die Hauptfigur hat auch er ein Wagnis zu unternehmen, mit dem er sich höchster Gefahr aussetzt, hat seine schwachen Momente und bedarf der Unterstützung, die ihm der Chor der Ritter zusagt und gewährt.

Auch in den *Thesmophoriazusen* wird der Helfer zur Hauptfigur. Hier unternimmt es Mnesilochos, in der Frauenversammlung für die Rettung des vom Tode bedrohten Euripides zu kämpfen, nachdem Agathon es abgelehnt hat, die Rolle des Retters zu übernehmen (vgl. 186). Mnesilochos tritt dermaßen in den Vordergrund, daß die Rettung des Euripides zu einer Sache von ganz untergeordneter Bedeutung wird. Daß der Dichter sie jedoch nicht völlig aus den Augen verloren hat, zeigt sich darin, daß er es zu einer Versöhnung zwischen dem Tragiker und den Frauen kommen läßt (1160ff.). Der Umstand, daß diese gänzlich unvermittelt eintritt, demonstriert, wie sehr das zu Beginn des Stückes angeschlagene Thema zur Nebensache geworden ist. Sobald Mnesilochos die Rolle des Verteidigers übernommen hat, befindet er sich in der gleichen Situation wie jeder andere aristophanische Held. Er kommt in höchste Not und Gefahr, steht dem Tode

gegenüber, kämpft für seine Befreiung, ist in hoffnungsloser Lage (vgl. 946) und sinnt auf Mittel zu seiner Rettung (vgl. 765. 1009). Da er aus eigenen Kräften diese unmöglich herbeiführen kann, muß ihm ein Retter erscheinen. Dies ist Euripides (vgl. 270. 1014). Um diesen zu verspotten und dem Gelächter preiszugeben, ließ Aristophanes ihn, wie er es schon in den *Acharnern* in kleinerem Umfange getan und wie er es auch mit Sokrates in den Wolken praktiziert hatte, in der Funktion des Helfers auftreten. Um dieser Tendenz willen mußte sich das Gewicht auf Mnesilochos verlagern und dessen Rettung zum eigentlichen Ziele werden.

Auf dem Wege zur Rettung werden wie in der Tragödie neue Schwierigkeiten und Hindernisse geschaffen, so daß die zu Beginn bestehende Not eine Steigerung erfährt. (Vgl. z. B. die *Acharner* und *Thesmophoriazusen*. In beiden Stücken versagt vorerst der, von dem die Rettung erwartet wird, im ersten Drama die Ekklesie, im zweiten Agathon. Doch wie Euripides gleich in Mnesilochos einen Helfer zur Stelle hat, so auch Dikaiopolis in Amphitheos. Beide Helfer geraten in Not und Bedrängnis. Während in den *Acharnern* die Wut der Acharner sich wieder vom Helfer weg auf Dikaiopolis verlagert und diesen in höchste Gefahr bringt, vollzieht sich in den *Thesmophoriazusen* die Steigerung der Not an der Figur des Helfers, der infolge der Intervention des Kleisthenes als der in die Frauenversammlung geschlichene Mann erkannt wird.) Es wird damit ein Tiefpunkt erreicht, der im Hinblick auf die schließlich zu vollziehende Rettung notwendig ist. Er ist als wirksamer Kontrast zu dem am Schlusse erreichten Zustand gedacht. Nicht nur der Erreichung des gesteckten Zieles, sondern auch der Sicherung des Erreichten stellen sich Hindernisse in den Weg, und so muß vertrieben werden, wer immer den durch die Aktion herbeigeführten Zustand in Frage stellt. Dieser Zustand selbst ist immer die Umkehrung des zu Beginn des Stückes herrschenden Zustandes. Es besteht demnach auch hier Übereinstimmung mit der Tragödie, insofern in dieser dem Unglück, dem Leiden und der Hoffnungslosigkeit zu Beginn Glück, Freude und Sicherheit am Schlusse gegenüberstehen. Gegenüber der Tragödie wird beim Komiker in noch viel stärkerem Maße Unmögliches möglich gemacht, da dieser sich ohne irgendwelche Bedenken über alles in genialer Sorglosigkeit und Unbekümmertheit hinwegsetzt, was die Ratio und die Realität verlangen. Wenn man Euripides den «Dichter der Rettungen» nennt, verdient noch viel mehr Aristophanes diese Bezeichnung.

Nachdem wir das der aristophanischen Komödie zugrunde liegende Schema skizziert haben, ist unschwer erkennbar, wie es zu deren Buntheit und Verschiedenartigkeit kommt. Abgesehen davon, daß die Fabel nicht ein und demselben Bereiche entnommen ist, sondern in ganz verschiedenen Sphären spielen kann, und abgesehen von den unter Punkt 7 erwähnten Variationsmöglichkeiten entsteht diese dadurch, daß gewisse Punkte des Schemas nur angedeutet werden, andere dagegen in auffallend starkem Maße hervorgehoben sind. Je nach den Bedürfnissen der Fabel und der Tendenz des Komikers kann das Hauptgewicht gelegt werden entweder auf die Notlage oder auf die Bekämpfung des Gegners

oder auf die Vorführung gefahrvoller Situationen oder auf die Erwerbung der zur Abwehr nötigen Mittel oder auf die Darstellung der Wirksamkeit der zur Verfügung stehenden Mittel oder schließlich auf die Ausmalung des neu geschaffenen glücklichen Zustandes. So dominiert in den *Rittern* in auffallender Weise das agonistische Element; in den *Thesmophoriazusen* ist die dem Mnesilochos von seiten der Frauen und der Polizeibehörde drohende Gefahr der bestimmende Faktor; in den *Fröschen* besteht der ganze erste Teil darin, die Gefahren der Unterweltsfahrt vor Augen zu führen; in den *Wolken* steht die Erwerbung der Mittel im Vordergrunde, die sich der Alte zur Vertreibung der Gläubiger in Sokrates' Denkerbude verschaffen muß; in der *Lysistrate* wird die Wirksamkeit des Mittels, mit dem die Frauen den Frieden erzwingen, in einer eigens zu diesem Zwecke geschaffenen Szene (Kinesiasszene 829ff.) demonstriert; in den *Acharnern* schwelgt der Dichter in der Ausmalung des schon früh herbeigeführten Zustandes und in den *Wespen* in derjenigen der Notlage, der Richterleidenschaft des Alten, die zu einer eigentlichen Krankheit wird, unter der der Sohn leidet und die zu heilen ihm trotz mehrfacher Versuche bisher nicht gelungen ist.

Die zwischen der Tragödie und Komödie getroffenen Übereinstimmungen regen zu einigen Überlegungen allgemeiner Art an. Daß die Komödie in mannigfacher Hinsicht von der Tragödie abhängig ist, ist längst festgestellt und braucht hier nicht mehr ausgeführt zu werden. Unsere Ausführungen gelten den in unserem Schema getroffenen Punkten. Von diesen bedarf wohl die Situation der Todesgefahr in erster Linie einer Erklärung, ist sie doch unzweifelhaft ein Bestandteil, der primär mit diesem literarischen Genos nichts zu tun haben kann. Es ist unverkennbar, daß sie erst eine Rolle spielen konnte, nachdem eine Handlung da war und diese auf die Rettung hin tendierte. Wann die Komödie begann, eine Handlung zur Darstellung zu bringen, deren Zielsetzung in der Befreiung und Rettung einer Zentralfigur bestand, ist nicht zu bestimmen. Wenn auch Aristophanes in starkem Maße unter dem Einflusse des Euripides steht, so sprechen doch mehr Gründe dafür, daß dies schon vor ihm der Fall war. Es bedurfte ja nicht des Euripides als Vorbild, da schon lange vor ihm Tragödien gedichtet worden waren, deren Ziel die Rettung von Verfolgten und Bedrängten war. Es braucht hier nur darauf hingewiesen zu werden, daß gleich das älteste der uns erhaltenen Stücke, die Hiketiden des Aeschylus, eine solche ist. Die Handlung einer Komödie auf die Rettung auszurichten, lag insofern nicht abseits, als die Vertreibung der zu der Zentralfigur hinzutretenden Personen in den zweifellos alten burlesken Szenen schon eine Art Selbstbehauptung und Beschützung bedeutete.

War einmal die Zielsetzung der Rettung übernommen, so wurde unter dem Einfluß der Tragödie auch das Wagnis, mit dem der Held sich höchster Gefahr aussetzt, die Situation der Todesgefahr, in die Komödie übertragen und hier zu einem festen Bestandteil. So sind *κίνδυνος*, *τόλμημα* und *νικῆσαι* auch für die Komödie zu geläufigen Begriffen geworden. In jedem aristophanischen Stück kommt der Held infolge eines Wagnisses in höchste Gefahr. Daß es bisweilen nicht leicht ist, die

Situation tödlicher Gefahr zu schaffen, zeigt Aristophanes mit den uns überlieferten Stücken deutlich genug. In ihnen ist diese Situation durch die Fabel eigentlich nur dort gegeben, wo eine abenteuerliche Reise in unbekanntes Gebiet unternommen wird, also im Falle von Trygaios' Fahrt zu Zeus und Dionysos' Reise in die Unterwelt und Peisthetairos' Eindringen in das Reich der Vögel, die im Menschengeschlecht ihren schlimmsten Feind erblicken. In allen übrigen Fällen muß sie mit mehr oder weniger Gewalt erzwungen werden. Dikaiopolis muß mit seinem Einstehen für die Spartaner den ohnehin schon gereizten Chor der Acharner provozieren (Todesgefahr vgl. 417. 466ff.); dieselbe Wirkung erreicht Mnesilochos mit seiner gegen die Frauen gerichteten Rede, und um die Gefahr rascher ihrem Höhepunkt entgegenzutreiben, gibt Kleisthenes Kunde vom Eindringen eines Mannes in die Frauenversammlung, ohne daß ersichtlich würde, von wem er das doch nur Euripides und Agathon bekannte Geheimnis weiß (Todesgefahr vgl. 726/7. 938). Bdelykleon wagt es, der fanatischen Richterschar (Todesgefahr vgl. 522/3), der Wursthändler dem allgewaltigen Kleon (vgl. 222ff.), Chremylos der personifizierten Penia (Todesgefahr vgl. 216. 351. 480/5) entgegenzutreten. Die Frauen in der Lysistrate bemächtigen sich des Goldschatzes und versperren den Weg in die Akropolis (Feuertod droht, vgl. 266ff.).

Im Zusammenhang mit dem Bestreben, den Helden höchster Gefahr auszusetzen, findet, wie schon angedeutet, auch dessen Isolierung, wie sie uns am sichtbarsten in den *Acharnern* und den *Wespen* entgegentritt, ihre Erklärung. Freilich liegt sie auch weitgehend im Wesen der beiden Fabeln begründet, aber warum sollte Dikaiopolis nicht geltend machen, daß auch noch andere den Frieden wollen, und Bdelykleon nicht darauf hinweisen, daß viele andere gleich wie er des Treibens der Richter überdrüssig seien? Wenn jetzt beide als Einzelgänger einer Gesamtheit gegenübergestellt sind, zeigt sich darin, daß nicht der Sache als solcher gedient werden soll.

Einen nach Abhilfe und Besserung verlangenden Zustand zu geben als die Voraussetzung für die Aktion des Helden, konnte dem Komiker keine Schwierigkeiten bereiten. Die übliche Haltung der Komödie, über alles Gegenwärtige sich lustig zu machen und zu spotten, das Bestehende und Gültige mit Kritik zu überschütten und abzulehnen, ergab jederzeit die zu Beginn des Stückes geforderte Notlage. Wo, wie dies häufig der Fall war, die durch den Krieg bedingte Notlage der Ausgangspunkt ist, war nicht einmal mehr die sonst den Komiker charakterisierende Aufbauschung und Übertreibung notwendig. In den andern Fällen wird ein nach Abhilfe schreiender Zustand durch maßlose Übertreibung bestehender Mängel, Verzerrung und völlige Preisgabe der Realität erreicht. So wird – unter dem Einflusse der Tragödie – die Richterleidenschaft des Philokleon zu einer den Alten Tag und Nacht plagenden Krankheit, oder in den *Rittern* wird dadurch, daß dem Sklaven Kleon alle und jede nur mögliche Schuld und böse Absicht zugeschrieben wird, eine Lage geschaffen, in der das Leben nicht mehr zum Aushalten ist.

Mit den Zuständen lehnte der Komiker auch die zeitgenössischen Persönlich-

keiten ab. Es lag daher nahe, diese zum erforderlichen Gegenspieler des Helden zu machen, durfte ein solcher doch nur in ungünstigem Lichte erscheinen, mochte er in Wirklichkeit auch noch so positive Eigenschaften in sich vereinigen. Sollte der Held einen Kampf zu seiner Rettung führen, so mußte der ihm gegenübergestellte Gegner allein die Schuld an der Not tragen. In dieser Hinsicht besteht eine besondere Situation in den *Fröschen*, in denen Dionysos als der von der Not Betroffene nicht selbst den Kampf gegen die schlechten Dichter führen kann, da der Schauplatz in der Unterwelt ist. An Stelle seines Kampfes tritt derjenige seines Retters Aeschylus gegen Euripides, der für alle Not und Schlechtigkeit der Zeit verantwortlich gemacht wird. Nebst dieser direkten Bekämpfung hat der Komiker noch die schon angedeutete Möglichkeit, den zu Verspottenden als den Helfer vorzuführen, der zweifelhafte und verderbliche Mittel verschafft[7].

Mit der Feststellung, daß die Komödie mit der Rettung endet, wird ferner der unvermittelt eintretende Schluß der *Ritter* auf einfache Weise erklärt. Dieser erweist sich lediglich als eine durch das Genos geforderte Lösung. Er ist eine Verlegenheitslösung, aus der Sackgasse herauszukommen, in die der Dichter dadurch gelangt ist, daß er den Nachfolger des zu vertreibenden Kleon noch einen viel verworfeneren Kerl sein läßt, woraus folgerichtig die ursprünglich schon schlimme Lage in Zukunft noch schlimmer werden müßte. Denn wie müßte erst das Leben im Hause des Herrn Demos dann sein, wenn der alte Mann unter dem Einflusse des Wursthändlers stünde?

Wie der Tragiker, so stellt auch Aristophanes alles in den Dienst der Wirkung, nur zielt diese in entgegengesetzter Richtung. Bei Aristophanes wird nichts ernst genommen, weder die Notlage noch der Gegner noch die Gefahren. Was in der Tragödie den Helden zu erdrücken droht und den Zuschauer stärkster seelischer Belastung aussetzt, wird in der Komödie dazu verwertet, das Lachen und die Freude des Publikums zu erregen. In dieser Kunst liegt die einzigartige Größe des Aristophanes. Die Mittel, mit denen er dieses Ziel erreicht, sind bereits angedeutet worden. Die Reaktion des Publikums erhellt für uns am sichtbarsten aus der den *Rittern* bereiteten Aufnahme, in denen von diesen Mitteln wohl in der eindrücklichsten Art und Weise Gebrauch gemacht wird und die zugleich als Beispiel dafür dienen können, daß eine außerhalb des komischen Spieles liegende ernsthafte Tendenz Aristophanes fern ist. Wer bei Aristophanes dem nachzuforschen sich bemüht, was durch die jeweilige Fabel gefordert wird und was im Dienste der komischen Wirkung steht, wird nur noch verschwindend Weniges finden, was als Persönliches und Ausdruck ernsthafter Besorgnis gewertet werden kann.

---

[7] Hierher gehört auch die Agathon-Szene in den *Thesmophoriazusen*.