

## ‘Viel Spott, viel Ehr!’ – Die Ambivalenz des *Ńnomast* kwmJde«n im festlichen und generischen Kontext

*Anton Bierl*

Ohne Spott gibt es keine Komödie. Jedem dürfte klar sein, daß sämtliche Formen der Verspottung für die Alte Komödie konstitutiv sind.<sup>1</sup> In ihr sticht besonders ins Auge, daß auch Personen aus der Lebenswelt mit Namen öffentlich verhöhnt werden. In diesem so schillernden Phänomen der hähmischen Rede konzentriert sich also gewissermaßen das Verständnis der literarischen Gattung. In der wissenschaftlichen Bewertung stehen sich allerdings zwei nahezu unüberbrückbare Ansätze gegenüber. Die überwiegende Mehrzahl der Forscher sieht aufgrund der so evidenten Einbettung ins Alltagsleben der Polis darin trotz aller Lächerlichkeiten einen ernsten Kern, einen Bezug zur lebensweltlichen Realität. Der Autor verfolge eine Intention, durch das komische Spiel auf die Tagespolitik einzuwirken und Mißstände anzusprechen wie auch Anstöße zu deren Beseitigung zu liefern.<sup>2</sup> Für diese Auffassung führt man gern den Horazischen Ausspruch *ridentem dicere verum* (Hor. *Sat.* 1,1,24) an. Auf der anderen Seite stehen die sogenannten Karnevalisten. Sie vertreten die Meinung, die Alte Komödie sei mit faschingsartigen Aufführungsformen vergleichbar und entbehre daher jeglichen ernsten Hintersinns. Alles sei in der Exklave einer Gegenwelt verzerrt und verkehrt, so daß man auch den Beteuerungen der komischen Gattung, Ernsthaftes sagen zu wollen,

<sup>1</sup> Vgl. u. a. Schwinge 1975, 184. Zur Fragestellung insgesamt vgl. u. a. Schmid 1946, 13-27; Gelzer 1970, 1527f.; Halliwell 1984; Heath 1987, 21-28; Henderson 1990; Edwards 1991, 168-178; Degani 1993; Halliwell 1993; Henderson 1993; Carey 1994; MacDowell 1995, 22-26; Sommerstein 1996; Riu 1999, 237-243; Silk 2000, 301-349.

<sup>2</sup> Vgl. u. a. Kraus 1985; Henderson 1990; Henderson 1993; Bremer 1993, 132 (vgl. den Überblick ebd. 127-134).

keinerlei Glauben schenken dürfe.<sup>3</sup> Das Karnevaleske wurde dabei zuletzt zu einem modischen Etikett, mit dem man insbesondere seit dem Bekanntwerden der Schriften Michail Bachtins im Westen im poststrukturalistischen Lager französischer Intellektueller munter operiert, um eigentlich postmoderne Absichten, wie den Tod des Autors oder die Offenheit des Kunstwerks, in einem antiken Text in anachronistischer Weise aufzudecken.<sup>4</sup>

Sei dem, wie dem sei, die meisten Karnevalisten zeichnen sich dadurch aus, nur relativ oberflächlich den Texten der Alten Komödie Seriosität und politische Wirkintentionen pauschal abzusprechen, ohne den der vergleichenden Volkskunde entnommenen Kern ihrer These in seiner ganzen Tragweite ernst zu nehmen. So wird aus der attischen Komödie nahezu ein *anything goes*, dessen Ziel eben den bloßen Spaß des Konsumenten darstelle. Fast alle Interpreten beider Couleur hängen mehr oder minder bewußt einem entwicklungsgeschichtlichen Postulat an, die Archaia habe zwar ihren Ursprung in rituellen Formen, habe sich allerdings in ihrer Blüte vollkommen säkularisiert. Die Entwicklung gipfele also in einem unterhaltsamen Possenspiel oder in einem satirischen Lachtheater mit real-politischen Folgen.

Die Verspottung ist in der Lebenswelt ein Sprechakt,<sup>5</sup> in dem man ein feindliches Gegenüber persönlich attackiert und mit üblen Beleidigungen herabsetzt. Voraussetzungen für das Funktionieren dieser Sprachhandlung sind die Aufrichtigkeit und die Ernsthaftigkeit der Aussage wie auch die eindeutige Referenz auf ein identifizierbares Ziel.<sup>6</sup> Im folgenden werde ich zeigen, daß in der Alten Komödie aufgrund des rituellen Kontexts wie auch der spezifischen Gesetze der Gattung mitsamt ihrer generischen Gebrauchsfunktion und der ihr eigenen theatralen Verfahren diese Grundbedingungen weitgehend fehlen. Ein deutlich wirksamer Einfluß auf die tagespolitische Realität in Form einer entwaffnenden Destruktion

<sup>3</sup> Vgl. u. a. Brelich 1975; Zimmermann 1983; Halliwell 1984; Heath 1987; Goldhill 1991, 167-222; Halliwell 1993; Carey 1994; Riu 1999, 1-48, 229-259; Silk 2000, 301-349.

<sup>4</sup> Vgl. Möllendorff 1995; vgl. schon Rösler 1986.

<sup>5</sup> Vgl. Austin 1994 und Searle 1971.

<sup>6</sup> Vgl. Searle 1971, 76, 88 Anm. 4, 114-149; Austin 1994, 31-34, 58-63, 71.

des politischen Gegners ist daher mehr als unwahrscheinlich und gar nicht vom komischen Autor beabsichtigt.

Die dionysischen Feste der Dionysien und der Lenäen bilden bekanntermaßen den institutionellen ‘Sitz im Leben’. Es ist ein häufig zitiertes Faktum, daß sich im Umfeld von Dionysos und Demeter zahlreiche Verspottungsbräuche finden. Ich erinnere nur an die skèmmata von den Wagen und an die gefurismo... in Eleusis.<sup>7</sup> Solche wild-obszöne Beleidigungen sind allesamt in Kulturen der Verkehrung oder Ausnahme verankert.<sup>8</sup> Hier ist erlaubt, was im Alltag der Norm widerspricht. Die verbalen Attacken markieren meist den Übertritt in eine solche verkehrte Welt. Wie andere Zeichen – Lachen, groteske Masken, Weinzechen, Phalloi, barbarisch, tierisch und weiblich anmutende Verkleidungen – macht auch die Verhöhnung der beiwohnenden Menschenmenge deutlich, daß sich die Akteure in einem *rite de passage* vom Realen absondern und in eine Schwellenphase eintreten, in dem alle gültigen Codes außer Kraft gesetzt sind. Man befindet sich in einem Zustand des Dazwischen, bevor man wieder in die Normalwelt zurückkehrt.<sup>9</sup> In einem solchen rituellen Kontext hat die Verspottung also eine ganz andere Bedeutung als im Alltag. Die maskierten Spieler werfen den Umstehenden Hohn und Obszönitäten entgegen. Anstatt in ihrem Ehrgefühl verletzt zu sein, dulden sie dies, ja freuen sich heiter darüber. Der Normbruch macht Spaß. In solchen liminalen Verhältnissen gibt es kein Oben und Unten, alles ist ambiguisiert. Der Rückfall ins Atavistisch-Barbarische ist furchtbar und wunderbar zugleich, doch am Ende ist man froh, daß der heitere Spuk wieder ein Ende findet.

Mancher wird sich fragen, was denn solche Riten mit der entwickelten Komödie zu tun haben. Die von Athenaios (621d-622d) zusammengestellten volkstümlichen Bräuche komischer Akteure, insbesondere der Phallophoren und Ithyphallen (622a-d = FGrHist 396 F 24), die bisher nur mit dem Ursprung der Gattung in Zusammenhang gebracht worden sind, weisen solche Verkehrungssignale auf; zum Publikum und zu ei-

<sup>7</sup> Vgl. Halliwell 1991a, bes. 290-296.

<sup>8</sup> Zum Ausnahmefest vgl. Auffarth 1991, 1-34; Versnel 1993, 89-288, bes. 115-121, 240-245.

<sup>9</sup> Vgl. den Dreischritt von van Gennep 1909.

nem weiteren Spieler gerichteter Spott, Diebstahl, Raub, Obszönitäten und Beleidigungen aller Art, die von der Androhung bis zur Ausübung brachialer Gewalt reichen, kommen hier vor.<sup>10</sup> Komödie wird meist mit dem Komos in Verbindung gebracht. Ausgelassene Schwarmgruppen machen sich mit ähnlichen Zeichen versehen ebenfalls über Individuen her. Der Komos hat also in der Okkasion des Festes der verkehrten Welt seine generische Gebrauchsfunktion.<sup>11</sup> Die Komödie hat sich davon nicht vollkommen losgelöst. Ihre Gebrauchsfunktion als Gattung ist trotz der unbestreitbar künstlerisch-literarischen Entwicklung in einem ähnlichen Kontext verankert. Der rituelle Kern wird also in dieser Kunstform mitgeführt. Zugleich existieren volkstümliche Spielformen neben der in Attika hochentwickelten Alten Komödie. In eine feste Gelegenheit eingebettet besitzen alle die gleiche Funktion, nämlich den Bruch der Norm. Einfache brauchtümliche theatrale Weisen, die vom spontan erscheinenden, aggressiven verbalen Schlagabtausch leben, der zwischen zwei spielenden Kontrahenten oder zwischen einer chorischen Gruppe und dem Publikum sich vollzieht, werden in das Kunstprodukt übernommen. Das Lachen wird durch die stützenden Faktoren der Okkasion aufrechterhalten. Die Komödie lebt von der Dominanz des Paradigmatischen der lächerlichen Einzelszenen, in denen das skèptein die zentrale Rolle spielt, über die syntagmatische 'anderweitige' Handlung.<sup>12</sup> Diese liefert nur die Ermöglichung für den Witz des Spiels.<sup>13</sup> Die Aneinanderreihung solcher *ridicula* auf der einfachen Spielhandlung bildet das literarische Artefakt.

Die Alte Komödie ist auf eine einmalige, rituell verankerte Gelegenheit hin konzipiert und mündlich vermittelt. In ein spezifisches Theatralitätsgefüge integriert demaskiert es sowohl alle theatralischen Alltagshandlungen (rituelle Formen der Schau, der Prozession, theatralische Auftritte vor der Volksversammlung etc.) als auch das entwickelte Theater. Die Gattung ist hyperartifizielles Kunsttheater, das in einem Rückgriff auf Atavistisches sich aufmacht, komplementäre Gegenwelten (Utopie, Goldenes Zeitalter, Himmels- und Unterweltsreisen) zu insze-

<sup>10</sup> Vgl. nun Bierl 2001, 300-361, bes. 314-346.

<sup>11</sup> Vgl. Warning 1976, 317-320.

<sup>12</sup> Vgl. Warning 1976, 283-294; Hartmann 1887, 334.

<sup>13</sup> Vgl. Warning 1976, 289-294.

nieren, um dabei die Realität zu entlarven und letztlich doch ihre Normen und Werte zu bestätigen.<sup>14</sup> Dabei rekurriert die Alte Komödie, wie gesagt, auch auf volkstümliche Formen. Im komischen Sprung<sup>15</sup> in die Vorzeit vergegenwärtigt sie gewissermaßen permanent ihre Ursprünge. Die Verankerung im Ausnahmefest bedingt eine Inszenierung einer verkehrten Welt, die die Mechanismen der Lebenswirklichkeit offenlegt. Formen der Verspottung gehören zur Sprechweise dieses grotesken Genres, das alles nach unten, ins Niedere, Häßliche, Gemeine, kurzum Subhumane verzerrt.<sup>16</sup>

Das wichtigste theatralische Mittel ist dabei die Maske. Die Akteure spielen als Ganzkörpermasken<sup>17</sup> – sie verbergen ja den gesamten Leib mit grotesken Signalen. Der Phallos, das ausgestopfte Wanstkostüm und eine bizarre Gesichtsmaske zeichnen bekanntermaßen die komischen Schauspieler aus. Auch gestisch und kinesisch, vor allem auch in der Sprechweise verhalten sie sich entsprechend dem Häßlichen, das im festen Rahmen das Lachen hervorbringt und stützt.<sup>18</sup>

Nach allem wird klar, daß der Kontext die Bedeutung und Wirkung des konstitutiven Spotts bestimmt.<sup>19</sup> Diese sind von denjenigen der realen Lebenswelt grundsätzlich verschieden. Entscheidende Merkmale sind die Ambiguisierung, bzw. nach Joachim Ritter die „Positivierung der Negativität“.<sup>20</sup>

Im konventionalen Sprechakt der Komödie sind demnach offensichtlich die Kriterien der Aufrichtigkeit und Ernsthaftigkeit nicht gegeben.<sup>21</sup> Beim charakteristischen Phänomen des Götterspotts glaubt heute nahezu niemand mehr, wie das vor 150 Jahren noch durchaus üblich war, daß Aristophanes und andere Vertreter der Gattung atheistische Ziele verfolg-

<sup>14</sup> Vgl. Münz 1998, *passim*, bes. 109.

<sup>15</sup> Vgl. Lohr 1986, 63-68.

<sup>16</sup> Vgl. Aristot. *Poet.* 1448a 16-18 und Brelich 1975, 112.

<sup>17</sup> Vgl. Münz 1998, 109, 120, 132, 275-279.

<sup>18</sup> Vgl. Aristot. *Poet.* 1449a 32-37.

<sup>19</sup> Vgl. Riu 1999, 47f., 241f.

<sup>20</sup> Vgl. Ritter 1974 und Warning 1976, 325-329.

<sup>21</sup> Vgl. Searle 1971, 76, 88 Anm. 4; Austin 1994, 31-34, 58-63, 71.

ten.<sup>22</sup> Auch im Falle der persönlichen Verspottung in den *Wolken* vertritt heute kaum einer mehr die Meinung, daß Aristophanes Sokrates wirklich ernsthaft treffen wollte. Sobald es jedoch um politische Exponenten geht, die dem *Ŋnomast^ kwmJde<n* ausgesetzt werden, bleiben die Stimmen der Kritiker noch mehr oder weniger gespalten. Aufgrund eigener Erfahrungen und Erwartungshaltungen in einer Demokratie wird das Politische, das die Alte Komödie für uns so interessant macht, voreilig mit modernen Erscheinungen im öffentlichen Leben in Beziehung gesetzt. Doch fällt es ungeheuer schwer, Aristophanes eine eindeutige politische Intention, eine bestimmte Meinung im Tagesgeschäft zuzuordnen. Alle diese Versuche, beispielsweise Aristophanes als Konservativen, Reaktionär, Aristokraten, Demokraten oder Verfechter eines entschiedenen Pazifismus hinzustellen, lösen sich in Widersprüchen auf.<sup>23</sup> Ein weiterer Grund, im Falle des Politischen Aristophanes eine ernsthafte Absicht zuzubilligen, findet sich in den Stellungnahmen der Scholiasten, Vitenschreiber und anderen Kommentatoren. Nach dem historischen Vorgehen, so die traditionelle Forschungsmeinung, können doch diese antiken Quellen, die Aristophanes weitgehend biographisch und nach Kriterien des politischen Lebens beurteilen, nicht falsch sein. Doch stellt sich die Frage, ob die Scholiasten Aristophanes wirklich noch verstanden. Als Kinder einer hellenistischen Schrift- und Buchkultur nehmen sie die Komödientexte als blanke Fakten, aus denen heraus sie Biographien spinnen. Die primär mündliche Kultur, in der Aristophanes' Aufführungen zu verorten sind, ist ihnen schon damals gänzlich fremd.<sup>24</sup> Athen ist im ganzen fünften Jahrhundert v. Chr. noch eine weitgehend traditionelle Gesellschaft, die auf der Mündlichkeit der Vermittlung basiert. Ein solches Gemeinwesen definiert sich hauptsächlich über das Ritual und Mythen,<sup>25</sup> nicht über Schriften.

Da das Politische gerade bei Aristophanes eine so herausragende Rolle spielt, haben Interpreten häufig die Komödien als Steinbruch für die fehlenden Zeugnisse der Geschichte herangezogen. Am meisten hat man

<sup>22</sup> Vgl. den Forschungsbericht bei Hofmann 1976, 4-36.

<sup>23</sup> Vgl. Riu 1999, 34-46.

<sup>24</sup> Vgl. Riu 1999, 28-32; vgl. auch Halliwell 1984a.

<sup>25</sup> Vgl. Nagy 1990, 11, 30-33, 66-68; Bierl 2001, *passim*, bes. 300-304, 335, 362.

aber unbewußt den politischen Diskurs der eigenen Zeit darübergerlegt. Wenn beispielsweise in den *Rittern* über das gesamte Stück hinweg Kleon durchgehechelt wird, dann hat man ein solches persönliches Rügeverfahren vorschnell mit Formen von moderner Politsatire assoziiert, zumal auch diese von der Verzerrung lebt.<sup>26</sup> Für die Satire oder Karikatur ist freilich kennzeichnend, daß ihr Objekt klar getroffen werden soll, während derjenige, der es in der Fiktion zur Zielscheibe macht, als Gegenbild positive Züge tragen muß. Doch können wir alle erkennen, daß die Gattung der Alten Komödie davon lebt, daß jeder komische Held eine durchaus zwielichtige, ambivalente Figur darstellt, welche die ponhr...a selbst verkörpert; er trickst alle aus, ist gemein, egoistisch und äußert sich gerade in niedrigsten Sprachebenen, insbesondere auch in der obszön-skatologischen Verhöhnung und Schimpfrede.<sup>27</sup> Im Genre der Komödie bedient er sich also exakt des Diskurses der Verkehrung, die zur pragmatischen Verankerung paßt. Im konkreten Beispiel der *Ritter* ist der Wursthändler als gesteigertes Doppel des komisch-niederträchtigen Helden Kleon, den er vertreiben soll, alles andere als positiv gezeichnet.<sup>28</sup> Damit entfallen die eindeutig positive Identifikation mit dem ‘Retter’ und die ausschließlich negativen Assoziationen bei Kleon.<sup>29</sup> Denn man will ja gewissermaßen den Teufel mit dem Beelzebuben austreiben. Der über das nahezu gesamte Stück hingezogene Agon (235-1263) der gegenseitigen Verspottung gleicht vielmehr einem rituellen Wettstreit, in dem antagonistisches Aneinandervorbeireden während des Rituals als gelungene Kommunikation gilt.<sup>30</sup> Der Wursthändler ist zwar ein positiv konnotierter swt»r (‘Heiland’ und ‘Retter’), aber doch gleichzeitig ein gemeinster

<sup>26</sup> Vgl. Warning 1976, 320-325.

<sup>27</sup> Vgl. Brelich 1975, 111-114.

<sup>28</sup> Vgl. Möllendorff 1995, 170f. Zum ‘sdoppiamento’ vgl. Münz 1998, 146; aus komparatistischer Sichtweise vgl. Fusillo 1998, bes. 1-29.

<sup>29</sup> Der umstrittene Schluß (dazu Harder 1997) legt das Fragwürdige des Positiven offen; vgl. auch Möllendorff 1995, 171f.

<sup>30</sup> Im Sinne der Sprechakttheorie mit Bezug auf die Regeln der Konversation von H.P. Grice formuliert Pratt 1977, 217 diesen Gedanken: „noncooperation counts as cooperation for the duration of the ritual.“ Zu formalisierten Wettkämpfen der gegenseitigen Verspottung in mündlichen Gesellschaften vgl. Ong 1981, bes. 26, 29, 108-129.

Hohnredner, der den so widerwärtigen Demagogen immer noch um ein I-Pünktchen übertrifft. Vom Doppel fällt auch etwas Positives auf Kleon ab, und da der Wursthändler noch übler ist, ist er letztlich doch noch besser als dieser. Der Spott bleibt also eigenartig ambivalent.

Außerdem darf man das Vorkommen des Politischen nicht allzu einseitig hervorheben. Politik bildet nur ein Medium, auf dem Aristophanes nach den Gattungsgesetzen einen Plot aufbaut. Politische Komödie ist zwar gerade für Aristophanes eine durchaus treffende Bezeichnung. Denn gerade er scheint es gewesen zu sein, der als erster die Schmähung eines Demagogen zum Thema einer ganzen Komödie gemacht hat.<sup>31</sup> Doch ist selbst bei ihm das Politische nur ein Bereich unter mehreren anderen, aus denen der Autor sein Material schöpft. In einer noch weitgehend mündlichen Gesellschaft sind der Mythos und das Ritual das Hauptarsenal des öffentlichen Diskurses. Darüber hinaus bildet dann auch das Geschehen in der Polis, das in der nach 461 v. Chr. sich rasant entwickelnden Demokratie zum alles bestimmenden Faktor wird, einen weiteren Bezugspunkt. Und schließlich ziehen die Vertreter der *Archaia* die ebenfalls auf dem Mythos und dem Ritual basierenden Theaterprodukte der Tragödie und die Hochkultur insgesamt heran. Alle diese Diskursformen werden jedoch entsprechend der oben gezeigten generischen Gebrauchsfunktion mit demselben Verfahren ins Niedere, Subhumane und Groteske verzerrt, um mit dem Sprung ins Primordiale komplementäre Welten aufzustoßen.<sup>32</sup>

Die komische Gattung und ihre pragmatische Verankerung im dionysischen Ausnahmefest sind also für die Bewertung der ganzen Komödie wie auch des sie konstituierenden Spotts entscheidend.

Ferner haben wir gesehen: falls die Rüge ernste Auswirkungen im politischen Geschäft haben sollte, ist es notwendig, daß der Sprechakt zwei zentrale Bedingungen erfüllt. Um das Ziel auch wirklich zu treffen, muß erstens eine eindeutige Referenz zur Zielscheibe des Spotts hergestellt

<sup>31</sup> Zur Demagogenkomödie bei Aristophanes' Rivalen vgl. Lind 1990, 235-252 und Sommerstein 2000.

<sup>32</sup> Vgl. Lohr 1986, 63-68, der das Phänomen als 'komischen Sturz' bezeichnet, und Münz 1998, 78, 101, 109, 118, 134-136, 151f., 228f.



werden können, und zweitens die zu treffende Person mit einem Akteur auf der Spielebene identifizierbar sein.<sup>33</sup>

Jeffrey Henderson geht in einem viel beachteten Aufsatz von der Äquivalenz der Volksversammlung mit dem Theater aus. In beiden Gelegenheiten buhle man um die Gunst des Demos. Außerdem diene die Komödie als eine Art „kangaroo court“, um auffällig gewordene Individuen zurechtzuweisen.<sup>34</sup> Dies kann aber nur wirklich geschehen, wenn die Referenz und die Identifikation mit der Rolle eindeutig hergestellt sind.

Das entscheidende Charakteristikum der Alten Komödie ist freilich der Mangel an Rollenidentität und Illusion. Überall tendiert die literarische Gattung dazu, ihr eigenes Spiel und ihre hyperartifizielle Theatralität offenzulegen.<sup>35</sup> Komödienformen, in denen dies weniger geschieht, gleichen einem modernen geläuterten Lustspiel im Sinne einer moralischen Anstalt.<sup>36</sup> In dieser Hinsicht ist der Unterschied zwischen der Archaia und der Nea besonders aufschlußreich. Aristoteles sah entsprechend seiner teleologischen Vorstellungen in der Neuen Komödie seiner Zeit den Gipfel der Gattung, die sich von der „ambik<sup>3/4</sup> „dša befreite. Krates, der offenbar den paradigmatischen Spott zurücktreten ließ, um eine größere Geschlossenheit der Handlung zu erreichen, wird positiv hervorgehoben, während gerade die Komödie des Aristophanes und Kratinos sozusagen als Entwicklungsrückschritt weitgehend außer acht bleibt.<sup>37</sup>

Die Rollendistanz, der Mangel an geschlossener Illusion, das permanente Oszillieren zwischen Rolle und Funktion, zwischen der Handlung und dem Hier und Jetzt, wurden in den letzten Jahren in der Aristophanesforschung deutlich herausgearbeitet.<sup>38</sup> Sämtliche Formen der Verfremdung und der Zurschaustellung des eigenen Spielcharakters bilden also für diese spezifische nicht-satirische Komik die Voraussetzung. Bei

<sup>33</sup> Vgl. Searle 1971, 114-149.

<sup>34</sup> Vgl. Henderson 1990, hier 296.

<sup>35</sup> Vgl. u. a. Warning 1976, 311-316; Sifakis 1971, bes. 7-14; Bierl 2001, Index s. v. ‘Illusion’, ‘Mangel an narrativer Geschlossenheit’, ‘Offenheit’.

<sup>36</sup> Vgl. Warning 1976, 306, 329.

<sup>37</sup> Vgl. Aristot. *Poet.* 1449b 5-9.

<sup>38</sup> Vgl. oben Anm. 35 und Poe 2000, bes. 269-287.

genauerem Hinsehen können wir also feststellen, daß Aristophanes überall Zwischenebenen einzieht, die eine eindeutige Referenz und Identifikation verhindern.

Für die Bewertung des komischen Spotts ist das theatralische Mittel der Maske zentral. Neuere Studien zeigen, daß die Maske eben nicht ein Auslöschen der Identität durch ein Anlegen einer neuen bewirkt, sondern daß sie eher den Zweck erfüllt, das eigene Ich des Trägers zu verbergen, um zugleich eine zweite (oder auch dritte) Signifikationsebene darüberzulegen. Dadurch entsteht ein changierendes Moment zwischen dem Akteur als Schauspieler in der *énonciation* und als Rollenträger innerhalb der Handlung. Die Maske erfüllt die Funktion eines *shifters* im Sinne Roman Jakobsons: durch Ein- und Ausblendungsverfahren blickt der Rezipient einmal mehr auf das Hier und Jetzt, ein anderes Mal auf die Fiktion. Durch bewußte Verweise auf diesen Mangel an Identifikation und Referenz wird die der Gattung eigentümliche ludische Künstlichkeit offengelegt.<sup>39</sup>

Die Vertreter einer ernsthaften Einwirkung auf die Realität mußten daher von einer Portraitmaske ausgehen, womit die Züge des angegriffenen Individuums, wenn auch in der Übertreibung der Karikatur, eindeutig festgelegt werden könnten. Als Musterbeispiel diene dabei häufig die Interpretation der V. 230-234 in den *Rittern*, unmittelbar vor dem Auftritt des Paphlagoniers:

Ol. A' – ka<sup>3</sup>/<sub>4</sub> dšdiq': oÛ gEr<sup>™</sup>stin<sup>™</sup>xVkasmsnoj:  
 ØpÕ toà dšouj g|r aÛtÕn oÛde<sup>ˆ</sup>j ½qelen  
 tîn skeuopoiîn e„k£sai. p£ntwj ge m<sup>3</sup>/<sub>4</sub>n  
 gnwsq»setai: tÕ g|r qšatron dexiÕn.  
 Ol. B' – o£moi kakoda...mwn, Ð Paflagēn<sup>™</sup>xšrcetai.

Sklave A: Auch fürchte nichts; sein Kopf – ist nicht der seine:  
 Kein Maskenmacher wollt ihn porträtieren  
 Aus Angst vor ihm. Man kennt ihn, hoff ich, doch;  
 Denn unser Publikum, das hat Verstand!  
 Sklave B: Um Gottes willen, er kommt, der Paphlagonier!

<sup>39</sup> Vgl. Lohr 1986, 78f.; Calame 1989, 358-363.

Zur Frage der Portraitmaske wurde schon viel Tinte verschrieben.<sup>40</sup> Die *communis opinio* dazu ist, daß diese Stelle die Ausnahme von der Regel darstelle.<sup>41</sup> Andere frühere Kommentatoren behaupteten von der kunsthistorischen Perspektive, man hätte damals noch gar nicht eine die natürlichen Züge eines Gesichts nachzeichnende Maske herstellen können.<sup>42</sup> Fast alle lassen sich letztlich von Aristophanes und den Scholien, die ihre Erkenntnisse nur aus dieser Stelle ableiten, irreführen.<sup>43</sup> Doch nach den oben beschriebenen Gattungsgesetzen ist eine Portraitmaske geradezu undenkbar. Denn sie wäre absolut kontraproduktiv. Der Gedanke, in der Alten Komödie eine solche veristisch-karikierende Maske anzunehmen, entspringt wieder der vorschnellen Verbindung mit der zur modernen Erwartungshaltung passenden Politsatire. Damit wäre die notwendige Bedingung der Referenz und Identifikation hergestellt. Man hat bisher kaum erkannt, daß Aristophanes’ Bemerkung an dieser Stelle für sein eigenes ‘Maskenspiel’ der ironischen Verstellung typisch ist.<sup>44</sup> Mit dem Verweis auf die Spielgestaltung zeigt er, was nur üblich ist: Kleon trug, wie alle komischen Helden, eine typisierende Gesichtsvermummung, die ihn zur gänzlich grotesken und monströsen Figur machte.<sup>45</sup> Als hyperartifizielle Ganzkörpermaske setzt er sich auf der komischen Bühne in Szene. Mit allen performativen Mitteln gelingt es dem Schauspieler dadurch, die Zeichen der Andersheit, des Barbarischen, Wilden,

<sup>40</sup> Vgl. Cannatà 1995, 121-125 (Überblick über die Forschungsmeinungen). Auch Calame 1989 glaubt den Scholien (Schol. *Eq.* 230 ἡγεῖσθαι: πεπλάσθαι πρὸς ὁμοίωσιν). Ihm geht es vor allem um die Parodie des ἐκείνου. Vgl. Hypoth. A2 (I 2, p. 2, 16f. Koster) zur Angst der Maskenbildner. Zu den angeblichen Portraitmasken vgl. Poll. 4, 143; Suda, s. v. ἡγεῖσθαι; Schol. *Nub.* 146; Ael. *var. hist.* 2, 13; Platon. *diff. com.* 13.

<sup>41</sup> Vgl. Stone 1981, 31-38; Cannatà 1995, 124.

<sup>42</sup> Vgl. z.B. Cornford 1961, 145f.

<sup>43</sup> Die Scholien (Schol. *Eq.* 230) behaupten sogar, weil niemand aus Furcht vor Kleon habe spielen wollen, habe Aristophanes sich selbst mit Hefe bestrichen und diese Rolle übernommen. Dover 1967 vertritt die Meinung, Kleons Gesichtszüge seien für eine Karikatur ungeeignet gewesen; daher habe sich Aristophanes hier für die Maske eines Ungeheuers entschieden.

<sup>44</sup> Vgl. Cornford 1961, 145.

<sup>45</sup> Vgl. Kleon als Ungeheuer in *Vesp.* 1031-1035; bereits Cornford 1961, 264 Anm. 57 nahm für Kleon in den *Rittern* eine Typhon-Maske an. Seiner Meinung nach (ebd. 143-145) ist Kleon der typische Parasit und Alazon.

Tierischen, kurzum der verkehrten Welt auszuagieren, die sich vor allem in Signalen des Ritus und Mythos äußert. Zudem erreicht der Autor damit, die für seine ambivalenten Zwecke notwendige partielle Referenz auf Kleon deutlich zu machen. Gleichzeitig impliziert die Bemerkung den Witz, daß Kleon in Wirklichkeit noch viel schrecklicher als ein atavistisches Ungeheuer ist.<sup>46</sup> Die Übertreibung ist natürlich so maßlos, daß die Wirkung ins Gegenteil umschlägt. Selbstverständlich ist Kleon gar nicht so furchterregend wie der Wursthändler. Die groteske Ganzkörpermaske wie auch die illusionsdurchbrechende Bemerkung halten die Referenz auf Kleon durchaus offen; in gebrochener Weise 'ist' der Paphlagonier Kleon und auch wiederum nicht. Das Publikum ist *dexiōj*, es versteht die partielle Identifizierung von Anfang an. Und es wird auch immer wieder darauf hingestoßen.

Weitere theatralische Verfahren, die die Referenz auf Kleon verschleiern, stellen die durchgehende Metaphorisierung und die Namensgebung dar. Die Darstellungsebene ist eben nicht die politische Arena, sondern ein Sklavenhaushalt. Auch hier oszilliert die Wahrnehmungsperspektive ständig zwischen dem Haus (*οἶκος*) und der Polis hin und her. Während die Bilder des Gerbens auf Kleon verweisen, ist die Welt des Verwurstens mit der für die Gattung charakteristischen Welt des Essens, Trinkens und Opfern in Zusammenhang gebracht. Auch der Name 'Paphlagon' verbirgt, d. h. maskiert die Identifikation mit Kleon. Damit wird auf seine Typisierung als barbarischer Sklave und aufbrausender Windbeutel verwiesen;<sup>47</sup> diese hähmischen Signifikanten bezüglich der *κλαzone*...a treffen nicht spezifisch auf Kleon zu, sondern werden typisierend auf viele prominente Persönlichkeiten gelegt. Der Hinweis auf Kleon ist also zusätzlich mittels der generalisierenden Benennung des Eigennamens, dem sonst deutlichsten Mittel der Identifikation,<sup>48</sup> bewußt offengelassen. Erst spät im Stück, im Vers 976, wird er direkt mit seinem

<sup>46</sup> Zu Kleon als Hund bzw. Kerberos vgl. *Eq.* 416, 1017, 1023, 1030-1034 und Lind 1990, 223-228; vgl. den Hundeprozeß *Vesp.* 891-1008. Zum Hund in der Sprache des Spotts vgl. Nagy 1979, 226f.

<sup>47</sup> Vgl. Landfester 1967, 16f.

<sup>48</sup> Vgl. Searle 1971, 243-260.

Namen Kleon bezeichnet.<sup>49</sup> Nur für den Leser, der vor- und zurückblättern kann, und mit den antiken Kommentatoren ausgerüstet sich an die Lektüre macht, ist der Bezug gerade auch durch den Autor der Hypothesis A1 (I 2, p. 1, 1 Koster), die man üblicherweise vorweg studiert, von Anfang an evident. Dagegen ambiguisiert die theatrale *Performance* diese eindeutige Referenz ganz bewußt. Dieser Befund macht auch die Vermutung Ralph Rosens wahrscheinlich, daß Aristophanes gar nicht wirklich im persönlichen Streit mit Kleon gelegen habe; alle sich über mehrere Stücke ziehenden Verweise auf eine gerichtliche Auseinandersetzung sind eher komische Fiktion, eine Art sfrag...j, mit der sich Aristophanes in der Art eines *clazèn* selbst brüstet, die Demagogenkomödie im eigentlichen Sinne eingeführt zu haben.<sup>50</sup>

Das Phänomen des Namens führt uns noch kurz auf zahlreiche andere Fälle. Prinzipiell muß die Person, die genannt wird, stadtbekannt sein, damit ein Witz überhaupt wirken kann. Alan Sommersteins exzellente Auflistung macht deutlich,<sup>51</sup> daß die namentliche Verhöhnung hauptsächlich diejenigen trifft, die in der *Face-to-face*-Gesellschaft<sup>52</sup> herausragen, vor allem im öffentlichen Leben der Politik und in intellektuellen Angelegenheiten, wie in der Dichtung, Philosophie und in der Religion. Im verfremdenden Verfahren der Alten Komödie, die ihr Objekt des Hasses nicht wirklich treffen will und ausschließt, sondern im Lachen einschließt, stellt es keine Ehrabschneidung dar, auf der Bühne behandelt zu werden. Dies steht im krassen Gegensatz zum Realleben, wo die Fragen der *tim»* von so großer Relevanz sind, daß die Individuen gegen solche Attacken rechtliche Schritte einleiten können.<sup>53</sup> Im Kontext der komi-

<sup>49</sup> Zu anderen späten Nennungen des Namens vgl. Olson 1992.

<sup>50</sup> Vgl. Rosen 1988, 59-82, zur Sphragis ebd. 78. Zum festen Typus des Demagogen auf der komischen Bühne vgl. die gute Analyse in zehn Punkten von Lind 1990, 245-252.

<sup>51</sup> Vgl. Sommerstein 1996.

<sup>52</sup> Gegen die Anwendung dieses Begriffs wendet sich Halliwell 1993, 324f. Im Vergleich zum anonymen Leben in modernen Großstädten besitzt er freilich eine gewisse Prägnanz, wenn er auch für Athen im fünften vorchristlichen Jahrhundert etwas übertrieben sein sollte.

<sup>53</sup> Zu den Anti-Verspottungsgesetzen im Realleben seit Solon vgl. Halliwell 1991, 49-54. Sommerstein 1986, 103f. mit Anm. 16, Henderson 1990 und Sommerstein in seinem Beitrag „Comedy and the Unspeakable“, den er auf der Freiburger Spott-

schen 'Grammatik' ist es daher geradezu eine Ehre, vor dem Demos so mißhandelt zu werden. Denn geschieht es nicht, kommt dies ja in gewisser Weise dem Befund gleich, daß es mit der Prominenz des entsprechenden Individuums schlecht bestellt ist.<sup>54</sup> Daher meine Umformung eines bekannten Sprichworts zu 'Viel Spott, viel Ehr!'.

Darüber hinaus ist aber auch längst gesehen worden, daß der Autor häufig gerade eine Person zum Spott namentlich herauspickt, weil sein Name par' ὀμῶν...an als 'sprechender Name' zur Fiktion des Stückes paßt.<sup>55</sup> Beispielsweise werden die Zoten auf den General Lamachos in den *Acharnern* wahrscheinlich gerade deshalb ausgebreitet, weil sein Name auf den kriegerischen Kampf (μῆχ) zu verweisen scheint und er somit zur grotesken Figur des *miles gloriosus* stilisiert werden kann.<sup>56</sup> Die Verwendung von Pauson und Mnesilochos in den *Thesmophoriazuszen* scheint ähnlich etymologisch motiviert.<sup>57</sup>

Die etymologische Bedeutung kann geradezu als Handlungsprogramm dienen, das die den Plot bestimmende symbolische Notation einer *Performance* unterstreicht.<sup>58</sup> In diesem Zusammenhang ist beispielsweise auch der persönliche Spott auf Kinesias aufschlußreich. Als Dithyrambendichter, der noch dazu in denselben dionysischen Wettkämpfen die Hochkultur vertritt, dient er als willkommene Zielscheibe. In den *Vögeln*, in denen es besonders um das intellektuelle Leben der Polis geht, wird

Konferenz hielt, nehmen an, daß diese Bestimmungen auch auf die Komödie zutrafen. Die Versuche, historisch gesicherte Einschränkungen speziell für die Alte Komödie zu finden, scheinen nur in einem Fall Faktizität zu besitzen (vgl. das zwischen 440-437 gültige Dekret [Schol. *Ach.* 67] in Verbindung mit dem Samischen Krieg). Zum sog. Syrakosiosdekret vgl. Sommerstein 1986; dagegen führte Halliwell 1991, 59-63 stichhaltige Gründe an, die Sommerstein heute selbst an der Echtheit zweifeln lassen.

<sup>54</sup> *En passant* wurde diese These schon von Gelzer 1992, 38 und Froma Zeitlin in einem bei Sommerstein 1996, 331 Anm. 23 erwähnten Diskussionsbeitrag angedacht.

<sup>55</sup> Lind 1990, 136 mit Anm. 3 bezeichnet das Phänomen „*Nomina propria* als *nomina appellativa*“ und nennt Amphitheos, Lamachos, Amynias, Nikobulos, Arignotos, Philoxenos, Diopethes und Lysimache; dagegen seien Dikaiopolis, Agorakritos, Pheidippides, Lysistrate, Strepsiades und Peishetairos „redende (Phantasie)-Namen“.

<sup>56</sup> Vgl. Cornford 1961, 135.

<sup>57</sup> Vgl. Bierl 2001, 117f., 276-282.

<sup>58</sup> Vgl. Bierl 2001, 218f., 280-282.

dementsprechend sein erhabener Stil ins Visier genommen (*Av.* 1372-1409).<sup>59</sup> Gemäß der Tropenverwendung in dieser Komödie, die sich in den geistreichen Gefilden der Vogelwelt aufhält und alles in Richtung Himmel in ‘Bewegung’ zu setzen scheint, wird die Abfertigung dieses dichterischen Luftkusses dargestellt. Kinesias tritt als spindeldürrer Dichterling auf, dessen hochtrabende Diktion ihm eine Leichtigkeit verleiht. Er bedürfe nur noch der Federn des Peishetairos, um wirklich wie die Vögel in die Lüfte aufzufliegen und sich in ihrer Welt einzurichten. Gerade die Parodie der offiziellen hohen Chorkultur des Dithyrambos wie auch der Tragödie im Falle des Euripides, Agathon und Aischylos wirkt ebenso ambivalent verbergend und entlarvend wie die Maske selbst. Neuere Arbeiten<sup>60</sup> zeigen sehr eindrucksvoll, daß, ähnlich wie im Fall der komischen Maske, Parodie nicht nur das bearbeitete Modell einseitig im Spott herabsetzt, sondern Ausgangs- und grotesk verzerrter Zieltext gleichberechtigt nebeneinander existieren und intertextuell in beiden Richtungen miteinander im Austausch stehen. Parodie bedeutet sowohl das dialogische Verfahren, solche einander verbergende wie auch demaskierende Texte in einen einzigen narrativen Ablauf ineinanderzuschachteln als auch über das hybride Produkt zu lachen. Die geistige, sich aufschwingende Bewegung konkretisiert sich im Namen ‘Kinesias’ (‘Beweger’); seine kyklische Chorbewegung (t... deàro pòda sý kullōn φη| kúklon kukleḡ; *Av.* 1379) wird komisch in *Performance* umgesetzt, indem Peishetairos ihn zur Abfertigung im Kreis herumwirbelt.

Im ganz anderen Kontext der *Lysistrate* (829-979) wird die berühmte Dichterpersönlichkeit als phallischer Priap verunstaltet, der wegen des Sexualentzugs an chronischer Erektion (spasmòḡ *Lys.* 845) leidet. Hier wird er ausgewählt, weil der Name (kineḡ = bineḡ) zu seiner Not paßt. Kinesias ist gewissermaßen als Ganzkörpermaske ein grotesker Phallos, wie wir ihn von den Phallophoren und Ithyphallen her kennen.<sup>61</sup> Doch nicht er spottet, sondern er wird verspottet.

<sup>59</sup> Vgl. *Ar. fr.* 156 K.-A., *Pherecr. fr.* 155 K.-A. und Ceccarelli 1998, 42-44, 124.

<sup>60</sup> Vgl. z. B. Rose 1993.

<sup>61</sup> Aufgrund dieser Zeichnung streiten die meisten ab, daß es sich hier um den Dithyrambendichter handelt; vgl. u. a. Henderson 1987, *ad Lys.* 838, S. 174. Vgl. aber Schol. *Lys.* 838 Ἄν δ᾽ διθύραμβοιοῖ.

Nach diesen Ausführungen wird also deutlich, daß die artifizielle und erfundene Namensgebung in den *Rittern*, die vor Kleons eigentlichen Namen gelegt wird, noch viel weniger im Sinne einer Identifizierung eines ἄνθρωπος κωμικοῦμενος zu verstehen ist, um ihn damit persönlich zu treffen und öffentlich zurechtzuweisen.

Insgesamt müssen wir auch zwischen skoptischem Schlagabtausch zwischen Spielfiguren und Spott unterscheiden, der von Figuren wie auch – was noch häufiger vorkommt – dem Chor entweder an das gesamte Publikum<sup>62</sup> oder an ein erneut persönlich genanntes Individuum aus der Zuschauermenge gerichtet ist. Und auch hier kann kaum von einer Ausgrenzung oder Zurechtweisung sozial auffälliger Personen gesprochen werden.<sup>63</sup> Sondern es überwiegt ebenso die besonders am Obszönen und moralisch Minderwertigen ausgerichtete Topik und die assoziative Einbindung in die ‘anderweitige’ Handlung.

Nehmen wir wieder die *Ritter* als Exempel: Gerade in der zweiten Parabase werden bei Aristophanes häufig relativ unbedeutende Leute aus dem Publikum attackiert.<sup>64</sup> In der kunstvollen, in Parodie auf Pindar (fr. 89a S.-M.) komponierten Ode (*Eq.* 1264-1273) werden in der *praeteritio* mit Bezug auf die Ritter, die als „Lenker von schnellen Rossen“ (1266) apostrophiert werden, Lysistratos und Thumantis als arme Hungerleider kurz verspottet.<sup>65</sup> Lysistratos ist (wie später Lysistrate) der ‘Heerauflöser’, ganz ähnlich wie Kleon nach seinem Sieg von Sphakteria oder Aristophanes mit seinen pazifistischen Worthülsen. Im Namen ‘Thu-mantis’ verbirgt sich eine Anspielung auf den eben erfolgten mantischen Wettbewerb der Orakel (998-1110).<sup>66</sup> Das Hungermotiv ist natürlich auf der Folie des eben abgeschlossenen Futteragons (1151-1263) zu sehen. Die

<sup>62</sup> Vgl. *Nub.* 1084-1104, wo alle Zuschauer als εὐρύπρωκτοι verspottet werden.

<sup>63</sup> Im Extremfall (vgl. oben Anm. 62) würde dies ja bedeuten, daß alle pervers sind.

<sup>64</sup> Zur zweiten Parabase *Eq.* 1264-1315 vgl. Hubbard 1991, 83-87 und Totaro 1999, 29-61.

<sup>65</sup> Vgl. die veränderte Konstruktion gegenüber dem Pindarischen Modell: der Akkusativ ἡλῆταρος entpuppt sich als Subjektsakkusativ; so auch Totaro 1999, 37 und Kugelmeier 1996, 92-94.

<sup>66</sup> Die *Qouriomanteia Nub.* 332, die Propheten von Thurioi, bildeten eine besondere Zielscheibe des Spotts, weil sie mit den süditalischen bakchischen Initiationskulten zu tun hatten.



epirrhematische Attacke gegen den perversen Ariphrades, der sich den Frauen mit dem *cunnilingus* nähert, erinnert in der ganzen Drastik der Aischrologie an den Iambos (1274-1289). Die Vorwürfe wirken allerdings ganz typisierend und nahezu haarsträubend. Gewiß liegt ihr Zweck nicht darin, Ariphrades moralisch bessern zu wollen. Die Einleitung kann als eine Art programmatische Aussage zur komischen Ioidor...a gelten (Eq. 1274f.):

loidorÁsai toÝj ponhroÝj oÙdšn ¨st' ¨p...fqonon,  
 çll! tim¾ to«si crhsto«j, Óstij eã log...zetai.

Schlechte Bürger zu verspotten, ist gewiß nicht tadelnswert,  
 Hohn auf sie ist Ehre für die Guten, wer richtig es bedenkt.

Hier setzt sich der Dichter in der Stimme des Chores erneut die Maske des Bürgers außerhalb der verkehrten Welt auf. Zu großer Spott hat meist mit fqðnoj zu tun; Neid ist häufig die Ursache dafür, und übertriebene Rüge kann Gegentadel erzeugen, weil die tim» des Gegners verletzt wird.<sup>67</sup> Aber, so maßt sich der Chor an, in Wirklichkeit stellt es ja selbst eine Ehre für die Guten dar, aus denen natürlich die Ritter aufgrund ihrer Abstammung und das Publikum ausschließlich bestehen. Doch auf eine solche ironische Verstellung sollte der Interpret nicht einfach hereinfallen. Der Chor fährt fort: wäre Ariphrades bekannter, so bräuchte er ihn nicht im Zusammenhang mit einem Mann erwähnen, der ihm, d. h. allen, ein f...loj ist. Auch hier werden die Namen als *sprechende* benutzt: natürlich ist Ariphrades bekannt und prominent; sein Bruder, der Kitharöde, heißt ‘Sehr Bekannt’ (Arignotos), Ariphrades ist dies nicht minder, wahrscheinlich auch als Rivale des komischen Dichters (Aristot. *Poet.* 1458b 31f.). Als Komiker ist er ‘Sehr-Verständig’, exakt in der „ambik¾ „dša der aischrologischen Schweinereien, die ihm nun selbst angehängt werden.<sup>68</sup> Gerade hatte ja auch der Chor sein Opfer der ‘Schweinekultur’ (Øomous...a Eq. 986) bezichtigt (985-996), und Aristophanes schüttet über den Paphlagonier die ganze Macht der obszönen Aischrologie aus. Ariphrades’ Zunge (1284) weilt wörtlich in obszönen Gefilden, so wie

<sup>67</sup> Vgl. Nagy 1979, 224-232.

<sup>68</sup> Zum Verfahren, den Inhalt der Dichtung mit dem Charakter des Autors gleichzusetzen, vgl. auch die Behandlung von Aischylos und Euripides in den *Fröschen*.

Kleons und des Wursthändlers Zungengedresch mit üblen Wortsalven über den Gegner herfällt.<sup>69</sup> Die Vertreibung aus der Gemeinschaft des Gastmahls der f...loi (1288f.) verweist auf den ausschließenden Humor, der aber nicht ernst zu nehmen ist, da ja auch die Iambendichter im Rahmen des Symposions sich solcher Motive bedienen, die den Gegner zum Sündenbock stigmatisieren. Wir könnten noch fortfahren zu zeigen, wie sich in dem angeblich so ganz persönlichen kwmJde«n die Thematik der ganzen Handlung spiegelt und auf die redenden Namen abgestellt ist.<sup>70</sup> Die Herabsetzung des komischen Konkurrenten ist im Kontext des komischen Wettkampfs realer als die aller anderen Menschen des öffentlichen Lebens, aber verbirgt sich doch meist hinter vielen ironischen Maskierungen, so daß sie nahezu nicht erkannt wird.

Wir wollen also nochmals zusammenfassen: Alle generisch-theatralischen Verfahren, die Maske, der Gebrauch der Namen, der Metapher, der Parodie, der Mangel an Illusion, die Typisierung und alle Verweise auf das Spiel selbst, verfremden das Objekt des Spotts so sehr, daß die Aufrichtigkeits- und Ernsthaftigkeitskriterien wie auch die Referenz und Identifikation des Sprechakts der herabsetzenden verhöhrenden Rede nicht mehr gegeben sind. Damit löst sich das Lachen über das Opfer in ein ambivalentes Lachen mit dem Opfer auf, das sogar eine gewisse tim« erhält, überhaupt dafür ausgewählt zu werden. Nicht so prominente Personen werden wohl mehr wegen ihres etymologischen Namensgehalts attackiert worden sein.

Welche Funktion außer der, das notwendige Lachen zu erzeugen, fällt also der komischen Variante des Spotts noch zu? Ist durch die Teilreferenz auf die Politik und andere Bereiche des öffentlichen Lebens nicht doch eine Wirkung auf diese festzustellen? Eine satirische Verurteilung oder moralische Warnung wird es wohl kaum gewesen sein. Aber nach den hier dargelegten Gattungsgesetzen kann durch den atavistischen Rückfall in eine primordiale Welt, die sich teilweise aus den aktuellen Gegebenheiten der Polis, der Götter, des Mythos, des Rituals und des intellektuellen Gedankenguts speist, eine komplementäre Sicht auf diese

<sup>69</sup> 'Ari-phrades' bedeutet vielleicht auch volksetymologisch der 'Sehr-Schwätzer', von frEzw 'sagen'.

<sup>70</sup> Zu Kleonymos und Hyperbolos als Spiegelbilder des Kleon vgl. Hubbard 1991, 86f.

lebensweltlichen Faktoren gegeben werden. Aus der Warte des ganz Anderen blickt man auf die Welt und freut sich zuletzt, daß man nach dem Ausnahmeritual zur Normalität zurückkehrt. Die sonst bestehenden Werte werden bestätigt. Das affirmative ‘Früher war alles besser’ spricht die Volksseele an. Und auch sonst ist das aus der Lebenswelt geschöpfte Material alles andere als wirklich ‘kritisch’.<sup>71</sup> Das breite Volk weiß am Stammtisch und in der Agora, daß alle ‘Großkopferten’ es ausnehmen, die Intellektuellen ‘Spinner’ und selbst Götter nur ‘Absahner’ sind. Genau darauf basiert die komische Handlung: der Demos wird zum einen in seinen Vorurteilen bestätigt, zum anderen aber wird in der grotesken Übersteigerung der spöttischen und anderweltlichen Perspektivierung doch auch ein wenig deutlich, daß so, wie die Ordnung organisiert ist, alles richtig ist. Wie der Wursthändler in den *Rittern* kocht also Aristophanes bekannte Tatsachen immer neu auf. In der Verzerrung nach unten gelingt ein Nachdenken darüber, wie die Strukturen der Macht und die diesbezüglichen Zielkonflikte verlaufen. Manches kann durchdacht werden, was in der bloßen Stimmabgabe in der Volksversammlung zu kurz kommt.<sup>72</sup> So geht es nach ergiebigem Lachen nach Hause. Kurz nach den *Rittern* wählt man, um in unserem Beispiel der *Ritter* zu bleiben, dann Kleon zum Strategen.

<sup>71</sup> Dies steht im Widerspruch zum Ansatz von Koch 1968.

<sup>72</sup> Ähnlich polyfunktionale Lösungen bietet auch Carey 1994, bes. 82f. an.