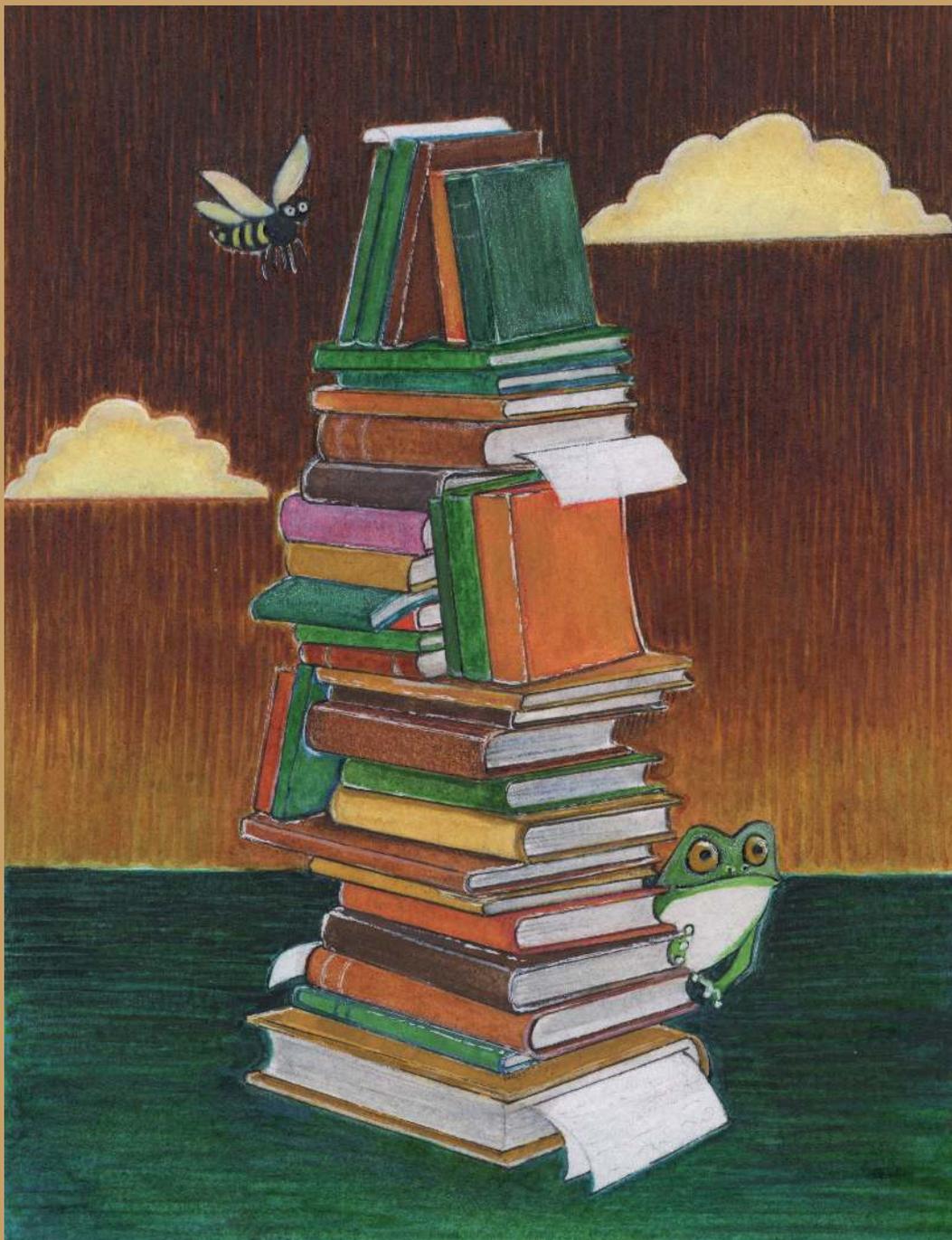


Die Komödie des Humanismus

Aristophanes und die lächelnde Bildung



Dorotea Sotgiu

λογος

Dorotea Sotgiu

Die Komödie des Humanismus

Aristophanes und die lächelnde Bildung

Logos Verlag Berlin



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Coverillustration: Sara Sotgiu; @sara_sotgiu10 auf Instagram

© Copyright Logos Verlag Berlin GmbH 2025

Alle Rechte vorbehalten.

ISBN 978-3-8325-5927-4

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
an der Bergischen Universität Wuppertal
Vorgelegt von Dorotea Sotgiu, April 2024

Logos Verlag Berlin GmbH
Georg-Knorr-Str. 4, Geb. 10,
D-12681 Berlin
Germany

Tel.: +49 (0)30 / 42 85 10 90

Fax: +49 (0)30 / 42 85 10 92

<http://www.logos-verlag.de>

Anmerkungen und Danksagungen

Für die Vollendung dieser Veröffentlichung und der Promotion überhaupt möchte ich mich herzlich bei den Institutionen und Personen bedanken, die mich unterstützt haben. Zunächst geht meine herzlichste Danksagung an die Cusanuswerk Stiftung für die großzügige Finanzierung dieser Arbeit von Juli 2018 bis September 2022 sowie für die Unterstützung und Begleitung während meiner Zeit als Stipendiatin. Es ist mir eine große Ehre, Teil der engagierten Gemeinschaft der Altcusanerinnen und Altcusaner zu sein.

Für ihre herausragende Erstbetreuung, die ich während meiner gesamten Promotionszeit erfahren habe, bin ich Rita Casale zutiefst dankbar. Ich danke ihr von Herzen für das intellektuelle Vertrauen, den regen Austausch, ihre ständige Verfügbarkeit und hohe Flexibilität. Sie hat mir gezeigt, wie aus den zahlreichen Ideen, die ich hatte, eine wissenschaftliche Forschung herauswachsen kann. Weiterhin danke ich ihr von Herzen für die Mitnahme und die Einführung in die Welt der deutschen Bildungstheorie: Sie hat mir das theoretische Instrumentarium vermittelt, das mich von einer einfachen Philosophiestudentin zu einer Bildungstheoretikerin gemacht hat. Des Weiteren möchte ich mich bei Markus Rieger-Ladich für die Zweitbetreuung bedanken. Er hat mir kontinuierlich Vertrauen geschenkt und mich engagiert in die Thematik der allgemeinen Bildungstheorie eingeführt. Als Zweitbetreuer stand er mir mit seiner Expertise und seinen wertvollen Hinweisen zur Seite. Mein ausdrücklicher Dank gilt auch Elena Alessiato, die mich nicht nur einfühlsam unterstützt hat, sondern auch als Drittbetreuerin tätig war. Das war insbesondere nach der Co-Betreuung meiner Masterarbeit im Jahr 2016 eine wichtige Bestätigung der gegenseitigen Wertschätzung. Mit ihrer Unterstützung hat sie maßgeblich zur Bereicherung der Arbeit mit wertvollen Impulsen aus der italienischen akademischen Welt beigetragen. Ganz besonders bedanken möchte ich mich bei Astrid Messerschmid. Sie hat den Promotionsvorsitz übernommen und mit ihrer hohen Professionalität mein Promotionsverfahren bis zum Tag der Verteidigung koordiniert und begleitet. Ich möchte mich ganz herzlich auch bei Ferdinando Menga bedanken. Ohne seine Hilfe und sein Vertrauen hätte ich meine Promotion in Deutschland wahrscheinlich nicht machen können. Ich bin ihm zutiefst dankbar für seine Unterstützung, die er mir nach unserer zufälligen Begegnung in Tübingen angeboten hat, als ich viele offene Fragen hatte, wie es nach der Masterarbeit weitergehen sollte.

Für die besonders konstruktive und im bildenden Sinne prägnante Erfahrung an der Universität Wuppertal und der Universität Tübingen während der Promotionszeit möchte ich meinen besonderen Dank an alle Mitglieder der Kolloquien von Rita Casale und Markus Rieger-Ladich sowie an die Kolleginnen und Kollegen des Zentrums für Graduiertenstudien der Bergischen Universität Wuppertal richten. In den letzten zwei Jahren waren die Unterstützung und das wertschätzende Vertrauen meiner Kolleginnen und Kollegen vom Baden-Württemberg Institut für Nachhaltige Mobilität für mich von unschätzbarem Wert. Ohne sie hätte ich die Arbeit und die Promotion nicht vollenden können. Ich danke euch allen von Herzen und auch unserem Institutsleiter Christoph Hupfer. Dank euch habe ich meinen Platz als Bildungsphilosophin in dem Bereich des Wissenstransfers im Sinne einer nachhaltigen Mobilität gefunden.

Den Freundinnen und Freunden, mit denen ich die Ehre hatte diese bedeutende Etappe meines intellektuellen und beruflichen Lebens mitzuerleben und/oder zu teilen, spreche ich meinen herzlichsten Dank aus: Pia Rojahn, Carmen Ulrich, Julian Hanebeck, Francesca Lerz, Valerio Petrucci, Donato De Gianni, Elia Corsini, Francesco Massetti, Marco Maffei, Anna-Sophie Kruscha, Jeanette Windhäuser, Martina Lütke-Hartmann, Jutta Breithausen, Donata Weinbach, Kathrin Lagatie, Lara Nicolini, Giulia Nieddu, Silvia De Maglie, Annachiara Piubello, Francesca Rosada, Juan Ferrer, Chiara Bellamoli, Lorenzo Tessari, Mikeala Sparks, Anna Maria Nothelfer, und all den anderen, deren namentliche Erwähnung aufgrund des begrenzten Platzes nicht möglich ist, sei ebenfalls großer Dank ausgesprochen, da sie alle eine ebenso wichtige und wertvolle Rolle gespielt haben. An dieser Stelle sei zudem all jenen gedankt, die am Tag der Verteidigung durch ihre Anwesenheit dieses Ereignis zu einem unvergesslichen Erlebnis gemacht haben.

Ich darf die Unterstützung meiner ganzen Familie – mein Vater, Franci, Eva, Franco, Anto und Diana – nicht vergessen. Sie haben immer an mich geglaubt und mir bei jedem Schritt Kraft und Motivation gegeben. Ein besonderer Dank gilt meiner Mutter, die mich unermüdlich in jeder Etappe begleitet und mit großem Respekt unterstützt hat. Zur Familie gehören auch Ornella und Paola, die immer an meiner Seite sind, egal, was ich mache, und egal, wo ich bin. Danke dafür, dass ihr meine Zuversicht im Leben seid! Mein tiefster Dank gilt Sofia, denn ohne ihre tägliche, liebevolle und ehrliche Präsenz wäre dieses Ziel unerreichbar geblieben. Sie vermochte es, meinen stürmischen Gedanken eine ruhige und klare Richtung zu verleihen. Danke dafür, dass du und Mora mein Leben so

bereichert habt! Darüber hinaus möchte ich allen Menschen danken, die auf unterschiedlichste Weise dazu beigetragen haben, dieses Ziel zu erreichen.

Abschließend möchte ich folgende Anmerkung formulieren: Eine Arbeit, die sich mit dem Humanismus befasst, beschäftigt sich auch mit der Sprache. Es ist daher passend, dass das Interesse für die humanistischen Bildungstraditionen, das mich seit jeher begleitet, 2015 auch zu einem Landwechsel für das Studium geführt hat und zu einem Wechsel der Alltags- und Arbeitssprache vom Italienischen ins Deutsche. An dieser Stelle möchte ich allen Kolleginnen und Freunden meinen Dank aussprechen, die in den vergangenen Jahren meine Gedanken erahnt und mitdiskutiert haben. Sie haben maßgeblich zur Schärfung meines sprachlichen Ausdrucks im Deutschen beigetragen. Besonderer Dank gilt Pia und Jutta sowie Rita Casale, die mir jederzeit freundlich und großzügig zur Seite standen. Bezüglich der Entstehungsgeschichte dieser Dissertation, die ursprünglich in zwei Sprachen verfasst wurde – der erste Teil auf Italienisch und der zweite Teil meist direkt auf Deutsch –, soll Georg Maag für die anfänglich geleistete Übersetzungs- und Lektoratsarbeit erwähnt werden. Die vorliegende Veröffentlichung ist das Ergebnis einer Überarbeitung der Fassung, die Herr Maag übersetzt und sprachlich korrigiert hatte anhand der Anmerkungen, die sich in den Gutachten und am Tag der Verteidigung (26.04.2024) ergeben haben. Markus Rieger-Ladich hat zudem wertvolle sprachliche Anmerkungen zum Manuskript gemacht, wofür ich ihm besonders dankbar bin. Die finale grammatikalische und syntaktische Revision der vorliegenden Arbeit wurde schließlich durch die Nutzung von ChatGPT und von DeepL Write Pro durchgeführt.

Karlsruhe, den 13. Januar 2025

Inhaltsverzeichnis

<u>EINLEITUNG: HUMANISMUS ALS APPELL AN DIE GEGENWART</u>	<u>9</u>
<u>TEIL I: DER DRAMATISCHE HUMANISMUS</u>	<u>19</u>
1.1 DIE BILDUNG UND DIE HUMANISTISCHEN TRADITIONEN	21
1.1.1 DIE <i>HUMANITAS</i> IN DER RENAISSANCE: VERNUNFT UND WAHNSINN	25
1.1.2 DIE NEUHUMANISTISCHE BILDUNG: HISTORISMUS UND IDEALISMUS	39
1.1.3 DIE <i>PAIDEIA</i> UND DER DRITTE HUMANISMUS	51
1.1.4 HUMANISMUS NACH 1945: DIE TRAGISCHE BILDUNG	67
1.2 DAS TRAGISCHE UND DAS KOMISCHE	79
1.2.1 DAS TRAGISCHE	79
1.2.2 DAS KOMISCHE	95
<u>TEIL II: DIE KOMISCHE PAIDEIA</u>	<u>117</u>
2.1 ARISTOPHANES UND DIE ALTE KOMÖDIE	119
2.1.1 <i>DIE ACHARNER. DIE KOMÖDIE ALS TRYGODIA UND DIE PARATRAGÖDIE</i>	139
2.1.2 <i>DIE RITTER. DIE ERZIEHUNG ZUM DEMAGOGEN UND DIE REFORM DES DEMOS</i>	149
2.1.3 <i>DIE WOLKEN. ALTE UND NEUE ERZIEHUNG IN VERGLEICH</i>	165
2.1.4 <i>DIE WESPEN. DIE KOMÖDIE ALS KUR DES VOLKES</i>	181
2.1.5 <i>FRÖSCHE. DAS SCHICKSAL DES TRAGISCHEN ATHENS</i>	191
2.1.6 <i>DIE WEIBERVOLKSVERSAMMLUNG. DIE KOMISCHE MÖGLICHKEIT DER ZUKUNFT</i>	205
<u>SCHLUSSBETRACHTUNGEN: DIE KOMISCHE BILDUNG</u>	<u>217</u>
<u>LITERATURVERZEICHNIS</u>	<u>233</u>

EINLEITUNG: HUMANISMUS ALS APPELL AN DIE GEGENWART

Das Entschlüsseln des Verhältnisses zwischen Vergangenheit und Gegenwart stellt die grundlegende Aufgabe jeder historiografischen Tradition dar, sei es durch die Betonung von Kontinuitäten oder durch den radikalen Bruch zwischen beiden historischen Dimensionen. Dies ist insbesondere im Hinblick auf die große kulturelle Tradition des Humanismus zu berücksichtigen, der seit jeher den pädagogischen Umgang mit der Vergangenheit zu seinem strukturellen Ankerpunkt gemacht hat. Die inhaltliche und zweckmäßige Verbindung des Humanismus zur Antike hat sich jedoch im Laufe des 20. Jahrhunderts mit der Krise des traditionellen Bildungsparadigmas abgeschwächt. Die ursprünglichen Ziele und Ambitionen der humanistischen Bildung mussten sich im Laufe der Geschichte mit epochalen Paradigmenwechseln auseinandersetzen. Infolgedessen ist die Frage nach der zeitgenössischen Relevanz des Humanismus legitim. Es soll untersucht werden, inwieweit eine Betrachtung des Humanismus in Bezug auf eine Bildung im allgemeinen Sinne noch möglich ist. Dem zugrunde liegt die grundsätzliche Frage, ob die Werte der Antike in einer zunehmend von Technologie und Globalisierung geprägten Welt noch einen relevanten Ankerpunkt in der allgemeinen Bildung des Menschen darstellen. Aus der Prämisse heraus, dass der Humanismus in seiner Essenz eine pädagogische Bewegung war und ist, wird im ersten, methodologischen Teil dieser Dissertation die Vergangenheitsorientierung in den diversen historischen Ausprägungen des Humanismus betont. Im zweiten Teil der Arbeit wird die pädagogische Rolle der Komödie im klassischen Griechenland quellenbasiert erläutert. Auf dieser Grundlage wird die Gattung der altgriechischen Komödie als hermeneutischer Drehpunkt eines neuen Humanismus vorgeschlagen.

Die Behandlung des genannten Themas aus der Perspektive der Bildungsphilosophie sowie das theoretische Bestreben, ein Modell des Humanismus auf Grundlage der antiken griechischen Komödie zu skizzieren, werden durch zwei Gründe gerechtfertigt. Der erste Grund ist historischer Natur, der zweite eng mit dem ersten verbunden und strukturell. Historisch betrachtet spiegelt der Humanismus die Herausforderungen einer Epoche wider, die sich in einer kritischen Phase des Wandels befindet. In diesem Sinne definiert ihn der Philosoph

Massimo Cacciari¹ als einen „ruhelosen Geist in einem Zeitalter der Krise, [...] in dem sich das vorherrschende Denken des Untergangs einer Ordnung und der Aufgabe, eine neue zu definieren, bewusst wird, wobei es dramatisch zwischen Erinnerung und obskuren Vorzeichen, grober Skepsis und kühnen Reformideen schwankt“ (Cacciari 2019, Einleitung).

In diesem Rahmen erscheint es relevant, dass die zentrale Bedeutung einer pädagogischen Reflexion über den Humanismus in den letzten Jahren sowohl innerhalb als auch außerhalb der akademischen Gemeinschaft an Relevanz gewonnen hat.² Ein besonders markantes Beispiel für diese Wiederbelebung ist der Aufruf von Papst Franziskus im Jahr 2019 zur Neugestaltung eines „weltweiten Bildungspaktes“. Es geht um „einen Pakt, der zur universellen Solidarität, zu einem neuen Humanismus erzieht“³ und der auf einem intra- und intergenerationalen Bündnis mit einer pädagogischen Matrix fußt. Der humanistische Appell des Papstes, Wissenschaften aller Disziplinen zu einer gemeinsamen Reflexion über die Herausforderungen der Gegenwart einzuladen, beruht im Wesentlichen auf zwei grundlegenden Prinzipien eines jeden Humanismus, die der Papst auch in seiner *Enzyklika Laudato si'* 2015⁴ ausführlich erörtert hatte. Dabei handelt es sich erstens um die ausgeprägte Interdisziplinarität und die globale Perspektive, die das humanistische Denken seit jeher gekennzeichnet haben, und zweitens um den grundlegenden pädagogischen Auftrag, der ihm zugrunde liegt:

Doch zugleich wird die dringende Notwendigkeit des Humanismus aktuell, der von sich aus die verschiedenen Wissensgebiete – auch das wirtschaftliche – zusammenführt, um eine umfassendere wie integrierendere Perspektive zu erhalten. Heute ist die Analyse der Umweltprobleme nicht zu trennen von einer Prüfung des menschlichen Umfelds, des familiären Kontextes, der Arbeitsbedingungen und der urbanen Verhältnisse sowie der Beziehung jedes Menschen zu sich selbst, welche die Weise bestimmt, wie er mit den anderen und mit der Umwelt in Beziehung tritt. Es gibt eine Wechselwirkung zwischen den Ökosystemen und den verschiedenen

¹ Cacciari, Massimo (2019): *La mente inquieta*, Torino: Einaudi.

² Vgl. u. a. Fink, Helmut (Hrsg.) (2010): *Der neue Humanismus – wissenschaftliches Menschenbild und säkulare Ethik*, Aschaffenburg: Alibri; Ciotti, Luigi/Alberti, Vittorio (2019): *Per un nuovo umanesimo. Come ridare un ideale a italiani e europei*, Milano: Solferino. <http://timeleberecht.de/article/wir-brauchen-einen-neuen-radikalen-humanismus/> .

³ <https://archivio.agsir.it/multimedia/2019/9/12/papa-francesco-serve-un-patto-educativo-per-un-nuovo-umanesimo/> .

⁴ Papst Franziskus (2015): *Enzyklika Laudato si'.* *Über die Sorge für das gemeinsame Haus*, Roma: Libreria editrice vaticana.

sozialen Bezugswelten, und auf diese Weise zeigt sich ein weiteres Mal, dass das Ganze dem Teil übergeordnet ist.

Papst Franziskus 2015, S. 130–131.

Nur in einer Kultur, die von interdisziplinären Beziehungen durchwoben ist, entsteht das Bedürfnis, die Vergangenheit kritisch aufzuarbeiten, um zu einem zirkulären, buchstäblich enzyklopädischen Verständnis der Gegenwart zu gelangen. Unter diesem Gesichtspunkt war die Zentralität der Geschichte jahrhundertlang die Grundlage jeder humanistischen Berufung auf die Gegenwart. Diese wurde als Suche nach einem Logos verstanden, der ihre eigenen, gegenwärtigen Widersprüche und Dramen zum Ausdruck bringt. So Gian Battista Vico: „Wie an jedem Wort die Ideen der Dinge hängen, so ist es für die Philologie in erster Linie angebracht, die Geschichte der Dinge zu kennen“ (Vico 1861⁵, Teil II, I, 2). In dieser Verwurzelung in der Geschichte mittels der Sprache entstand „das Beharren des Humanismus auf dem Gemeinsamen, auf dem Universellen“ (Cacciari 2019, S. 44), worauf sich der päpstliche Appell von 2020 bezog. In diesem Kontext wurde die Vergangenheit in den Dienst der Gegenwart und einer neuen, eudämonistischen Verfassung derselben gestellt, die sich besser an den Bedürfnissen der Zeit orientierte.

In der abendländischen Geschichte hat der Aufruf des Humanismus immer die Form einer Aufforderung zur Erneuerung, zur Wiedergeburt angenommen, ein Aufruf, der sich strikt und in erster Linie an die Zeitgenossen richtet. Entscheidend für die Formulierung und die letztendliche Resonanz des humanistischen Aufrufs zur Erneuerung (*re-novatio*) des Antiken zugunsten der Gegenwart war das *verbum*, besser gesagt: das Wort, das zum Träger dieser Botschaft wurde.⁶ Angesichts der Krisen, der tiefgreifenden Veränderungen und der radikalen Ängste, deren kultureller Ausdruck jeder Humanismus ist, vermochte die Sprache diesem Drama eine Stimme zu geben und dabei die ätzende Kraft der Ironie in sich zu tragen, „in allen Bedeutungen des Begriffs *Ironie*, dem unerbittlichen

⁵ Vico, Gianbattista (1861): *Della costanza del giurisperdente*, in: ders.: *Opere* III–VI, Napoli: Stamperia de’ classici latini.

Zum besseren Verständnis des Textes sind alle italienischen Zitate mit der Unterstützung von Georg Maag ins Deutsche übersetzt worden. Nur in den Fußnoten sind einige Zitate noch im Original bzw. auf Italienisch zu finden.

⁶ Vgl. Cacciari (2019), S. 15: „E rinascita significa non tanto far risorgere un passato (che mai, appunto, viene sentito o studiato come tale), ma risvegliare il presente. È questo tempo che occorre destare a nuova vita anche attraverso la *re-novatio* dell’Antico; a questo tempo, al suo dramma, alle sue attese, è necessario dare parola, e una parola potente quanto quella che ancora risuona negli *ancotres* classici.“

Kombinieren des Lachens und des Weinens, von Demokrit und Heraklit“ (Cacciari 2019, S. 15–16). Aus diesem Grund, so Cacciari, führe der Weg zu einem neuen Humanismus, uns „mit einem *logos*“ zu bewaffnen, „der in der Lage ist, diese Welt an sich zu verstehen, wenn wir nicht von ihr überwältigt werden wollen. [...] Dieser *logos* [...] muss dadurch konstruiert werden, dass wir ihn uns zu eigen machen, indem wir die Paradigmen und Modelle verinnerlichen, die wir in den, besten Schmieden‘, in ihren Künsten, als wirksam eingesetzt erkennen [...] und die aus diesem Grund unsere Vergangenheit darstellen“ (ebd., S. 16).

Michele Ciliberto hingegen bejaht in seinem Werk *Il nuovo Umanesimo*⁷ (2017) die Existenz einer weiteren kulturellen Möglichkeit für den alten europäischen Kontinent durch die Wiederbelebung jener Stränge des Renaissance-Denkens, die sich beharrlich um den Zustand und die Grenzen des Menschen drehten, mit der Empfehlung, nicht in die Mystifizierungsfalle zu laufen, die zum Zusammenbruch der traditionellen humanistischen Ideologie führte. Mit anderen Worten: Aus der Vergangenheit lassen sich noch immer Modelle oder Beispiele für Antworten auf Ungewissheiten ableiten, an denen wir uns auch heute noch messen müssen, insofern sie daraus abstammen, was den Menschen in jeder Epoche strukturell geprägt und charakterisiert hat: seine endliche und sterbliche Natur.

Wie schon an diesen wenigen Beispielen deutlich wird, ist die Debatte über die Bedeutung und mögliche oder notwendige Praktikabilität des humanistischen Weges gegenwärtig lebendiger als je zuvor und von einer großen Anzahl von Positionen charakterisiert. Eine Linie scheint jedoch wie ein roter Faden die verschiedenen bisher berichteten Orientierungen zu verbinden, wie Elisa Romano hervorhebt: „Das Modell des klassizistischen Humanismus, das auf dem Paradigma der Identität beruht, ist nicht mehr akzeptabel“ (Romano 2014, S. 50). Gemäß dem Vorschlag von Cacciari äußert sich das aktuelle Potenzial des Humanismus in der ironischen Kraft und der ambivalenten Reichweite eines Logos, der eine kritische Aneignung vergangener Modelle ermöglicht. Dies erfolgt in einer Weise, die es erlaubt, ausgehend von der philologischen Dimension zu einer ethischen und politischen Rezeption der Klassiker zu gelangen, die als Werkzeuge für die Rekonstruktion der Gegenwart dienen müssen. Diese Interpretation zeigt sich ebenfalls in der Aufforderung von Ciliberto, die in der poetischen Form einer Dialektik zwischen Utopie und Ernüchterung beschrieben wird:

⁷ Ciliberto, Michele (2017): *Il nuovo Umanesimo*, Roma-Bari: Laterza.

[...] die großen Denker des Humanismus und der Renaissance haben uns immer noch viel zu sagen, wie die Klassiker auch. Ihre Texte heute erneut zu lesen, ist eine wertvolle Erfahrung, denn sie haben die *conditio humana* intensiv hinterfragt [...] im Kontext einer Epoche, die auch von Krisen, Niederlagen und radikalen Umwälzungen geprägt war, und sie taten dies, indem sie Fragen vorschlugen und Lösungen aufzeigten, die heute noch eine Auseinandersetzung wert sind. Natürlich kann diese Lesart Sinn haben, wenn man sie von den Traditionen – manchmal sogar von wahren und realen Mythen – befreit, die sich über sie angesammelt haben, und so weit wie möglich versucht, jenseits der von der Geschichtsschreibung konstruierten Bilder zu verstehen, was genau sie auf historischer Ebene waren und zu sagen versuchten. [...] Sie sind Denker, die über die Grenzen nachdenken – derer sie sich absolut bewusst sind – und sich fragen, wie und mit welchen Mitteln diese Grenzen überwunden werden können.

Ciliberto 2017, Introduzione.

Gemäß der von Ciliberto beschriebenen Auslegung ist die von Romano erwähnte Warnung, das Identitätsparadigma aufzugeben, folgendermaßen zu verstehen: Die Wiederherstellung der humanistischen Tradition kann demnach nur durch eine vorsichtige Reflexion über die Überlegungen der Denker der Vergangenheit erfolgen, begleitet von einer sorgfältigen und klaren Wahrnehmung der Gegensätze zwischen den verschiedenen in Betracht gezogenen historischen Dimensionen. Die Betrachtung des Humanismus als bloßes Gegenmittel gegen das Böse und der Glaube an einen Mythos einer souveränen Rationalität, die die Grenzen der menschlichen Natur mit Bildung zu kompensieren verspricht, sind naiv und teilweise auf die humanistische Geschichtsschreibung zurückzuführen.

In der von diesen Autoren erhofften Wiederbelebung der humanistischen Tradition liegt die Aufforderung, ein Phänomen zu entweihen, das durch eine ideologisierende Geschichtsschreibung mystifiziert und verflacht wurde. Was wiedergewonnen werden muss, ist der *Krisencharakter*, der den Humanismus stets begleitet hat. Diese Überzeugung bildet auch die Grundlage des vorliegenden Forschungsprojekts, in dem der Versuch unternommen wird, sich die westliche humanistische Tradition unter einem komischen Gesichtspunkt wieder anzueignen und zu zeigen, wie sie in der Gegenwart dazu beitragen kann, mit einem Menschenbild Frieden zu schließen, das nicht die Grenze des Absoluten überschreitet. In diesem Beitrag wird für eine ironische Akzeptanz der Grenzen der humanistischen Bildungstradition plädiert, die sich nicht als harmonische Synthese von Vergangenheit und Gegenwart versteht. Durch diese selbstironische

und selbstkritische Perspektive, die aus der altgriechischen Komödie stammt, wird es möglich sein, Ausgangspunkte für einen neuen Humanismus zu entwickeln, der nicht nur Bewahrung, sondern auch Veränderung bedeutet.

Zu den Krisenfaktoren, die den Humanismus im vergangenen Jahrhundert bis heute beeinflusst haben und die aus bildungsphilosophischer Sicht besonders relevant sind, gehören der Zusammenbruch eines Kulturideals, das jahrhundertlang nur die philosophisch-literarische Sphäre betraf; das Verschwinden eines Lehrerideals, das nicht mehr mit dem klassischen Ideal des intellektuellen Philologen übereinstimmt, der Altgriechisch und Latein, in der Renaissance auch Sanskrit und Hebräisch perfekt zu beherrschen hatte und in der Moderne die Kenntnis von mindestens zwei gesprochenen Sprachen beweisen sollte. Unter den strukturellen Gründen, die den Humanismus und die Bildung wechselseitig und tiefgreifend miteinander verbinden, muss schließlich auch das Thema der Sprache berücksichtigt werden. Insbesondere in der Renaissancezeit fungierte die ästhetische Leuchtkraft der Werke als Fundament der europäischen Kultur: Die unsterbliche Vorstellungskraft und Ausdruckskraft ihrer Poetik aktivierte und weckte den Logos und das Bedürfnis der Gegenwart, ihre eigenen Dramen und Widersprüche in künstlerischer Form auszudrücken. Wenn diese Sprache von den Philologen der Renaissance im Lateinischen und später von den deutschen Humanisten im Altgriechischen identifiziert wurde, so hat die mit dem digitalen Zeitalter verbundene Revolution heute dazu beigetragen, nicht nur die Ziele, sondern auch die Mittel der Kultur zu verändern, die immer weniger an gedrucktes Papier gebunden und immer mehr der Technologie anvertraut werden.

Wie im Laufe dieser Arbeit gezeigt werden möchte, kann eine humanistische Antwort auf all diese Veränderungen zu einer kritischen und bewussten Akzeptanz derselben führen. Eine konstruktive und zugleich humanistische Art und Weise, auf die neuen Grenzen der Kultur und der Bildung zu reagieren, kann immer noch durch die antike Tradition geschehen, solange es gelingt, aus dieser Tradition eine Brücke und nicht eine Barriere zu machen.⁸ Das ist es, was die Humanisten überliefert haben: die Kunst, Wege der Übermittlung der ‚Alten‘ mit Leben zu erfüllen. Dabei ging es und geht es nicht um bloße Gelehrsamkeit oder um die abstrakte Wiederholung ihrer Lehren. Vielmehr richteten sich diese

⁸ Sini drückt sich dazu in seinem Vortrag mit diesen Worten aus: „La nuova possibilità di rinascita per l'Europa sta nella sua capacità di fare della sua tradizione un'offerta e non una pretesa.“ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=B6j8Sol206Q> .

Bemühungen an die Notwendigkeit, die Widersprüche und tiefgreifenden Veränderungen der Gegenwart zu verstehen und zu interpretieren. In diesem Prozess wird die hermeneutische Bezugnahme auf die antike Komödie jedoch nicht nur zu einer fruchtlosen Kritik an der Gegenwart oder zu einer Nostalgie für die Vergangenheit führen. Vielmehr wird die Komödie als entweihender Raum verstanden, der bestehende Werte hinterfragt, ohne sie vollständig zu verwerfen. Das Projekt ist ehrgeizig, der Weg verspricht beschwerlich zu werden, und doch wird jeder Schwierigkeit mit dem Lächeln der antiken komischen Maske begegnet werden.

Im Rahmen des vorliegenden Vorhabens lassen sich drei Hauptthesen festlegen, die im Folgenden dargelegt werden:

1. Gilt der Humanismus als eine Reaktion auf eine kulturelle Krise, so befindet sich in dem Bezug zu den antiken Klassikern seine pädagogische Begründung.
2. Wird eine Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart angenommen, wird der Humanismus als tragisch betrachtet.
3. Bewegt sich die humanistische Tradition innerhalb einer tragischen Dynamik, basiert zugleich die pädagogische Kraft eines komischen Humanismus à la Aristophanes in dem lächerlichen Bruch zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Im ersten Teil der Arbeit erfolgt eine Überprüfung *der ersten These* anhand einer vergleichenden Untersuchung der Begriffe *humanitas*, Bildung und *paideia* innerhalb der grundlegenden Gestaltungskoordinaten des Renaissancehumanismus, des deutschen Neuhumanismus und des Dritten Humanismus. In diesem Zusammenhang werden die Verhältnisse zwischen den drei Kernbegriffen des humanistischen Bildungsgedankens anhand eines bildungs- und ideengeschichtlichen Ansatzes erläutert. Dabei werden die Besonderheiten der historischen Ausprägungen des Humanismus rund um diese Begrifflichkeiten anhand der kritischen Literatur behandelt. Das finale Ergebnis wird zeigen, dass es für eine gegenwärtige und humanistische Bildungstheorie sinnvoller ist, sich auf den archaischen *paidea*-Begriff der Griechen zu fokussieren, anstatt sich auf den Begriff der *humanitas* zu konzentrieren.

In der *zweiten These* wird hingegen die dramatische Seite des Humanismus betrachtet. Dabei werden die Schnittmengen zwischen der philosophischen und philologischen Humanismus-Debatte der zweiten Nachkriegszeit mit der ästhetischen Debatte über das Tragische und das Komische hervorgehoben. Die Be-

deutung der Begrenztheit und der Bedingtheit eines jeden humanistischen Bildungsideals, das sich auf die Begriffe der *paideia* und der *humanitas* stützt, wird anhand von Jaspers untersucht, um dann die Merkmale der Modelle eines tragischen Humanismus von Harald Patzer (1963) und Vittorio Citti (2000) zu erläutern. Die Tragödie wird dabei als paradigmatische Form herangezogen, um die Wechselwirkungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu analysieren. Sie bietet ein methodisches Raster, indem sie die Spannung zwischen mythischen Erzählungen und der politischen Gegenwart ins Zentrum rückt. Die Tragödie wird folglich nicht nur als literarische Gattung betrachtet, sondern sie wird als hermeneutische Struktur interpretiert, die Irritation und Kritik evoziert, selbst wenn dies innerhalb einer Dynamik der Idealisierung der Vergangenheit in den Tragödien geschah. Die Argumentation wird demnächst noch zeigen, wie die Kategorie des Tragischen im 20. Jahrhundert auch zu einer Metapher für den Niedergang der abendländischen Kultur wird. Demgegenüber ließe sich eine komische Interpretation auf das humanistische Bildungsparadigma stützen, welches auf ironische Weise die menschliche Begrenztheit sowie die Bedingtheit der Tradition akzeptiert.

Die vorliegende Untersuchung gelangt zu der *dritten These*, die sich mit der *Rolle des Komischen* befasst. Der zugrunde liegende Ansatz ist eine Analyse der antiken griechischen Komödie, insbesondere der Werke von Aristophanes. Die quellenbasierte Rekonstruktion des pädagogischen und politischen Projekts des demokratischen Athens mit besonderem Fokus auf die Rolle der Komödie als Mittel zur Reflexion und Gestaltung von Werten wird dazu beitragen, eine Übertragung dieses Modells auf die Gegenwart zu ermöglichen. Die gewählte Methodologie verbindet bildungshistorische Analyse, Hermeneutik und philologisch orientierte Quellenanalyse mit dem Ziel, eine innovative Perspektive auf den Humanismus und die Bildung zu schaffen, die gleichermaßen kritisch, integrativ und zukunftsorientiert ist. In diesem Zusammenhang fungiert das griechische Drama als hermeneutisches Modell, um die kulturelle und ideelle Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart im traditionellen Humanismus zu hinterfragen und die Dynamik zwischen beiden historischen Dimensionen im humanistischen Bildungsgedanken offenzulegen. Ziel ist die Konzeption einer humanistischen Bildung, die in Anlehnung an die Komödie als universell zugänglich definiert wird und die menschliche Bedingtheit als unabdingbare Stärke begreift. Durch das Lachen lädt die komische Bildung dazu ein, eine Haltung des kritischen Bewusstseins gegenüber dem europäischen kulturellen Kontext der

Zugehörigkeit einzunehmen, dessen Grenzen anzuerkennen und daher dessen Tragweite nicht zu idealisieren.

TEIL I: DER DRAMATISCHE HUMANISMUS

1.1 DIE BILDUNG UND DIE HUMANISTISCHEN TRADITIONEN

Der Humanismus, wie er in seinen historischen Erscheinungsformen betrachtet und gedeutet wurde, kann als jenes allgemeine Bildungsstreben definiert werden, das von der griechischen und römischen Antike inspiriert ist, in der die Erforschung des antiken Denkens als Instrument zur Bewältigung der Ungewissheiten der Gegenwart gilt.⁹ Der Begriff Humanismus taucht – trotz seiner bereits jahrhundertalten Geschichte – erstmals 1808 in Friedrich I. Niethammers Werk *Der Streit des Philanthropismus und des Humanismus in der Theorie des Erziehungsunterrichtes unserer Zeit* auf und erneut 1859 in Georg Voigts Schrift *Die Wiedererweckung des classischen Alterthums. Das erste Jahrhundert des Humanismus*. Um die paradigmatische Rolle der Antike im Humanismus von der Renaissance bis zur Zäsur nach Ende des Zweiten Weltkrieges zu erklären, beziehen wir uns auf eine allgemeine Definition des Philologen Harald Patzer aus den 1960er-Jahren, die als repräsentativ für eine traditionelle Auffassung des Humanismus gilt, welche sich nach 1945 allmählich auflöste.¹⁰ Patzer definiert als „humanistisch“ ein kulturelles Programm oder eine pädagogische Lehre, die sich zwangsläufig an der Antike als Vorbild orientiert. Zweitens ist es notwendig, dass „die Berührung mit dem antiken Geist eine Förderung der spezifisch menschlichen Vermögen erstrebt, deren Pflege eben das Altertum in vorbildlicher Gründlichkeit und Ausdrücklichkeit betreibt“ (Patzer 1963, S. 96).

Zu den Gründen für diese Wahl zählt in der vorliegenden Arbeit die Absicht, über die Geschichte jener interdisziplinären, typisch humanistischen Seele nachzudenken, die seit Jahrhunderten Philosophie – insbesondere Bildungsphilosophie – und klassische Philologie untrennbar miteinander verbindet. Diese Be-

⁹ Humboldt, Wilhelm von (1799): *Ästhetische Versuche. Erster Theil. Über Göthe's Herrmann und Dorothea*, Braunschweig, 2. Teilweise abgedruckt in: Goethe, Hermann und Dorothea, mit Aufsätzen von A. W. v. Schlegel, W. v. Humboldt, G. W. F. Hegel und H. Hettner [...], Frankfurt a. M. (1976), S. 157–181, hier: S. 158: „Denn die wichtigste Frage, die sich in unsrer Zeit überall jedem aufdrängen muß: wie soll bei dem allgemeinen Wechsel, in welchem Meinungen, Sitten, Verfassungen und Nationen fortgerissen werden, der Einzelne sich verhalten? findet er nicht allein in den mannigfaltigsten Gestalten aufgeworfen, sondern auch so beantwortet, daß die Antwort ihm mit der Belehrung zugleich Kraft zum Handeln und Muth zum Ausharren in die Seele haucht. Aus der Mitte aller Verhältnisse seiner Zeit und seines Vaterlandes, sieht er sich in eine Welt versetzt, in die er sonst nur, von der Erinnerung an die einfachsten und frühesten Menschenalter erfüllt, an der Hand der Alten einzugehen pflegt.“

¹⁰ Patzer, Harald (1963): „Humanismus und griechische Tragödie“, in: *Zeitschrift für Pädagogik und Theologie* (15), 3, S. 91–104.

ziehung stellte nicht nur einen Eckpfeiler, sondern auch einen problematischen Knotenpunkt des Humanismus in seinen verschiedenen historischen Epochen dar. Im Mittelpunkt steht die Aufgabe, neben grundlegenden Koordinaten zur Beziehung zwischen den Ideen der *humanitas*, Bildung und *paideia* in der humanistischen Tradition eine pädagogisch orientierte Perspektive auf diese konzeptionellen Ausdrucksformen des Humanismus zu entwickeln. Ziel ist es, eines seiner zentralen Merkmale zu erklären: das Streben, durch die Wiederaufnahme des Alten eine Erneuerung der Gegenwart zu fördern. Aus dieser Perspektive lässt sich für jede der drei historischen Epochen des Humanismus aufzeigen, wie die traditionelle humanistische Bildung über die bloße Nachahmung der Vergangenheit und die Gelehrsamkeit um ihrer selbst willen hinausgeht.

In diesem Zusammenhang verweilt der Bildungshistoriker Günter Böhme in seiner Rekonstruktion der Bildung im Renaissance-Humanismus bei einer grundlegenden Dreiheit, die für ihn die zentralen Dimensionen menschlicher Subjektivität markiert: die Erfahrung göttlicher Transzendenz, die den Bereichen der Metaphysik und Theologie zuzuordnen ist; die in der Sprache erlebte menschliche Erfahrung, die den Geisteswissenschaften im humanistischen Sinne zugeordnet wird; und die Erfahrung des Determinismus der Natur, die heute Gegenstand der Naturwissenschaften, früher jedoch der Philosophie war. Metaphysik und Theologie einerseits sowie die Natur als Gegenstand der Wissenschaft andererseits sind die großen Ausgeschlossenen des humanistischen Bildungsideals, das sich vollständig auf den Menschen konzentriert. Aus diesem Grund spricht Böhme von einer Verengung oder vielmehr einer restriktiven Spezifizierung des Bildungsbegriffs im humanistischen Bereich,¹¹ der allein auf den Menschen und seine Fähigkeiten ausgerichtet ist. Deshalb schlägt der Autor genau dieses Element als einen möglichen Ausgangspunkt einer Reflexion über den heutigen Menschen vor, der sich trotz seiner scheinbar unendlichen Möglichkeiten als begrenzt wiederfindet:

Erst heute, da uns eine neue ‚Renaissance‘ des Denkens abverlangt ist, wird das Pathos des Neubeginns, die Übersteigerung des Menschlichen, das Vertrauen in die Vernunft zurückkommen. Uns wird die Rückkehr zur *Mitte* abverlangt [d. h. zum Menschlichen, Herv. D. S.], auf die der Humanismus verweist, wenn der Mensch angesichts seiner ‚unbegrenzten‘ Möglichkeiten seiner Unvollkommenheit in der Meisterung [...] dieser Erde

¹¹ Vgl. Böhme, Günther (1984): *Bildungsgeschichte des frühen Humanismus*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 120–122.

bewußt wird und sich einer Welt gegenüber sieht, die ihn tatsächlich übersteigt und Kräfte umschließt, die auf eine Allmacht hindeuten.

Böhme 1984, S. 122.

Indem Böhmes Vorschlag hier aufgegriffen wird, soll hier das derart nachgezeichnete humanistische Bildungsideal, auf den Menschen bezogen, mit einer ebenfalls typisch renaissancezeitlichen Anschauung des Menschen als einem begrenzten Wesen konfrontiert werden, die Erasmus von Rotterdam mit einer anderen Dreiheit formuliert: *bonae litterae reddunt homines, philosophia plus quam homines, theologia reddit divos*.¹² Wie daraus hervorgeht, sollte die Aufgabe der humanistischen Bildung in der Renaissance – zusammengefasst in der Bedeutung der *bonae litterae* – politischen und pädagogischen Ambitionen entsprechen, die weit bescheidener waren als jene der Philosophie und der Theologie. Diese Disziplinen streben danach, ihre Anhänger zu ‚mehr als Menschen‘ (*plus quam homines*) oder gar zu Heiligen (*divos*) zu machen.¹³ Genau diese Idee der Beschränktheit und des Menschen als begrenztes Wesen möchten wir näher untersuchen, um einen neuen humanistischen Beitrag vorzuschlagen. Damit soll das Projekt, das dieser Untersuchung zugrunde liegt, beschrieben werden. Seine vollständige Erklärung erfordert jedoch eine vertiefte Analyse der Beziehung zwischen *humanitas*, Bildung und *paideia* sowie der Merkmale der griechischen Komödie, die in den folgenden Abschnitten behandelt werden.

¹² Desiderius Erasmus von Rotterdam, *Querela Pacis*, IV 627 C.

¹³ Über die Interpretation dieser Passage vgl. Pfeiffer, Rudolf (1931): *Humanitas Erasmiana*, in: Fritz von Saxl (Hrsg.): *Studien der Bibliothek Warburg* (22), Leipzig: Teubner.

1.1.1 Die *humanitas* in der Renaissance: Vernunft und Wahnsinn

In Eugenio Garins Werk *L'educazione in Europa*¹⁴ spiegelt sich die pädagogische Substanz des Renaissance-Humanismus bereits in der Geschichte des Humanismusbegriffs wider, der zeitlich später als das kulturelle Phänomen selbst erscheint: Der Begriff Humanismus wurde effektiv 1808 von dem Intellektuellen und Pädagogen Niethammer als Gegenbegriff zu dem aus Griechenland stammenden Philanthropismus geprägt:¹⁵ „NIETHAMMER versteht darunter ein Bildungssystem, das sich vor allem auf die *studia humaniora* oder *studia humanitatis* stützt, wobei in der Nachfolge PETRARCAS unter Aufnahme eines ciceronischen Begriffes die neuen Bestrebungen um eine Gesamtbildung des Menschen auf Grund der Auseinandersetzung mit der Tradition bezeichnet wurden“ (Garin 1957/1966, S. 298). Neben dieser programmatischen Verwendung des Begriffs Humanismus findet sich derselbe Begriff, erneut im deutschen Kontext, diesmal jedoch im Jahr 1859, bei Georg Voigt in seinem *Die Wiedererweckung des classischen Alterthums. Das erste Jahrhundert des Humanismus*. Darin bezeichnet Voigt das 14. Jahrhundert als das Eröffnungsjahrhundert und Francesco Petrarca (1304–1374) als dessen unbestrittenen Vater. Dieses Jahrhundert zeichnet sich durch eine Rückkehr zur Antike aus, die sich deutlich von der Tradition der Scholastik unterscheidet. Das Hauptbetätigungsfeld des Renaissance-Humanismus war nicht länger die scholastische Logik, Physik und Metaphysik – ein Gebiet, dem Petrarca Humanismus des 14. Jahrhunderts sogar entgegengesetzt zu sein schien. Stattdessen stand es unter der Domäne der Ethik und konzentrierte sich vor allem auf die Meditation und die Umsetzung traditioneller Werte:

Denn die ‚Wiedererweckung des classischen Alterthums‘ bedeutet nicht nur, daß die antiken Texte wieder gelesen wurden, daß das Denken der Antike, in den *litterae*, der schriftlichen Tradition, niedergelegt, wieder aufgenommen wurde, sondern auch eine Revolution des Bildungswesens insofern, als diese antiken Texte nicht mehr nur Wissen vermitteln, sondern vor allem im lebendigen Dialog zwischen Autor und Lesendem zum Men-

¹⁴ Garin, Eugenio (1966): *L'educazione in Europa* [1957] / *Geschichte und Dokumente der abendländischen Pädagogik*, Bd. II, aus dem Italienischen von Christa Baumgarth, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

¹⁵ Niethammer, Friedrich I. (1808): *Der Streit des Philanthropismus und des Humanismus in der Theorie des Erziehungsunterrichtes unserer Zeit*, Jena: Fromman.

schen bilden sollten, denn das Ziel war – von PETRARCA bis MONTAIGNE – nicht *doktor*, gelehrter, sondern *melior*, besser, zu werden.

Garin 1957/1966, S. 298–299.

Im Rahmen des humanistischen Bildungsparadigmas ist die Vermittlung des Wissens im Grunde nur der erste Schritt eines Weges, auf dem es vielmehr darum geht, den Menschen dazu zu bringen, die Botschaft der Alten in die Tat umzusetzen, sich die Alten zum Vorbild zu nehmen, um aus diesen Beispielen der Exzellenz Kraft zur Verbesserung und zur Wiedergeburt zu schöpfen. Dies bedeutet, „[dass] neben die Pädagogik, deren Ziel die Vermittlung des Wissens, des Wahren ist, eine andere tritt, deren Ziel die Vermittlung des rechten Handelns, des Guten, sein soll. [...] Diesen nicht logischen, sondern ethischen Aspekt der *litterae*, der schriftlichen Tradition zur Geltung zu bringen, war das Bemühen der humanistischen Pädagogik, und von diesem Bemühen her ist die ‚Wiedererweckung des classischen Alterthums‘ durch die Humanisten zu verstehen“ (Garin 1966, S. 299–300). Wenn man diese Voraussetzung respektiert, erscheint es legitim, den Renaissance-Humanismus – im Sinne Garins – als eine Methode zu beschreiben, die nicht nur philologische, sondern vor allem ethische und politische Ansichten der lateinischen und griechischen Klassiker aufgreift. Sie macht in der Gegenwart die Tiefe und Tragweite der antiken Botschaften nutzbar und bewegt das Individuum durch einen Prozess der Verinnerlichung (*imitatio*) hin zum Guten:

Die pädagogische Leistung des Humanismus beruht darum nicht nur darin, durch die Vermittlung des klassischen Lateins und – nach 800 Jahren zum ersten Male wieder – auch des Griechischen die antiken Quellen für die Bildung geöffnet zu haben, sondern vor allem darin, daß es ihm gelungen ist, eine Methode zu finden, die schriftliche Tradition für das Leben, das Handeln der Menschen, die Vergangenheit für die Gegenwart fruchtbar zu machen. [...] Die pädagogische Bedeutung des Humanismus ist damit aber nicht nur eine historische, sondern immer dann eine aktuelle, wenn sich die Pädagogik nicht auf die Wissensvermittlung beschränken will, sondern ihr Ziel in einem Hinführen zu ethischen Werten, zum Guten an Stelle des nur Wahren sieht und sich um eine Bildung zu verantwortlichem Handeln bemüht.

Garin 1957/1966, S. 300.

So beschwerlich es auch sein mag, der Vielfalt der Gedanken und Positionen, die den Renaissance-Humanismus vom 14. bis weit ins 16. Jahrhundert hinein

bereicherten, eine systematische Einheitlichkeit zu vermitteln, so scheint es doch sinnvoll, einen detaillierteren Überblick über die Bildungsgrundsätze dieser Epoche zu geben. In diesem Zusammenhang wird auf die bereits erwähnte *Bildungsgeschichte des frühen Humanismus* verwiesen, die Günther Böhme Anfang der 1980er-Jahre veröffentlichte. In diesem Werk setzt sich der Autor das vorrangige Ziel, das zahlreich bereits vorhandene Forschungsmaterial zu diesem Thema durch die Lupe der Bildungsgeschichte und Bildungstheorie zu untersuchen und zu interpretieren. Er begründet diese Perspektive, indem er mit der engen Verbindung von Humanismus und Bildung ansetzt: „Welcher Bildungsbegriff liegt dem Humanismus zugrunde und wie wird er pädagogisch-praktisch ins Werk gesetzt? [...] Die Akzentuierung [scilicet auf die Bildung] rechtfertigt sich aus dem Humanismus und seiner Wirkungsgeschichte selbst“ (Böhme 1984, S. 1). Gerade aus diesen Gründen, die Garin dreißig Jahre zuvor derart deutlich unterstrichen hat, ist der Humanismus seiner eigenen Natur nach pädagogisch, oder besser gesagt: Er ist Pädagogie. Im Kern eines jeden Humanismus stand stets das Ziel, durch die Verinnerlichung der griechischen und lateinischen Klassiker einen neuen Menschen hervorzubringen. Dieser war aufgefordert, neue Formen in der Beziehung zum Menschlichen und zum Göttlichen zu entwickeln und auszudrücken. Auf seinem Weg vertraute er dabei auf die beständige Führung der antiken Autoren, die sich als Erste mit der tiefgreifenden Aufgabe konfrontierten, „den Menschen zu erfinden“.

In seinem Kapitel über die humanistische Bildung stellt Böhme Pertrarca als denjenigen vor, der diesen Prozess der Rückbesinnung auf die Antike in einem formgebenden Sinne einleitet; er definiert die prägende Instanz des Renaissance-Humanismus als „allgemein“: „Seine [scilicet des humanistischen Bildungsbegriffes] auf das Humane hinwirkende Kraft wird [...] immer wieder sichtbar gemacht werden müssen, um dem Rang des ‚studium‘ im kulturellen Prozeß Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und dabei sich dessen zu vergewissern, daß der humanistische Anspruch an Bildung der an allgemeine Bildung war“ (Böhme 1984, S. 102). Die ethische Achtung von Moral und Charakterbildung zusammen mit dem eher theoretischen Studium der *humanae litterae* wurde so konzipiert, dass sie sich notwendigerweise gegenseitig durchdringen, um zur Verwirklichung der Ideale der *humanitas* und der *aurea mediocritas* in einem Zusammenhang beizutragen, in dem *Bildung* von Leonardo Bruni bis Erasmus von Rotterdam „als Remedium angesehen wurde, mittels dessen der Mensch genesen könne von den Gebrechen der Zeit. Daraus entspringt der Gedanke der Vervollkommnung des

Menschen durch sittliche Erziehung und ‚humanistische‘ Bildung“ (Böhme 1984, S. 105).

Obwohl die humanistische Geschichtsschreibung die Bezugskordinaten des Renaissance-Humanismus gerne als das Paar Cicero-Petrarch subsumiert, handelt es sich genau genommen um eine große nichtciceronische Strömung des Humanismus des 15. und 16. Jahrhunderts, die sich auf den Wahnsinn, die Faszination für die Barbaren und eine ironische Auffassung der *indignitas hominis* stützt und der wir die Beiträge von Erasmus von Rotterdam verdanken, um den programmatischen Ansatz dieses Werkes zu entwickeln, der von den Ausschweifungen der antiken griechischen Komödie beeinflusst wurde.¹⁶ Laut Enrico Castelli Gattinara ist das Gefühl der Entfremdung und Anonymität, das der Renaissance-Mensch angesichts des unaufhaltsamen Aufkommens der demokratischen Mentalität empfand, eng mit dem Sinn für das Tragische und mit jener ironischen Umkehrung der Realität verbunden,¹⁷ die für bestimmte künstlerische Ausdrucksformen dieser Zeit benützt wurden, darunter Erasmus' *Lob der Torheit*:

Das Bild des ‚Wahnsinns‘ [...] ist ein Instrument der Selbsterkenntnis. Eine Darstellung der *indignitas hominis*, obsessiv für die Zeitgenossen, die Nachfahren derer, die die *dignitas hominis* zum Eckpfeiler ihrer Philosophie gemacht hatten. Sie illustriert und fasst eine ganze Anthropologie zusammen, die zur Zeit der Renaissance äußerst aktuell und relevant war.¹⁸ Lucians Schicksal in der Welt des Humanismus, verbunden mit dem Werk von Alberti, Erasmus und Moro, führt die Dimension der Ironie in die Zeit der Finsternis des Mittelalters ein, gefolgt von der Renaissance, die zwar die Wiedergeburt eines gewissen Stoizismus ist, aber auch das Ende des Abenteuers der Gotik und das Erscheinen der ‚göttlichen Proportion‘.¹⁹ [...] Das Ende der *securitas* ist das Aufkommen eines neuen Menschenbildes, in dem der ‚Scharfsinn‘ Ansprüche erhebt, die von der Unordnung der Ereignisse vereitelt werden, indem er die ironische Darstellung einer ‚verkehrten Welt‘ und das Recht auf ‚Wahnsinn‘ in den Vordergrund stellt, Themen, über die Erasmus meditiert, während er zu Pferd die

¹⁶ Vgl. dazu Castelli Gattinara, Enrico (Hrsg.) (1972): „L'Umanesimo e ‚la Follia‘“, in: *Fenomenologia dell'arte e della religione*, 2, Roma: Abete, S. 11–16.

¹⁷ Vgl. dazu Castelli Gattinara, Enrico (1966): *Simboli e Immagini. Studi di filosofia dell'arte sacra*, Roma: Centro internazionale di studi umanistici: Edizioni rinascimento.

¹⁸ Vgl. Klein, Robert (1963): „Le thème du fou et l'ironie humaniste“, in: *Umanesimo e Ermeneutica*, quad. de „L'Archivio di Filosofia“, S. 12–22, hier S. 15.

¹⁹ Als Beispiel für die humanistische Rezeption des Theaters Aristophanes' gelten die Komödien von Ben Jonson, einem führenden Vertreter des elisabethanischen Theaters. Für eine Studie über die aristophanischen Komponenten vom Werk Jonsons vgl. Gum, Coburn (1969): *The Aristophanic Comedies of Ben Jonson. A Comparative Study of Jonson and Aristophanes*, The Hague-Paris: Mouton.

Alpen überquert, um die Stadt Konstanz zu erreichen, dieselbe, die uns das berühmte Morias Encomion als Zeugnis einer Realität beschert hat, die uns zwingt, die Vernunft des Rechts selbst zu überschreiten. Die Welt des Humanismus stellt durch eine bedeutungsreiche Ikonographie das Scheitern des Versuchs dar, den Menschen rational betrachten zu wollen [...].

Castelli 1972, S. 11–13.

Es stellt sich uns an dieser Stelle eine entscheidende pädagogische Frage: Wie gelang es dem Renaissance-Humanismus, wenn auch mit seinen verschiedenen Strömungen, aus der Wiederentdeckung der Klassiker diese große Lebenskraft zu schöpfen, die für die Erneuerung und Entwicklung der Denkformen des Menschen und über den Menschen notwendig war? In diesem Zusammenhang identifiziert Böhme in der Analyse eines Briefes vom 15. August 1392 von Coluccio Salutati an den Gutsherrn von Imola, Lodovico degli Alidosi, die seiner Meinung nach grundlegenden Knotenpunkte des humanistischen Bildungsprogramms des 14. und 15. Jahrhunderts.²⁰ Der erste davon ist die Zentralität der Sprache. Die Sprache ist das Instrument, aber auch der zentrale Gegenstand des humanistischen Denkens, das von Petrarca bis Werner Jaeger stark philologisch orientiert ist. Tatsächlich verfügt der Mensch durch die Sprache über die Fähigkeit, die Natur, die Geschichtlichkeit des menschlichen Lebens und seine Vergänglichkeit im Verhältnis zu den metaphysischen Dimensionen der Existenz zu verstehen. Während Griechisch und Latein die Sprachen der wiederentdeckten Klassiker sind, war die Vulgärsprache die erste Sprache ihrer Überlieferung, die aus dem Lateinischen abgeleitet wurde und der die universitäre Bildung viele Jahrhunderte lang anvertraut war. Die Entwicklung der Volkssprache, gerade wegen der strukturellen Verbindung zwischen Humanismus und Bildung, wird von Böhme als eines der wichtigsten und zugleich am meisten vernachlässigten Vermächtnisse des Renaissance-Humanismus eingestuft:

Die humanistische Leistung hinsichtlich der Volkssprache ist [...] die Ausbildung dieser Sprache zu einer den klassischen Sprachen gleichwertigen und dieser an Aussagefähigkeit nicht nachstehenden. In ihr drückt sich auf eigentümliche Weise der Wille der Humanisten aus, das Klassische, wenn es erst wiederhergestellt ist, nicht nur nachzuahmen, das Antike nicht starr zu übernehmen, sondern es als Beispiel in der eigenen Bil-

²⁰ Salutati, Coluccio (1891–1911): *Epistolario*, hrsg. von Francesco Novati, in: *Fonti per la storia d'Italia*, Roma: Istituto storico italiano, VIII, 5, S. 380 f.

dungsarbeit zu nehmen, um es dadurch dem ‚Volke‘ vermitteln zu können.
[...] Bildung der Allgemeinheit ist [...] nur über die Volkssprache möglich.
Böhme 1984, S. 125–126.

Die Volkssprache spiegelt im Wesentlichen jene dialektische Bewegung der Aneignung und Umsetzung der Botschaft der Antike in den Diensten der Gegenwart wider, die das grundlegende Merkmal des Humanismus darstellt. Es wäre interessant, sich zu fragen, welche Sprache, welcher kommunikative Code heute diese Funktion der Übermittlung und historisch-kulturellen Übersetzung der antiken Botschaft erfüllen könnte, und zwar einerseits mit jener typisch humanistischen philologischen Strenge, die es erlaubt, den historischen Abstand zwischen der Gegenwart und der Antike auszudrücken,²¹ und andererseits mit jener energischen Beachtung der ethischen Problematik, die es den Humanisten verschiedener Epochen erlaubt hat, nicht in der Nachahmung der Antike zu verharren, sondern die Gegenwart mithilfe der berühmten Modelle der Antike zu interpretieren und zu modifizieren.²²

Zu den weiteren Elementen, die die humanistische Bildung der Renaissance charakterisieren, zählt Böhme später die bereits hervorgehobene Reduktion der Philosophie auf die Moralphilosophie mit einer daraus folgenden Konzentration auf den Einsatz der erworbenen rhetorischen Fähigkeiten, die sich stets am Guten orientieren: „Die Vollkommenheit, in der sich Wissenschaft, Sprache und ‚Lebenstüchtigkeit‘ verbinden, zeigt sich in der Verschmelzung von ‚*recte dicere*‘ und ‚*bene vivere*‘“ (Böhme 1984, S. 116). Dann: „Humanistische Bildung hatte sich [...] in diesen beiden Richtungen entfaltet, in sprachlicher Bildung und moralischer Lebenslehre“ (Böhme 1984, S. 119). Dieses Ideal der *perfectio hominis* war in

²¹ Zur humanistischen Dialektik zwischen Identifikation und Distanzierung von der Antike vgl. Garin (1957/1966), S. 11–12: „Entdecken bedeutet für BRUNI einen Text den Sinn zu geben, den ihm sein Verfasser gegeben – und den ihm die Antike beigemessen hatte; ihn also nicht mehr für uns zu rechtmachen und seine Worte in einer ihm fremden Polemik zu verfälschen, sondern ihn in sich selbst in seiner Echtheit wiederzufinden. [...] Die Lektüre der antiken Schriftsteller bedeutet, ein immer größeres historisches und kritisches Bewußtsein zu erwerben, sich Rechenschaft abzulegen über sich selbst und die anderen Menschen, den Umfang der menschlichen Welt und ihre Entwicklung zu begreifen, zu verstehen, daß die Menschheit zwar eine vielseitige, aber dennoch einheitliche Gesellschaft ist, deren Entwicklung von einer Kraft vorangetragen wird, die sich in der Zeit fortsetzt und den Raum besiegt. [...] Die Lektüre der antiken Autoren [...] bedeutet, den Sinn des Menschen und des Lebens, unsere Nähe zu den anderen Menschen, aber zugleich auch unseren Abstand von ihnen zu entdecken.“

²² Weitere Informationen zu diesem Punkt findet man im Kapitel „La peculiarità dell’idea rinascimentale dell’imitazione“ dagli antichi“, in: Batkin, Leonid M. (1989/1992): *L’idea di individualità nel rinascimento italiano*. Trad. di Valentina Rossi, Roma-Bari: Laterza, hier S. 5–39.

der Tat eine Mischung aus Antike und Christentum, wie stellvertretend an der Figur des Erasmus von Rotterdam zu sehen ist, für den die *humanae litterae* nur der Königsweg zur vollen Verwirklichung des menschlichen Wesens waren. Das heißt, „humanistische Bildung wird immer auch christliche Elemente in sich tragen. Durch alle Pluralität des humanistischen Denkens hindurch bleibt ein Wissen um die Notwendigkeit einer ‚*pietas christiana*‘ erhalten“ (Böhme 1984, S. 118).

Damit verbunden ist zum einen die Historizität der Beredsamkeit als Gefüge der humanistischen Bildung²³ und zum anderen, zusammen mit der rhetorischen Verantwortung, alles über den Menschen korrekt zu deuten, das gefeierte Ideal des *homo faber fortunae suae*. Angesichts der Geschichte, schreibt Böhme, muss sich der Gelehrte bewähren, und in der und wegen der Geschichte findet seine Ausbildung statt. Dank der erhabenen Vorbilder der Vergangenheit muss jeder Intellektuelle sein Schicksal selbst in die Hand nehmen: „Der humanistisch Gebildete hat sich gegenüber der Geschichte zu bewähren. Dabei wird in der Geschichte das Beispiel historischer Größe aufgesucht, Staatsform und politische Bekenntnis spielen eine zweitrangige Rolle. [...] Es ist die historische Größe selbst, die fasziniert“ (Böhme 1984, S. 116–117). In diesem Sinne besteht das grundlegende Erbe des Humanismus darin, so Vico und Cacciari, durch die Geschichte der Worte in die Geschichte der Tatsachen hinabzusteigen, „d. h. Ereignisse, Situationen, Dramen, die solche sind, insofern sie von uns ausgedrückt, interpretiert und erlebt werden“ (Cacciari 2019, S. 35). Wenn es einerseits die Philologie ist, die mit ihren Werkzeugen die Philosophie zur Realität zurückführt und verhindert, dass sie sich in leeren und gelehrten Spekulationen erschöpft, so ist es andererseits die Philosophie, die das Wissen, zu dem die Philologie Zugang verschafft, zu einer ewigen und unsterblichen und damit zu einer echten Wissenschaft macht.²⁴

Ergänzt wird diese kanonische Struktur durch die ebenfalls typisch erasmische Idee des freien Willens. Es muss jedoch daran erinnert werden, dass der Begriff der Freiheit, auf den sich sowohl Lorenzo Valla als auch Erasmus von Rotter-

²³ Vgl. Böhme (1984), S. 111: „Die Beredsamkeit faßt alles Wissen auf eigene Weise zusammen, weil man ihr nur nachkommen kann, wenn man als ihren Gegenstand ‚die göttlichen und die menschlichen Dinge‘ überhaupt versteht und damit zugleich die Verantwortung des Rhetors sich gegenwärtig hält. Die Rhetorik schließt humanistische Bildung ab. In ihr ist der richtige Umgang mit den Dingen mittels der Sprache beschlossen.“

²⁴ Vgl. Cacciari (2019), S. 33–41.

dam berufen, in zweierlei Hinsicht zu verstehen ist:²⁵ erstens als Freiheit des Denkens im Gegensatz zu den exegetischen Forcierungen der aristotelischen Scholastik. Diese bestanden darauf, die christliche Botschaft auch dort zu sehen, wo sie aus historischen Gründen nicht sein konnte, was darin resultierte, dass sie damit die ursprüngliche Botschaft des Autors verdeckten oder ganz umgingen: „An die Stelle der Autoritäten, von denen die scholastische Methode ausgeht, werden die antiken Autoren gesetzt“ (Böhme 1984, S. 115). Zweitens ist aber gerade Erasmus als „wachsamer Verteidiger“ der Freiheit anzusehen, da diese Freiheit, wie Garin schreibt, als auf die inhärenten Grenzen der menschlichen Natur beschränkt zu verstehen ist und „im erlittenen Bewusstsein des Elends, das die Größe des Menschen begleitet“, liegt (vgl. Garin 1971, S. 14).

Nach dieser schematischen Einführung in den Kanon der humanistischen Bildung der Renaissance muss man auf das lateinische Konzept der *humanitas* eingehen, von dem das gesamte kulturelle Phänomen des Humanismus seinen Namen bekommen hat. Allein die Tatsache, dass es sich um einen lateinischen Begriff handelt, der in der Literatur vor dem 4. Jahrhundert v. Chr. nicht vorkommt, erfordert eine besondere Nachforschung, da sich die beiden deutschen Humanismen des 18. und 19. Jahrhunderts auf die griechische Welt und das Ideal der *paideia* beziehen, sowie der hier vorgelegte theoretische Vorschlag. Dem philhellenischen Kreis des Scipionen verdankt man in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts die Institutionalisierung jenes Menschenbildes, das, indem es in isokratischer Manier die intellektuellen Fähigkeiten in den Mittelpunkt stellt, die Bildung der gelehrten Aristokratie zum ersten Mal der Barbarei, dem Nichtmenschlichen gegenüberstellt. Dieses Ideal übertraf jedoch, wie Rudolf Pfeiffer²⁶ betont, das antike griechische Menschenbild, das den ehemals negativen Menschen als den Nichtgöttlichen, den Sterblichen, als ein von seiner eigenen Natur stark eingeschränktes Geschöpf betrachtete:

Dieses ‚Menschliche‘ aber verstanden die Römer nicht im Sinne des griechischen ἄνθρωπος als das Allzumenschliche oder [D]urchschnittlich-Menschliche, sondern als das Ganz- und Voll-Menschliche, als eine adlige Norm gewissermaßen hohen Menschentums; so erweiterte sich ihnen die zunächst nur den Griechen, ihrer Bildung und Kultur geltende παιδεία zu

²⁵ Über die Einflüsse von Lorenzo Valla auf Erasmus' Denken vgl. Garin, Eugenio (1971): „Erasmus e l'Umanesimo italiano“, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 33 (1), S. 7–17.

²⁶ Pfeiffer, Rudolf (1931): *Humanitas Erasmi*, in: Fritz von Sahl (Hrsg.): *Studien der Bibliothek Warburg* (22), Leipzig: Teubner.

dem umfassenden Begriff der humanitas. Eine Spannung zwischen der überkommenen römischen nationalen Geistesart, für die künftig der Kürze halber das freilich späte und seltene Wort *romanitas* [Herv. D. S.] erlaubt sei, und dem neuen aus der Berührung mit griechischer Bildung entstandenen Prinzip glauben wir von Anfang zu bemerken; und wo immer die humanitas später innerhalb der europäischen Geistesgeschichte auftritt, ist eine solche Spannung zwischen ihr und traditionellen ererbten geistigen Mächten typisch. [...] Die Milderung des Allzuherben, die Lockerung des Starren und Steifen, die Beschwingung erdhafte Schwere: dies liegt ganz besonders in den Forderungen der humanitas, die Anmut und Geist, Laune und Witz und die Würze der Ironie verlangt. Und es ist klar, dass sich für diesen homo humanus, der die παιδεία besaß, die Förderung der ‚Menschlichkeit‘, der φιλανθρωπία, von der wahrhaft mitfühlenden Ergriffenheit des Herzens und der verstehenden Milde bis zur liebenswürdigen und korrekten Haltung in allen äußeren Lebenslagen nur in verstärktem Maße erneuerte; ja gerade den erworbenen persönlichen Bildungsbesitz nicht eigensüchtig bei sich zu verschließen, sondern immer freigiebig von ihm den anderen mitzuteilen, Kultur zu verbreiten, erscheint als Pflicht.

Pfeiffer 1931, S. 2–4.

Dass die *humanitas* Elemente der antiken hellenistischen Philanthropie enthalten könnte, mag nach Niethammers vorgetragener Entgegensetzung von Philanthropismus und Humanismus recht seltsam klingen, doch führen verschiedene philologische Untersuchungen gerade in diese Richtung. Insbesondere der Philologe Eckard Lefèvre identifiziert in seiner der humanistischen Bildung gewidmeten Studie²⁷ ein erstes bedeutsames Vorkommen des Wortes *humanitas* in einem anonymen Traktat über Rhetorik aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., in dem es mit den Bedeutungen ‚Milde‘ und ‚Barmherzigkeit‘ in Bezug auf die gewünschte Haltung derjenigen, die als Sieger in einer Schlacht mit den Besiegten umgehen sollten, in Verbindung gebracht wird – ein Motiv, das später in Vergils *Äneide* seine größte Anerkennung erfahren sollte.²⁸

Der Autor geht danach auf die Schuld der Römer und des lateinischen *humanitas*-Begriffs in Bezug auf die Griechen ein, indem er in einigen Passagen von Cornelius Nepos (*Atticus-Vita*) eine Gegenüberstellung des Begriffs *humanitas* und des griechischen Ideals der *paideia* im Sinne von „Erziehung und Unterweisung in den freien Künsten“ nachzeichnet (vgl. ebd., S. 9): „Die Römer waren

²⁷ Lefèvre, Eckard (1998): „Humanismus und humanistische Bildung“, in: Helmut Engler (1998): *Humanismus in Europa*, Heidelberg: Winter, S. 1–43.

²⁸ Vgl. Lefèvre (1998), S. 3.

sich ihrer Verpflichtung den Griechen gegenüber sehr wohl bewußt, wie eine Stelle in der Atticus-Vita von Cornelius Nepos zeigen mag. Dort heißt es, Athen übertreffe alle Gemeinwesen an *antiquitas*, *humanitas* und *doctrina* (3, 3). [...] An der Nepos-Stelle wird das Wort *humanitas* mit ‚Bildung‘ übersetzt, wie die Zusammenstellung mit *doctrina* zeigt“ (ebd., S. 7).

Zweitens zitiert der Autor jedoch Gellius, der das hellenistische Ideal der *philanthropia* stattdessen mit dem Begriff *humanitas* wiedergibt.²⁹ In Friedrich Klingers Interpretation einer Passage aus Ciceros *De re publica* (1.29) findet Lefèvre die Synthese dieser beiden unterschiedlichen Interpretationsstränge und kommt zu dem Schluss, dass beide Interpretationen dieselbe Wurzel haben und dass sich beide im Begriff der *humanitas* widerspiegeln: „In dem Ausspruch äußere sich der Gedanke, daß Erkenntnis und Wissenschaft zum eigentlich menschlichen Dasein gehörten, aber zugleich etwas anderes, Beneidenswertes [. ...]: die Zuversicht auf die *sittigende*, humanisierende Kraft der Wissenschaft, das Vertrauen auf den Menschen, wenn er erst einmal Gesittung recht zum Menschen gemacht hat“ (ebd., S. 9). Neben der Feststellung der doppelten griechischen Wurzel von *humanitas*, sowohl im Sinne von *paideia* als auch von *philanthropia*, zieht Lefèvre aus diesen Analysen noch eine zweite wichtige Schlussfolgerung, nämlich dass die lateinische *humanitas* ihrerseits als Ausdruck eines eigenen Typs von Humanismus zu definieren ist, insofern sich die römische Zivilisation kulturell als Erbe und Schuldnerin der griechischen fühlt.³⁰

Sehr kritisch gegenüber dem doppelten griechischen Ursprung der *humanitas* äußerte sich hingegen Bruno Snell, der in seinem Werk *Die Entdeckung der Menschlichkeit und unsere Position gegenüber den Griechen*³¹ die Tatsache infrage stellt, dass die populäre Assoziation zwischen dem Wort Humanismus und der griechischen Welt so plausibel ist, da sie auf einer äußerst unterschiedlichen Auffassung von Mensch und Humanität beruht: die eine, die griechische des archaischen und klassischen Zeitalters, die als Mittelpunkt die Idee des „Göttlichen“

²⁹ Zur *φιλανθρωπία* bei Menander vgl. Lefèvre, Eckardt (1979): *Menander*, in: G. A. Seeck (Hrsg.), *Das griechische Drama*, Darmstadt, S. 307–353.

³⁰ Bezüglich Ciceros Verständnis von *humanitas* ist die Rede *Pro Archia* zu erwähnen, deren Manuskript 62 v. Chr. von Cicero verfasst und 1333 von Petrarca in Lüttich gefunden wurde. Nach Elisa Romano steht außer Zweifel, dass die in diesem Brief gefundene Formulierung ‚*studia humanitatis*‘ die Entwicklung des Renaissance-Humanismus stark beeinflusst hat. Vgl. Romano, Elisa (2014): ‚*Umanesimo e Humanities: il passato nel presente*‘, in: *ClassicoContemporaneo*, S. 42–55, hier S. 43.

³¹ Snell, Bruno (1975⁴): *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, hier S. 231–243.

als regulierendes Prinzip betrachtet; die andere, aus der hellenistischen und isokratischen Matrix stammend, die aus der antiken *paideia* die Kunst der Bildung und der Beredsamkeit machte und ihr jene normativen Züge in Bezug auf das Menschenbild zuschrieb, die Cicero später in seine *humanitas* übertrug und die in dieser Form später von Petrarca übernommen wurde.³²

Den hellenistischen Ursprung des Humanismus, für den neben Isokrates auch Menander ein Beispiel darstellt, sieht Snell in dem Prozess der radikalen Demokratisierung, den das Athen des 4. Jahrhunderts nach dem Niedergang infolge des Peloponnesischen Krieges durchlief: „So setzte sich das demokratische Bewußtsein davon, daß alle Bürger nicht nur das gleiche Recht besitzen, sondern zum mindesten der Möglichkeit nach den gleichen Wert haben, auch unter den sophistisch beeinflussten Aristokraten so weit durch, daß die Gebildeten trotz allen Stolzes auf Bildung, Griechentum und Athenertum lernen, den Menschen als solchen zu achten; man faßt Bildung schlechthin als das Menschliche“ (ebd., S. 352). Darüber hinaus beginnt man in dieser Zeit aufgrund eines Menschenbildes, das zunehmend von menschlichen Schwächen und Verletzlichkeiten ausgeht, „die Würde des Einzelnen auch unabhängig von der Kultur anzuerkennen“ (ebd., S. 354). In der Unterscheidung zwischen dem isokratischen Modell, das die menschliche Kultur und die menschlichen Fähigkeiten in den Mittelpunkt stellt, und dem menandrischen Modell, das die Schwächen des Individuums in den Mittelpunkt stellt, spiegelt sich nach Snell die Entstehung der beiden Begriffe wider, deren Streitgespräch Niethammer 1808 untersuchte: Humanismus bzw. Philanthropismus (vgl. ebd., S. 355–356). Snell bestätigt dann die Präsenz und Bedeutung der philanthropischen Komponente auch in Ciceros politischem und zivilem Konzept der *humanitas*, dekliniert in der anmutigen Form der *clementia* (vgl. ebd., S. 357–358). Welcher Vorstellung entspricht also unsere Vorstellung von Menschlichkeit? Der des Humanismus oder der des Philanthropismus?

Die Vorstellung vom Menschen als einem Wesen, das ‚zu reden versteht‘, dieses isokratisch-ciceronische Menschenbild, war dazu bestimmt, sich unter den Römern zu verbreiten, deren Kultur sich auf die hohen Formen der griechischen Beredsamkeit gestützt hatte [...]. Dies verlieh der römischen Literatur von Anfang an einen Charakter von Anmut und Eleganz, denn in dieser literarischen Welt der Kultur gab es keinen Platz für erbitterte Konflikte: So verschließt sich in der lateinischen Dichtung ein besonderes, eigenständiges Reich des Geistes, in dem Rhetorik und Pathos

³² Vgl. Snell (1963), S. 350.

mit Kultur und Eleganz Hand in Hand gingen. Und wie bereits bei Cicero, so wurde auch die gesamte europäische Kultur von dieser Humanitas beeinflusst, angefangen bei Petrarca bis hin zu Erasmus.

Snell 1963, S. 359.

Was ist von dieser *humanitas* nach der lutherischen Reformation bis nach Deutschland gelangt? Wenn sich der Renaissance-Humanismus die ciceroniani-sche *humanitas* zum Vorbild genommen hat, verlagerte sich sowohl für den Neuhumanismus als auch später für den Dritten Humanismus der Kanon der Klassik auf die griechische Welt. Gerade die protestantische Reformation führte in Deutschland zu einer strikten Ablehnung des antiken Humanitätsbegriffs, der eher als leere barocke Spekulation verstanden wurde und keinerlei Kompromiss zwischen der Idee der *humanitas* und der christlichen Erlösungslehre zuließ.³³ Der neoklassische Historismus des späten 18. Jahrhunderts, angeregt durch die archäologischen Entdeckungen Winckelmanns, führte dazu, dass sich die deutsche Philologie von diesem Zeitpunkt an bis in die 1930er-Jahre hinein das Ziel setzte, der griechischen Welt ihre lateinischen und christlichen Interpretationen abzustreifen, um sie in ihrer Ursprünglichkeit wiederzuentdecken: „Es ist [...] dieser Tendenz zu verdanken, dass die deutsche Philologie des 19. Jahrhunderts ihren Gefallen an der Romantik verliert. Das alles traf Cicero und den von ihm ausgehenden Humanismus um so härter, als die politischen Strömungen des 19. Jahrhunderts das Aktuelle betonten, das Technische, das Nationale, das Soziale, und so auch die Beschäftigung mit dem Griechischen zurückdrängten; auch das Latein verlor die bis dahin unbestrittene Stellung, als Propädeutik für das Griechische zu dienen“ (ebd., S. 360).

Wenn es zutrifft, dass die Beseitigung der lateinischen Tradition und die Bejahung des griechischen Primats im großen deutschen Humanismus die Frucht der protestantischen Reformation und des Bedarfs nach einer stärkeren kulturellen und nationalen Identität sind, bleibt zu verstehen, wie es möglich ist, dass gerade in einem lutherischen Kontext, dessen Theologie jeglichen Verdienst des Menschen zu einer Erlösung im Namen der Lehre vom *sola fide, sola gratia* ablehnt, ein neuer Humanismus entstehen konnte. Vor diesem Hintergrund ist es notwendig, eingehend zu untersuchen, welche konzeptionellen Voraussetzungen der Humanismus mit dem Renaissance-Humanismus gemeinsam hat und welche

³³ Vgl. Snell (1975), S. 360 ff.

im Gegensatz völlig anders erscheinen. Von wie vielen humanistischen Traditionen kann und sollte man eigentlich sprechen?³⁴

³⁴ In diesem Punkt behalten wir uns vor, in Zukunft weitere Untersuchungen durchzuführen, da sie den Weg für eine weitere Spaltung in der historiografischen Rezeption des sogenannten traditionellen Humanismus ebnen würden, der bereits in die drei großen historischen Blöcke des Renaissance-Humanismus, des deutschen Neuhumanismus und des Dritten Humanismus unterteilt ist. Prof. Dr. Donato de Gianni sei für die Denkanstöße und für den Vergleich bezüglich des zumindest scheinbaren Widerspruchs zwischen der christlichen und der Renaissance-Tradition und der deutschen und streng säkularen Tradition des Humanismus ganz herzlich gedankt.

1.1.2 Die neuhumanistische Bildung: Historismus und Idealismus

Die neue antischolastische Prägung der philologischen Wissenschaft, die im Humanismus der Renaissance nach Petrarca stattfand, führte dazu, dass die Pädagogik in Europa notwendigerweise durch eine rigorose und lebendige Auseinandersetzung mit den antiken Quellen vermittelt wurde und damit ihre eigene Geschichte und ihr eigenes Schicksal untrennbar mit dem der klassischen Philologie verflochten wurde.³⁵ Es überrascht daher nicht, dass die Blüte der Altertumswissenschaften im Deutschland des 18. und 19. Jahrhunderts – symbolisch eingeleitet durch die erste Ausgabe der *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* des Archäologen Johann J. Winckelmann (1717–1768) im Jahr 1755 – auch mit der neuen Blüte des neoklassischen Humanismus verbunden ist, der sich in den Namen berühmter Philologen und Denker und einiger ihrer Schüler eingepägt hat: Christian G. Heyne (1729–1812), August F. Wolf (1759–1824) und Wilhelm von Humboldt (1767–1835) unter ihnen.

Wenn in der ciceronianischen Interpretation der isokratischen *paideia* der Hintergrund, Dreh- und Angelpunkt dieser kulturellen Verinnerlichung, die Welt der Aristokratie und des römischen Staates ist, wenn bei Petrarca und Erasmus der christliche Glaube der Bezugspunkt für die Wiedererlangung der antiken Klassiker ist, so ging es für Winckelmann andererseits darum, dieses antike Ideal dem aus dem deutschen Idealismus und dem idealistischen Glauben „an die absolute übermenschliche Ordnung“ (Snell 1963, S. 362) abgeleiteten Menschenbild neu anzupassen. Winckelmann war dieses Unterfangen gelungen, indem er in der Kunst das absolute Prinzip identifizierte, um das herum sich die griechische Kultur konstituiert und ihren absoluten Höhepunkt erreicht hatte. Im Anschluss an Winckelmann ist demnach eine Vielzahl von Studien über den moralischen Wert der Schönheit entstanden, die die griechische Welt als Beispiel für einen ästhetischen und ethischen Kanon heranziehen: „Das Studium der Antike, weder in einem antiquarischen noch in einem rein theoretischen Sinne, sondern als Erlebnis von Schönheit, wird so für alle Menschen notwendig und bleibt nicht das

³⁵ Vgl. Lanza, Diego/Ugolini, Gherardo (2016): *Storia della filologia classica*, Roma: Carocci.

Vorrecht weder der Akademiker noch der Künstler auf der Suche nach neuem Leben und neuer Inspiration“ (Fornaro 2016³⁶, S. 52).

Neben dieser ästhetischen und klassizistischen Herangehensweise an die griechische Antike ist es charakteristisch für den Neuhumanismus, dass er die Philologie als Wissenschaft mit rigorosen Methoden und gleichzeitig als wesentlichen Bildungswert beansprucht. Für diese Position war Heyne ein herausragender Vertreter, bei dem Historismus und Idealismus noch in der deutschen Altertumswissenschaft koexistieren konnten, vor der Krise des Historismus im 19. Jahrhundert.³⁷ Diese insbesondere für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts spezifische Aufwertung der Philologie in einem technisch-methodischen und historisierenden Sinne ist zum einen als Folge des grassierenden Positivismus zu sehen und zum anderen in den bereits erwähnten Gegensatz zwischen Humanismus und Philanthropismus einzuschreiben, d. h. den Gegensatz zwischen einer Erziehung, die darauf abzielt, das Individuum auf der Grundlage eines allgemeinen, von den Alten geerbten Menschenbildes zu formen, und einer pädagogischen Orientierung, die sich von den antielitären und praktischen Erziehungsprinzipien der Aufklärung inspirieren lässt.³⁸ Die Notwendigkeit, den dem Humanismus gewidmeten Raum dieser Perspektive zu begrenzen, erlaubt es uns nicht, auf die umstrittene Figur Heyne und auf sein Vermächtnis für die klassische Philologie einzugehen, weshalb wir auf die Lektüre des bereits zitierten Beitrags von Sotera Fornaro verweisen. In diesem Beitrag werden jedoch einige wichtige Aspekte des Heyne'schen Denkens hervorgehoben, die die Bildung Wilhelm von Humboldts, des Vertreters des Neuhumanismus, der am meisten im Sinne der Bildungsphilosophie rezipiert wurde, entscheidend prägten. Auf diese Aspekte soll hier kurz eingegangen werden.

Humboldt besuchte ab 1788 Heynes Vorlesungen in Göttingen, dem Jahr, in dem er sich an der Juristischen Fakultät einschrieb. Er war derart von der Figur Heynes und seiner rigorosen Lektüre der griechischen Tragödien fasziniert, dass

³⁶ Fornaro, Sotera (2016): Christian Gottlob Heyne: le nuove vie dello studio degli antichi, in: D. Lanza/G. Ugolini: Storia della filologia classica, Roma: Carocci, S. 49–70.

³⁷ Vgl. Fornaro (2016), S. 66: „Le due anime dell'antichistica tedesca, quella storicistica e quella idealistica, sarebbero venute in contrasto dopo Heyne, nei primi decenni del secolo XIX, in una serie di violente contese scientifiche e personali [...], quando le singole discipline avevano ormai intrapreso la strada senza ritorno della specializzazione, tradendo l'originaria aspirazione a una concorde costruzione unitaria.“

³⁸ Der Philanthropismus hat seinen Namen von der 1774 in Dessau gegründeten Ausbildungsanstalt des Theologen und Pädagogen Johannes Bernhard Basedow.

zwischen den beiden auch eine persönliche Bekanntschaft entstand, durch die der junge Humboldt in das Haus und die Familie des Professors eingeführt wurde. Zu den deutlichsten Anzeichen der Lehren Heynes in Humboldts Denken gehört vor allem die für die damalige Epoche charakteristische Vorstellung der grundlegenden Rolle und des Bildungswerts der griechischen Antike, die später in das bekannte Reformprojekt des humanistischen Gymnasiums umgesetzt wurde. Darüber hinaus zeigt sich bei Humboldt eine Nähe zur historischen Anthropologie, wie sie Heyne als Vergleichsperspektive für die griechische Zivilisation nutzte. Heyne betrachtete diese als eine Abfolge verschiedener Epochen und bevorzugte dabei die archaische Epoche, die er mit Homers Werk verband – des „Erziehers Griechenlands“. Besonders faszinierend war diese Epoche auch durch die Geburt der Dichtung, die in der Romantik wegen der ihr zugeschriebenen Rolle des Vorstellungsvermögens eine starke Anziehungskraft ausübte.

Aus diesem Erbe heraus kultivierte Humboldt das Ideal des Griechentums als Quelle der allgemeinen und ganzheitlichen Bildung des Menschen, als moralisches Vorbild, das den Einzelnen zur vollen Entfaltung seines gesamten geistigen Potenzials anregen kann. Im selben Band rekonstruiert Gherardo Ugolini in seinem Humboldt und dem humanistischen Gymnasium gewidmeten Beitrag auch die Positionen Humboldts zum Studium der griechischen Antike, die er in einer Reihe kurzer Schriften von 1792 bis 1807 gesammelt und argumentiert hat und die in dem gleichnamigen Aufsatz von 1793 mit dem Titel *Über das Studium des Alterthums und des griechischen insbesondere systematischer* zusammengefasst sind.³⁹

Ugolini schreibt diesem Beitrag das grundsätzliche Verdienst zu, die geisteswissenschaftlichen Studien innerhalb des Humboldt'schen pädagogischen Denkens zu legitimieren: „Humboldt theoretisiert nicht nur deren unausweichliche Bedeutung für die Bildung junger Menschen [scl. der Geisteswissenschaften], sondern bekräftigt auch, dass diese Studien einen selbstständigen Wert an sich besitzen, indem er sich gegen eine aufklärerische Denktradition stellt, die umgekehrt dazu neigte, sie als Hilfs- und Minderwertigkeitsdisziplinen gegenüber den

³⁹ Humboldt, Wilhelm von (1793): *Über das Studium des Alterthums und des griechischen insbesondere*. Weitere wichtige Schriften sind: *Über den Charakter der Griechen, die idealische und historische Ansicht desselben* (1807) und *Geschichte des Verfalls und Unterganges der griechischen Freistaaten* (1807).

Naturwissenschaften zu betrachten“ (Ugolini 2016⁴⁰, S. 111). Doch in einem persönlichen Brief an seinen Freund Friedrich August Wolf vom 1. Dezember 1792 äußert sich Humboldt zum ersten Mal in seinen Schriften zur Bedeutung der Griechen für die Bildung des Menschen in jedem Zeitalter:

[...] es gibt, außer allen einzelnen Studien und Ausbildungen des Menschen, noch eine ganz eigne, welche gleichsam den ganzen Menschen zusammenknüpft, ihn nicht nur fähiger, stärker, besser von dieser und jener Seite, sondern überhaupt zum größeren und edleren Menschen macht, wozu zugleich Stärke der intellektuellen, Güte der moralischen und Reizbarkeit und Empfänglichkeit der ästhetischen Fähigkeiten gehört. Diese Ausbildung nimmt nach und nach mehr ab, und war in sehr hohem Grade unter den Griechen. Sie nun kann, dünkt mich, nicht besser befördert werden, als durch das Studium großer und gerade in dieser Rücksicht bewundernswürdiger Menschen, oder um es mit einem Worte zu sagen durch das Studium der Griechen. Denn ich glaube durch viele Gründe, die ich der Kürze wegen hier übergehen muß, wovon aber einer der vorzüglichsten der ist, daß kein andres Volk zugleich so viel Einfachheit und Natur mit soviel Kultur verband, und keins zugleich soviel ausharrende Energie und Reizbarkeit für jeden Eindruck besaß, ich glaube, sage ich, beweisen zu können, daß nicht bloß vor allen modernen Völkern, sondern auch vor den Römern die Griechen zu diesem Studium taugen.

Humboldt 1990⁴¹, S. 25–26.

In diesem Sinne wäre die Figur des August Wolf sicherlich eine weitere Untersuchung wert, da er nicht nur in Humboldts Denken, sondern auch in Bezug auf die große deutsche philologische Tradition der Spätmoderne eine entscheidende Rolle spielte. Nach der Lesart von Giovanni Leghissa, die er 2007 in einem Essay mit dem Titel *Integrierung der Antike. Die Klassische Philologie und die Erfindung der Moderne* erläutert hat, verdankt man nämlich Wolfs Konzept der Altertumswissenschaft – das er 1807 in *Darstellung der Alterthums-Wissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Wert* ausgearbeitet hat – jener spezifischen Orientierung der deutschen Philologie, die mithilfe der Begriffe *Kultur* und *Bildung* den Humanismus bis zur Mitte des letzten Jahrhunderts begleitet hat.⁴² In diesem Rahmen schreibt

⁴⁰ Ugolini, Gherardo (2016): Humboldt, il Ginnasio umanistico e l'università di Berlino, in: D. Lanza/G. Ugolini: *Storia della filologia classica*, Roma: Carocci, S. 109-136.

⁴¹ Humboldt, Wilhelm von (1990): *Briefe an Friedrich August Wolf*, hrsg. von Philip Mattson, Berlin-New York: De Gruyter.

⁴² Leghissa, Giovanni (2007): *Incorporare l'antico. Filologia classica e invenzione della modernità*, Milano: Mimesis. Dieser Studie hat das besondere Verdienst, Wolfs Denken in einer für die *Bildungstheorie* rele-

Wolf, indem er im Griechentum sowohl den „Ursprungsort der Menschheit“ als auch den „einer idealen Menschlichkeit“ identifiziert, der griechischen Kultur speziell jene normative Figur universellen Wertes zu, die innerhalb der Geisteswissenschaften mittels der Rhetorik des Geistes zur Konstruktion der modernen Subjektivität beigetragen hat, und legitimiert damit auch die kulturelle Vorrangstellung des deutschen Humanismus gegenüber dem der italienischen und europäischen Tradition der Renaissance. Typisch für Wolf war zudem jener Ansatz, der schon bei seinem Lehrmeister Heyne zu finden war, wonach trotz der idealisierenden Vorstellung der antiken griechischen Zivilisation die historische Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart deutlich gewahrt bleibt. Leghissa zufolge wird anhand dieser Grenzlinie der Andersartigkeit zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowohl in der Wolf'schen als auch in der Humboldt'schen Perspektive die Idee gefördert, dass die deutsche Kultur mit dem außergewöhnlichen Vermögen ausgestattet ist, in sich diesen antiken griechischen Geist zu integrieren.

Um jedoch auf den absoluten Vorrang der griechischen Antike in der Altertumswissenschaft in Humboldts Schrift des Jahres 1793 zurückzukommen, führt Humboldt diese privilegierte Stellung der Griechen auf die Tatsache zurück, dass sie als Erste den Menschen selbst in den Mittelpunkt stellten, und zwar mit der Einfachheit und Unmittelbarkeit, die nach Ansicht des Autors dieses Volk auszeichnete. Gerade deswegen war das Studium der griechischen Zivilisation notwendiger denn je, in einer Zeit, in der die äußere Ausrichtung auf die Dinge und die Menschen, die nicht mehr als durch ein gemeinsames Schicksal verbundene Individuen gedacht wurden, sondern innerhalb der Masse fragmentiert und im Durcheinander zahlloser Spezialisierungen durcheinandergewirbelt waren, den Einzelnen von den Schönheiten des inneren Lebens entfernt hatte und ihn hatte vergessen lassen, was es bedeutete, ganz einfach nur ein Mensch zu sein:

Das Studium eines solchen Charakters muss in jeder Lage und jedem Zeitalter allgemein heilsam auf die menschliche Bildung wirken, da derselbe gleichsam die Grundlage des menschlichen Charakters überhaupt ausmacht. Vorzüglich aber muss es in einem Zeitalter, wo durch unzählige vereinte Umstände die Aufmerksamkeit mehr auf Sachen als auf Menschen, und mehr auf Massen von Menschen, als auf Individuen, mehr auf äußern Werth und Nutzen, als auf innere Schönheit und Genuss gerichtet

vanten Perspektive darzustellen bzw. zugänglich zu machen, da es in diesem Bereich bis eben keine Rezeption dieses Autors gibt.

ist, und wo hohe und mannigfaltige Kultur sehr weit von der ersten Einfachheit abgeführt hat, heilsam sein, auf Nationen zurückzublicken, bei welchen dies alles beinah gerade umgekehrt war.

Humboldt 1968, S. 275.⁴³

Es ist also nicht der Sinn für Individualität, der nach Humboldts Ansicht verloren geht, sondern vielmehr der ursprüngliche Sinn für die Zugehörigkeit zur menschlichen Gattung, der im griechischen Menschenbild immer so passend ausgedrückt wird, obwohl dieses in der Antike ein Privileg der Aristokratie war. Obwohl Humboldt ihre politischen Formen bewunderte, betonte er mehrmals, dass die Griechen einer vergangenen geschichtlichen Epoche angehörten. Somit war er weit davon entfernt, sie auch unter politischen Aspekten zum Vorbild nehmen zu wollen, wie es hingegen beim Humanismus der Renaissance der Fall war: Die Griechen waren für Humboldt als moralisches Modell des inneren Lebens zu betrachten.⁴⁴ Auf der Grundlage dieser Prämissen trat Humboldt 1809 das Amt des preußischen Kultusministers an. Humboldts Reformprojekte nahmen insbesondere in der Neugestaltung der Didaktik Gestalt an, die einerseits in der Neugründung des humanistischen Gymnasiums in den Diensten der höheren und universitären Bildung gipfelte, andererseits in der Gründung der Universität Berlin, einem autonomen wissenschaftlichen Zentrum, das auf der Verbindung von Didaktik und Forschung beruhte und 1810 eingeweiht wurde. Das ehrgeizige Projekt, Preußen neben den historischen Universitäten Jena, Halle, Leipzig und Göttingen mit einem erstklassigen Universitätszentrum auszustatten, entstand in einer Zeit, in der akademische Einrichtungen nur wenig gesellschaftliches Ansehen genossen. Sie galten im Vergleich zu den höheren Instituten für technische und praktische Ausbildung, den Fachhochschulen, als unnützlich und hatten keinen ausgeprägten sozialen Status. Noch ehrgeiziger musste vor diesem Hintergrund das Ziel erscheinen sein, die obligatorische Einführung der humanistischen Bildung, die sich insbesondere auf die griechische Welt kon-

⁴³ Humboldt, Wilhelm von (1903/1968): *Gesammelte Schriften, Bd. 1*, hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin: De Gruyter.

⁴⁴ Es lässt sich jedoch in der *Geschichte des Verfalls und Untergangs der griechischen Freistaaten* (1807) Humboldts Idee einer privilegierten Verbindung, einer Wahlverwandtschaft zwischen Griechen und Deutschen wiederfinden, die auf der Sprachstruktur des alten Griechischen und der deutschen Sprache beruht: „Die Deutschen besitzen das unstreitige Verdienst, die griechische Bildung zuerst treu aufgefasst und tief gefühlt zu haben. [...] Deutsche knüpft daher seitdem ein ungleich festes und engeres Band an die Griechen als an irgend eine andere, auch bei weitem näher liegende Zeit oder Nation.“ In: ders. (1904/1968): *Gesammelte Schriften, Bd. 3*, Berlin: De Gruyter, S. 184.

zentriert, auf alle Fakultäten auszudehnen, eine Entscheidung, die sich aus dem absoluten Bildungsprimat ableitet, das Humboldt dieser historischen Epoche und der Philologie als ihrem Vermittlungsinstrument zuschreibt. Derart stark war die treibende Wirkung des Bildungsauftrags, der dieser wilhelminischen Phase (1890–1918) des deutschen Humanismus innewohnte, der stark historisch geprägt war und gleichzeitig von folgendem Ziel beseelt war:

[...] den Sinn der klassischen *paideia* in der Gegenwart plastisch zu aktualisieren. [...]. Der griechische Logos wurde so zur Norm, zur regulativen Idee der neuen Bildung. Eine ‚vollständige‘ Menschheit kann nur aus ihrem Studium, aus der Liebe zu ihr entstehen. Sie zu vermitteln, sie wissenschaftlich zu lehren, nach den Methoden der Philologie und der historischen Forschung, sollte nicht als Ausübung eines noch so edlen Berufes betrachtet werden, sondern effektiv als ein religiöser Dienst, der sich an die gesamte Gemeinschaft und nicht nur an die Gelehrten richtet. Letztere hatten die Aufgabe, den Menschen in der Krise der Gegenwart verstehen zu lassen, dass die Rückkehr zum Griechentum das einzige Mittel ist, um unsere Zivilisation zu *erhalten*. Eine ‚Notwendigkeit des Geistes‘ also, die klassische Kultur als grundlegende Sinnstiftung für die Krise der europäischen Zivilisation zu konzipieren.

Cacciari 2019, S. 8–9.

In diesem Sinne ist es gerade der Begriff der allgemeinen Menschenbildung, der das Scharnier, das Rückgrat des Humboldt'schen Bildungsprojekts auf allen seinen Ebenen bildet.⁴⁵ In der Tat ist dies „das Ziel, das die Schule von Anfang bis Ende im Gegensatz zu den Auswüchsen der beruflichen Spezialisierung verfolgen muss“ (Ugolini 2016, S. 121–122). Auch in der Realität der Schulen wurde die humanistische Bildung nun als elitär und nutzlos gebrandmarkt: Ihr zog man eine gezielte Didaktik zur Vermittlung praktischer Fähigkeiten im Bereich der Natur- und Wirtschaftswissenschaften vor, die sogenannten *Realien* der Real- und Bürgerschulen, die „besser dem Geist eines auf Industrie und Handel oder eine Karriere in der öffentlichen Verwaltung ausgerichteten Großstadtbürgertums entsprachen“ (ebd.). Diese radikale Gegenüberstellung der Ansichten zwischen den Philanthropen der Aufklärung, die für eine unmittelbar aus den praktischen Bedürfnissen des Menschen abgeleitete Erziehung eintraten, und den

⁴⁵ Vgl. dazu Humboldt, Wilhelm von (1792): *Theorie der Bildung des Menschen*, In: Flitner, Andreas/Giel, Klaus (Hrsg.): *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Neo-Humanisten, die absolut davon überzeugt waren, dass das allgemeine Ideal des Menschen das individuelle Verhalten leiten sollte, tobte als Streit nun in ganz Deutschland.

Humboldts große Schulreform, die er in *Der Königsberger Schulplan* und *Der litauische Schulplan*, beide vom Herbst 1809, formulierte, hatte als oberstes Ziel die Integration der verschiedenen Ausbildungsstufen, die unter dem Begriff der *allgemeinen Menschenbildung* zusammengefasst wurden, mit dem Ziel, allen Schülern ein kritisches Denkvermögen zu vermitteln, das sie auf ein Universitätsstudium oder eventuell auf eine Berufsausbildung vorbereitete. In dieser kohärenten didaktischen Linie wird „die Einschreibung an der Universität von Humboldt als logische Krönung eines an der Grundschule begonnenen Studienganges verstanden [...]. Im akademischen Kontext gelangt man tatsächlich zu einer wissenschaftlichen Ansicht der Wirklichkeit, man lernt, Wissen als Problem und nicht als Fakt zu betrachten, als etwas, das man noch nicht vollständig erreicht hat und das man nie vollständig erreichen kann“ (Ders., S. 118).

In diesem Rahmen ist die Gelehrtenschule, besser bekannt als humanistisches Gymnasium, die erfolgreichste Frucht der Reform, mit einem Lehrprogramm, das sich auf das Erlernen der klassischen Sprachen (noch nicht auf die Geschichte des antiken Denkens, die dem akademischen Studium vorbehalten ist) und nicht auf ein nur aufs Bücherwissen konzentriertes Studium der Mathematik und der Geschichte konzentriert, wobei das Ziel darin besteht, das individuelle Urteils- und Beurteilungsvermögen auf geordnete und methodische Weise zu stärken. Keineswegs sollte das Gymnasium die Inhalte vorwegnehmen, die später angemessen an der Universität behandelt werden sollten. Vielmehr war dieser Schule die heikle Aufgabe vorbehalten, den Studenten das Handwerkzeug zu vermitteln, das später selbstständige Denker aus ihnen machte, welche nun bereit waren, in Seminaren mit Universitätsdozenten auf Augenhöhe zu diskutieren.

Um es noch einmal zusammenzufassen: Anstelle der traditionellen Erziehung des Menschen als Bürger will Humboldt die Bildung des Menschen zum Menschen nach dem Prinzip der individuellen Autonomie in den Mittelpunkt stellen.⁴⁶ In diesem Rahmen wird die Erfüllung des Menschseins mit der Würde des

⁴⁶ Vgl. dazu Casale, Rita (2022): *Einführung in die Erziehungs- und Bildungsphilosophie*, Stuttgart: UTB: Während in der politischen Tradition des Republikanismus, wovon Rousseau als Vertreter gilt, der Ausgangspunkt der Erziehung „nicht das Individuum, sondern das Gemeinwohl eines Volkes“ (S. 155) darstellt, bestehen die Voraussetzungen der Bildung in der liberalen Tradition Humboldts darin,

Menschen verknüpft. Das Herder'sche große Ganze,⁴⁷ nach dem der Einzelne als Modell des Menschseins streben soll, wird dabei als Ziel betrachtet, das durch einen ästhetischen und moralischen Bildungsprozesses erreicht werden kann. Gerade in der Vielgestaltigkeit der Dimensionen, die diese Bildung umfasst, ortet der Philologe und Bildungshistoriker Manfred Landfester einen weiteren Gegensatz zur Einseitigkeit der damals dominierenden Aufklärungspädagogik.⁴⁸

Wie Landfester anmerkt, hatte Humboldts Entscheidung, ausschließlich die geistige Größe und schöpferische Kraft der Griechen als Gegenstand und Ziel der Bildung anzusehen, weitreichende Folgen. Indem er die römische und christliche Antike aus dem Kanon normativer und formativer Modelle ausklammerte, beeinflusste er nicht nur, wie diese durch das neue deutsche und strikt säkulare Bildungsparadigma in den Hintergrund gedrängt wurden, sondern auch die Gestaltung des Verhältnisses zu den alten Sprachen. Während es in der Renaissance darum ging, sich aktive Sprachkenntnisse in Latein anzueignen, ist das Hauptziel im Falle des Griechischen mit der Notwendigkeit verbunden, den Geist einer Nation und ihr kulturelles Erbe in der Tiefe zu verstehen. Wenn eine Sprache nicht mehr als Übertragungsinstrument, sondern als Identitätsausdruck des nationalen Charakters eines Volkes begriffen wird, dann stehen Beredsamkeit und Rhetorik nicht mehr im Mittelpunkt der Bildungsprogramme, wie es in den vergangenen Jahrhunderten der Fall war.⁴⁹

Im Namen einer übertriebenen Ähnlichkeit und einer Wahlverwandtschaft zwischen Griechen und Deutschen erhält die neue Allgemeinbildung nicht nur eine bewusste demokratische Ausweitung, sondern auch eine starke nationale und identitäre Prägung. Doch gleichzeitig ist der Individualismus, der das Hum-

dass der Staat „nicht nur der Garant der Rechtsstaatlichkeit sein muss, sondern auch die Voraussetzungen dafür schaffen [s/z. muss], dass die Einhaltung des Rechts nicht der ständigen staatlichen Kontrolle bedarf. Anders formuliert: Der Staat muss die Bedingungen schaffen, die seine Existenz nahezu überflüssig machen. Die Voraussetzung dieser minimalistischen Konzeption des Staates ist aber nicht eine unsichtbare Hand, sondern Bildung und Sittlichkeit“ (S. 99). Dabei gilt „die Auseinandersetzung des Liberalismus mit dem aufklärerischen Republikanismus“ als „einer der zentralen Ausgangspunkte von Humboldts Bildungstheorie“ (S. 156).

⁴⁷ Herder, Johann Gottfried von (1991): *Briefe zur Beförderung der Humanität* [1793], Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 130 (Brief 25, Nr. 33).

⁴⁸ Vgl. Landfester, Manfred (2001): „Die neuhumanistische Begründung der Allgemeinbildung in Deutschland“, in: Wiersing, E.: *Humanismus und Menschenbildung: Zu Geschichte, Gegenwart und Zukunft der bildenden Begegnung der Europäer mit der Kultur der Griechen und Römer*, Essen: Die blaue Eule, S. 205–223.

⁴⁹ Vgl. Landfester (2001), S. 214.

boldt'sche Bildungsmodell prägt, als Reaktion auf den Zerfall des zentralistischen preußischen Staates nach der Französischen Revolution zu verstehen: Der Staat muss sich von der unveräußerten Freiheit des Einzelnen distanzieren. In diesem Sinne lässt sich die Humboldt-Gesellschaft als ein Zusammenschluss freier, selbstregulierender Individuen begreifen, deren Unabhängigkeit und Autonomie das Fundament ihrer sozialen und kulturellen Ordnung bilden.⁵⁰

Die Humboldt'sche Bildungstheorie war bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgreich und weitverbreitet, eine Zeit, in der „die zentralen Begriffe der Bildungsphilosophie auch zentrale Begriffe der Klassischen Philologie waren“ (vgl. ebd., S. 220). Doch dieses ehrgeizige Programm stieß auf zahlreiche scharfe Kritiken, die seine langfristige Umsetzung gefährdeten. Zu den Hauptgründen des Verfalls des Humboldt'schen Modells in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählt die Herabstufung der Antike zur Vormoderne, die durch die großen Geschichtsphilosophien des 19. Jahrhunderts verursacht wurde (vor allem Hegels Philosophie). Zweitens wird die Übertreibung des Vorbildcharakters der Antike angeprangert, bis hin zur Schaffung eines *Griechenmythos*, was Humboldts Vorstellungen ganz und gar nicht entsprach und dessen Ziel nicht die Rekonstruktion der Vergangenheit war, sondern die Utopie, einen neuen Menschen zu schaffen. Als dritter Grund wurde schließlich das Scheitern des Griechisch-Unterrichts im erhofften Sinne angeführt: Den altgriechischen Geist aus dem Studium der Sprache ins Leben zurückzuholen, war kein leicht zu bewirkendes Unterfangen, sodass der Griechisch-Kurs an Bedeutung verlor und somit blieb, was er immer gewesen war, nämlich ein elitärer Grammatik- und Logikkurs zur Schulung des Geistes künftiger Intellektueller ohne weitere pädagogische Ambitionen.⁵¹

In diesem Sinne wurde der erste schwere Schlag gegen das Humboldt'sche Gymnasium durch die *Schulkonferenz* von 1890 sanktioniert, in der das Diktat Kaiser Wilhelms II. durch die Verlagerung „des Schwerpunkts des didaktischen Angebots von den klassischen Sprachen hin zum Deutschen [...] den modernisierenden und antiklassizistischen Positionen derjenigen entgegenkam, die ein Schulsystem schaffen wollten, das enger mit den tatsächlichen Bedürfnissen der Moderne und des konkreten Lebens verbunden war“ (Ugolini 2016, S. 132).

⁵⁰ Vgl. Landfester (2001), S. 216–218.

⁵¹ Vgl. *ivi*, S. 220–222.

Doch erst mit der Schulkonferenz von 1900 erhielt das Gymnasium den endgültigen Gnadenstoß, der ihm das Monopol beim Zugang zur Universität nahm und es mit den neueren Realgymnasien und Oberrealschulen gleichstellte. In Wilhelm von Humboldts Reformpädagogik, die die Einflüsse bedeutender Pädagogen und Intellektueller für die moderne humanistische Tradition jenseits der Alpen widerspiegelt, werden die Etappen des Idealisierungsprozesses der antiken griechischen Welt erstmals programmatisch erkennbar. Dieser Prozess hat in deutschen Landen die klassizistischsten Ausprägungen des Humanismus hervorgebracht, die in den 30er-Jahren des 19. Jahrhunderts mit Werner Jaeger (1888–1961) ihren radikalsten Höhepunkt fanden. Tatsächlich aber endete mit Humboldt die Epoche, in der der große deutsche Humanismus sowohl das historische als auch das ideelle und normative Element in der Form des Klassischen zusammenzufassen vermochte und die Antike als eine präzise und beendete historische Epoche beurteilte, die gleichwohl als ästhetisches und moralisches Modell für die Ausbildung des Menschen der Gegenwart dienen konnte.

1.1.3 Die *paideia* und der Dritte Humanismus

In seinem Werk *Die Geburt der Tragödie* (1872) und später in *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874) wirft Friedrich Nietzsche der klassischen Philologie vor, infolge des Historismus den Bezug zu ihrem Studienobjekt verloren zu haben und auf eine technische Ebene verflacht zu sein, was die Philologie selbst auf eine reine Untersuchungsmethodik reduziert.⁵² Der Historizismus wird dabei sogar wie ein Himmelskörper dargestellt, der sich plötzlich zwischen Geschichte und Leben „durch die Wissenschaft, durch die Forderung, daß die Historie Wissenschaft sein soll“, stellt und die Geschichte immer mehr in Richtung einer fortschrittlichen und progressiven Entwicklung der Geisteswissenschaften drängt. Dadurch wird sie sich immer weiter von jenen großen, aus der Antike stammenden Kulturidealen entfernen, deren Verteidiger und überzeugter Bote für die Gegenwart bisher immer die Philologie war:

Der moderne Mensch schleppt zuletzt eine ungeheure Menge von unverdaulichen Wissenssteinen mit sich herum, die dann bei Gelegenheit auch ordentlich im Leibe rumpeln [...]. Durch dieses Rumpeln verräth sich die eigenste Eigenschaft dieses modernen Menschen: der merkwürdige Gegensatz eines Inneren, dem kein Äußeres, eines Äußeren, dem kein Inneres entspricht, ein Gegensatz, den die alten Völker nicht kennen. Das Wissen, das im Übermaß ohne Hunger, ja wieder das Bedürfnis aufgenommen wird, wirkt jetzt nicht mehr als umgestaltendes, nach außen treibendes Motiv und bleibt in einer gewissen chaotischen Innenwelt verborgen, die jener moderne Mensch mit seltsamem Stolze als die ihm eigentümliche ‚Innerlichkeit‘ bezeichnet.

Nietzsche 1874, UB 2, KSA, Bd. 1, S. 272.

Wenn in Nietzsches Gegensatz zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen der *Untergang der Bildungsgeschichte* in der neuhumanistischen Tradition vollendet scheint,⁵³ vereinen sich in der Figur Werner Jaegers (1888–1961) zwischen den 1920er- und 1930er-Jahren die vitalistischen Tendenzen Nietzsches einerseits und die klassizistischen Ideale Humboldts andererseits, die sich im monumentalen Werk *Paideia* verkörpern. Damit wird die höchste Radikalisierung

⁵² Vgl. Nietzsche, Friedrich (1874): *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in: ders.: *Unzeitgemäße Betrachtungen II*, KSA, Bd. 1, insbesondere § 4.

⁵³ Vgl. Landfester (2001).

jenes idealisierenden Verhältnisses, das die deutsche humanistische Tradition zur griechischen Welt unterhielt, emblematisch ausgedrückt.⁵⁴

Werner Jaeger, 1888 in Lobberich geboren, stammte aus einer wohlhabenden bürgerlichen Familie. Nach dem Abschluss am Thomaneum-Gymnasium in Kempen begann er ein Studium der klassischen Philologie und Philosophie in Marburg, wo ihn die neukantianischen Ansätze von Hermann Cohen und Paul Natorp prägten, insbesondere deren neue Deutung Platons. Bereits 1907 wechselte Jaeger nach Berlin, wo er unter Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff und Hermann Diels seine philologische Ausbildung mit einer Doktorarbeit über die aristotelische *Metaphysik* (1912) abschloss.⁵⁵ In diesen Jahren reifte bei Jaeger nicht nur die philologische Bildung, sondern, vielleicht als Gegensatz zur Neigung vieler großer Berliner Philologen – allen voran Wilamowitz – und eingedenk der philosophischen und neukantianischen Faszination für das antike Denken, begann er auch jene für sein Schaffen charakteristische Forschungsrichtung, die neben philologischer und historischer Exaktheit einen metaphysischen Horizont in die Textrekonstruktion und -exegese stellte.⁵⁶

Nach seiner Habilitation und fünfundvierzig Jahre nach Nietzsche besetzte Jaeger 1914 den prestigeträchtigen Lehrstuhl für Klassische Philologie in Basel (*Extraordinariat*), in dem Jahr, aus dem die *Antrittsvorlesung* des jungen Philologen mit dem Titel *Philologie und Historie* stammt. Diese Abhandlung wird als frühes

⁵⁴ Über den Einfluss, den Nietzsche auf die Konzeption des Dritten Humanismus ausübte, äußert sich Werner Jaeger 1929 in einem Beitrag mit dem Titel *Die geistige Gegenwart der Antike* in: Jaeger, Werner (1960³): *Humanistische Reden und Vorträge*, Berlin: De Gruyter, S. 158–177, hier S. 168: „Die Linie der Entwicklung unseres Verhältnisses zum Altertum heißt in Deutschland: Winckelmann – Goethe – Hölderlin – Nietzsche. Sie führt vom klassizistischen Formideal zur Kulturkritik.“ Diese Linie wurde von Barbara Stiewe ausführlich analysiert. Anhand der Darstellung des Dritten Humanismus im Lichte des Humboldt’schen Neuhumanismus hat Stiewe den Raum für einen historischen und programmatischen Vergleich zwischen Neuhumanismus und Drittem Humanismus geöffnet. Vgl. Stiewe, Barbara (2011): „Der ‚Dritte Humanismus‘. Aspekte deutscher Griechenrezeption vom George-Kreis bis zum Nationalsozialismus“, Berlin: De Gruyter, hier S. 43–87.

⁵⁵ Vgl. Ugolini, Gherardo (2016): *Werner Jaeger e il Terzo umanesimo*, in: D. Lanza/G. Ugolini: *Storia della filologia classica*, Roma: Carocci, S. 249–276, hier S. 250: „Jaeger maturò allora la predilezione per lo studio della filosofia antica comprendendo che il tradizionale approccio storico-filologico poteva essere ben accompagnato da una prospettiva squisitamente teorica e attualizzante [...]. E in quell’esperienza vanno rintracciate con tutta probabilità le basi della propensione jaegeriana verso la cosiddetta *Geistesgeschichte*, la ‚storia delle idee‘, che rappresenta la dimensione intellettuale precipua della ricerca confluita nei tre volumi di *Paideia*.“

⁵⁶ Giovanni Reale sieht in Jaegers Tendenz, „bestimmte Schlüsselideen zu identifizieren“, sowie in der Untersuchung der „strukturellen Verbindungen, die sie mit einigen charakteristischen Motiven einer ganzen Epoche verbinden“, eine *ideengeschichtliche* Annäherung an die griechische Kultur. Vgl. Jaeger, Werner (2018): *Paideia* [1944]. Einführung von Giovanni Reale, S. IX.

Manifest der klassizistischen und antihistoristischen Konzeption der Philologie eingestuft, in dem Werner Jaeger ihre wissenschaftliche Spezifik unter dem positivistischen Vorzeichen des „Erkennens“ bekräftigt und sie damit von der „verstehenden“ Geschichtswissenschaft unterscheidet.⁵⁷ Nachdem Jaeger in diesem Text die Orientierung am wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand als Kriterium für die disziplinäre Abgrenzung zwischen klassischer Philologie und Geschichte identifiziert hat,⁵⁸ bekräftigt er die Bedeutung der Philologie als kritisches Instrument der historisch-genetischen Erkenntnis der antiken Kultur „durch Interpretation der Überlieferung und Rekonstruktion der fehlenden Glieder in der Kette des Werdens“ (Jaeger 1914, PH, S. 8). Aufgrund der besonderen Stellung der Sprache als zentralem Gegenstand und Instrument der Philologie nimmt diese „Gestalt an: Der philologischen Arbeit wird die tiefgehende Erkenntnis einer Kultur durch die sprachliche Analyse ihrer literarischen Formen zugeschrieben, während der Arbeit des Historikers die Aufgabe zukommt, ein synthetisches Interpretationsmodell zu entwickeln, das vergangene Zivilisati-

⁵⁷ Vgl. Landfester, Manfred (2017): „Werner Jaegers Konzepte von Wissenschaft und Bildung als Ausdruck des Zeitgeistes“, in: Colin Guthrie King/Roberto Lo Presti (Hrsg.): *Werner Jaeger: Wissenschaft, Bildung, Politik. Philologus* (9), S. 5–50, hier S. 9: „Die Krise wirkte aber nicht nur lähmend, sondern setzte auch neue Ideen frei. So wurde der Antihistorismus angefeuchtet durch die aktuelle wissenschaftstheoretische Diskussion, die geprägt war von dem radikalen Unterschied von Naturwissenschaften und historischen Wissenschaften. [...] Die historischen Wissenschaften wurden zu einem Wissenschaftstyp, für den die Subjektivität der Erkenntnis ein positives Merkmal war. Verantwortlich für diese antihistorische Entwicklung waren vor allem Wilhelm Dilthey [...], Georg Simmel [...], dann die Neukantianer Wilhelm Windelband [...] und Heinrich Rickert [...]. Allerdings gab es keine klaren Lösungen. [...] Folgenreich war vor allem Dilthey, der mit der Opposition Erklären und Verstehen die Unterschiede von Natur- und Geisteswissenschaften erfasste und mit dem Begriff des Verstehens die spezifische Form historischer Erkenntnis bestimmte. [...] Der Begriff des Erklärens konnte auch durch den Begriff des Erkennens ersetzt werden. [...] Der Verstehensbegriff wurde durch den Erlebnisbegriff [...] erläutert. Es waren gerade diese Begriffe, die die Rückkehr der Subjektivität in den Erkenntnisprozess förderten. Fundamentale Bedeutung erhielt in diesem Zusammenhang die Rückkehr des Wertebegriffs in die historischen Wissenschaften der Literatur und Kunst.“ Zum Einfluss der Dilthey'schen humanistischen Hermeneutik auf den Dritten Humanismus vgl. auch Stiewe (2011), S. 135–171.

⁵⁸ Vgl. Jaeger, Werner (1960²): *Philologie und Historie*, in: ders.: *Humanistische Reden und Vorträge*, Berlin: De Gruyter, S. 1–16, hier S. 3–4: „Man glaubt, wenn man die Definition der Geschichte und der Philologie nur genügend weit fasse, dann müßten sie bei völliger Gleichheit der Objekte [...] und der Methode schließlich zusammenfallen. Wobei übersehen wird, daß nicht notwendig jede selbständige Wissenschaft sich von ihresgleichen durch Objekt und Methode unterscheiden muß, sondern wesentlich, d.i. durch *die Beziehung, die Idee, unter der sie die ihr mit anderen Zweigen der Forschung gemeinsamen Gegenstände betrachtet* [Herv. D. S.]. In dieser doppelten Hinsicht, auf Objekt und Methode einerseits, auf die Idee und den Gesichtspunkt andererseits wollen wir das Verhältnis historischen und philologischen Strebens nunmehr prüfen.“

onen durch den Begriff der Entwicklung mit den Zivilisationen der Gegenwart verbindet (*das Verstehen*):

Vom Standpunkt der kritischen Forschung betrachtet, ist Philologie also das historisch-genetische Erkennen der antiken Kultur durch Interpretation der Überlieferung und Rekonstruktion der fehlenden Glieder in der Kette des Werdens. [...] Wovon prägt sich nur die historische Begabung? Der Geschichtsforscher sucht in allen Äußerungen der Vergangenheit den Zusammenhang einer großen Entwicklung. Die Menschheit ist ihm kühn eine lebendige Einheit, ein Ganzes, das sich wie ein Organismus gliedert, ihr Leben in aller seiner Mannigfaltigkeit ein Prozeß, ein ‚Hervorgehen‘ aller Lebensformen, Taten, Ereignisse, Menschen, Ideen, Zustände aus den ersten Keimen des geschichtlichen Wachstums.

Jaeger 1914, *PH*, S. 8–9.

Ausgehend von der Synthese dieser beiden Perspektiven – einerseits der philologischen, die sich darauf konzentriert, die geistige Besonderheit einer Kultur durch das Studium der Sprache zu verstehen, und andererseits der historischen, die sich auf eine fortschreitende Konzeption der Zeit konzentriert, welche daher darauf abzielt, die Vergangenheit im Lichte des Fortschritts der Gegenwart zu lesen und die Gegenwart im Lichte der Vergangenheit zu erklären – wird Jaeger etwa ein Jahrzehnt vor der Veröffentlichung des ersten Bandes von *Paideia* den kulturbildenden und historisch transversalen Wert der antiken Quellen bekräftigen:

Das Erkennen bezieht sich auf Zusammenhänge von Tatsachen kausaler und zeitlicher Art, deren Verknüpfung aus bestimmten Data synthetisch zu erheben ist. Das Verstehen erstreckt sich nicht auf solche realen Beziehungen [...], sondern auf geistige Gegebenheiten [...] und Werte, die als solche anerkannt und vom Verstehenden angeeignet werden. Das Wesentliche ist die Wertbetontheit des Wortes ‚Verstehen‘, die beim ‚Erkennen‘ fehlt. Nun behaupten wir: die Geschichte sucht nur zu verstehen, um zu erkennen. Die Philologie aber erkennt, um zu verstehen, um gewisse unvergängliche Werte der alten Kultur zu verstehen. [...] Gerade in unserer Zeit, die aus innerer Not das Wertvollste über das bloß Wertvolle und Schätzenswerte bald erheben wird, müssen wir uns unseres Zusammenhangs mit der Wirklichkeit, unserer Stellung im Ganzen der heutigen Kultur erinnern. Die oberste Aufgabe und Idee der Philologie ist, den ältesten und zugleich formsichersten Elementen der Gesamtkultur Europas, die keiner modernen nationalen Kultur tiefer als der deutschen mit Be-

wußtsein einverleibt sind: den Gütern der antiken Geisteswelt, zugewandt zu bleiben.

Jaeger 1914, *PH*, S. 12–14.

In dieser Rede des Jahres 1914 sind bereits jene Forschungslinien und methodischen Prämissen umrissen, die, indem sie der klassischen Philologie die „geistige Mission“ zuweisen, „aus der griechischen und römischen Zivilisation ideale und für die Ewigkeit gültige Formen und Modelle herauszuarbeiten“ (Ugolini 2016, S. 252), ein Jahrzehnt später zu der programmatischen Konzeption von *Paideia* führen werden. Auf die Verbreitung des Historismus reagierten mehrere deutsche Vertreter der Altertumswissenschaften dieser Zeit mit dem Ziel, die verlorene disziplinäre *ratio* deren Wissenschaft in der griechischen Welt wiederzuentdecken und die griechische Kultur zum identitätsstiftenden Motiv jenes Mythos zu machen, der parallel zu dem der deutschen Nation konstruiert wurde: der Mythos der großen *deutschen Kultur*.⁵⁹

Diese nationalistischen und germanozentrischen Denkströmungen einerseits und das neuhumanistische Erbe andererseits fanden in Werner Jaeger die Möglichkeit einer Synthese: „Jaegers Konzeptionen einer neuen Philologie und eines neuen Humanismus bedeuteten eine Reaktualisierung neuhumanistischer Positionen durch Elemente des aktuellen zeitgenössischen geistigen Umfeldes“ (Landfester 2017, S. 28). Fokussierte sich die Antrittsvorlesung von 1914 noch auf die Rehabilitierung der klassischen Philologie als Wissenschaft durch ihre klare methodologische Abgrenzung von der Geschichtswissenschaft, wird im Jahr 1919 in *Der Humanismus als Tradition und Erlebnis* das Verhältnis zwischen der Geschichtlichkeit von der altgriechischen Tradition und dem bildenden Charakter derselben in Bezug auf die deutsche Kultur der Gegenwart betont. Dabei wird dieses Verhältnis als Erlebnis verstanden und somit auf das Konzept eines neuen *lebendigen Humanismus* zurückgeführt.⁶⁰

⁵⁹ Zur umstrittenen politischen Stellung der Wissenschaft in der Zeit vom wilhelminischen Deutschland bis zur Weimarer Republik vgl. Canfora, Luciano (1979): *Intelletuali in Germania tra reazione e rivoluzione*, Bari: De Donato; Mazza, Mario (1980): „Crisi tedesca e cultura classica: Intelletuali tra reazione e rivoluzione“, in: *Studi storici*, 2 (21), S. 255–272. Für eine eingehende Analyse der Figur von Wilamowitz in diesem Szenario siehe Canforas Papier von von zwei Jahren vor dem oben genannten: Canfora, Luciano (1977): *Cultura classica e crisi tedesca. Gli scritti politici di Wilamowitz 1914–1931*, Bari: De Donato.

⁶⁰ Vgl. dazu Landfester (2017), S. 30–32.

Der Lebende hat Recht. Aber er beruht auf einer unhaltbaren Ansicht vom Wesen der Tradition, wie umgekehrt das Dogma von der Vorbildlichkeit der Antike, welches er bekämpft, jedes tiefere Verständnis für das Wesen schöpferischer Geistesvorgänge vermissen läßt und so weder dem antiken ‚Vorbild‘ noch der modernen Welt gerecht wird. Der orthodoxe Humanismus hat das traditionelle Element der geistigen Produktion überschätzt; der sogenannte Realismus verkennt die produktive Bedeutung der Tradition und beurteilt daher das Verhältnis der Gegenwart zur Tradition falsch. Kein Zeitalter der Vergangenheit war so schlechthin traditionalistisch, daß es seine ganze Kultur nur äußerlich hingenommen hätte. [...] Der Unterschied der Gegenwart von der Vergangenheit hinsichtlich dieser spontanen Kraft, das von außen Kommende sich selbst anzugleichen, ist kein absoluter, sondern nur ein gradueller. Ein Zeitalter ohne alle Tradition hat es nirgendwo gegeben und wird es nie geben. [...] Die Geschichte lehrt uns, daß die Tradition hin- und hergeht zwischen passiver Hinnahme und lebendigem Schaffen und Ringen, je nach dem Maß der inneren Kraft der verschiedenen Zeitalter. [...] Der Humanismus der italienischen Renaissance war für den Italiener zugleich eine nationale Ruhmeshalle gewesen. Der neue Deutsche war rein innerlich und frei von Eitelkeit, aus dem Trieb zum Ewigen geboren und auf das Universale, Übernationale der antiken Kultur gerichtet. Er faßt das Ideal der Humanität in einer neuen geistigen Weite. [...] Aber der Klassizismus ist nicht die Antike. [...] Die Wissenschaft hat ihn längst überwunden. Sie sucht nach neuer Stellung des gegenwärtigen Lebens zur antiken Welt und nach neuen Kräften der Mitteilung, nicht, um an Stelle der echten alten Humanitätsbildung den erschwindelten Reichtum historischer Alleswisserei zu setzen, sondern im Streben nach einem neuen lebendigen Humanismus, der zwischen der geschichtlichen Wissenschaft und dem heutigen Leben die Brücke schlägt.
Jaeger 1919, *HTE*, S. 22–24.

Aus dieser Übersicht kristallisiert sich der Kern des Bildungsprogramms des Dritten Humanismus auf Grundlage der antiken griechischen Kultur. Zum letzten Mal wurde die klassische Philologie dabei zum Wortführer dieser *pädagogischen Mission*. Wesentliche Etappen dieses Projekts lassen sich in der Gründung der Zeitschrift *Die Antike* im Jahr 1925 sowie in der Veröffentlichung des Tagungsbandes der Konferenz *Das Problem des Klassischen und die Antike* erkennen, welche 1930 in Naumburg stattfand und auf der die konzeptionellen und programmatischen Säulen des Dritten Humanismus definiert wurden.⁶¹ Auf Grund-

⁶¹ Emblematisch in diesem Sinne war der von Wolfgang Schadewaldt gehaltene Vortrag über das Wesen der antiken Klassik im Jahr 1930. Dabei unternimmt der Autor den Versuch, die Philologie aus ihrer historistischen Erstarrung aufzurütteln, mittels des Bezugs auf den Humboldt'schen Neu-

lage der den *Humanistischen Reden und Vorträgen* anvertrauten methodischen Prämissen sowie der auf der Tagung in Naumburg 1934 gehaltenen Reden wird Jaeger im selben Jahr den ersten Band von *Paideia* veröffentlichen. Im Vorwort zur ersten Ausgabe wird die griechische *paideia* zum Gegenstand einer zweifachen Auslegung: einerseits der historischen, in der sie als die Erziehung des griechischen Menschen im Laufe der verschiedenen Epochen der Antike dargestellt wird; andererseits der universalisierenden Sichtweise im klassizistischen Sinne, wonach die *paideia* eine neue globale Vision des Griechentums ermöglichen würde, verstanden als die bildende Kultur des europäischen Bodens.

Die drei Bände von *Paideia*⁶² haben sich daher das doppelte Ziel gesetzt, sowohl den historischen Prozess der Erziehung des griechischen Menschen als auch die ideale Herausbildung des Menschen bei den Griechen darzustellen und die wechselseitige Beziehung zwischen diesen beiden unterschiedlichen Perspektiven sichtbar zu machen. Eine solche Notwendigkeit ergibt sich laut Jaeger durch die Feststellung der außergewöhnlichen und unvergleichlichen Bildungs-

humanismus. Die bereits bekannte Vorliebe für die griechische Antike wurde als zentrales Element des Klassizismus anstatt des für die römische Kultur hervorgehoben sowie die Idee einer privilegierten Kontinuität oder direkten kulturellen Abstammung von den antiken Griechen und den Europäern seiner Zeit. Schließlich ist noch die Verwendung des Klassischen zu erwähnen, einerseits als eine Kategorie, die ihren Ursprung und ihre Vitalität aus einer präzisen historischen Epoche ableitet, und andererseits als ein ultrahistorisches Ideal, das von einer transversalen Normativität für den Westen geprägt wird, mit der daraus resultierenden ethischen und politischen Kennzeichnung desselben: „Klassisch ist, was – für uns – als klassisch gilt. Unter diesem Uns verstehe ich die graeco-europäische Kulturgemeinschaft, wie sie durch Schicksal und Tradition geeint ist. [...] Klassisch, für uns, ist eine einmalige historische, in der geistigen Substanz einer bestimmten, der antiken Kultur wurzelnde geistige [...] Leistung. [...] sie ist uns in historischen Gegenständen gegeben, und in ihnen haben wir sie zu erkennen und zu beschreiben. Nun aber hat die Geschichte des Abendlandes diesen einmaligen historischen Leistungen als Mustern und Vorbildern einen überhistorischen, für uns gültigen Wert zuerkannt. So ist Klassik als eine bestimmende Form geistigen Lebens in unser geistiges Wesen hineingewachsen, wir erkennen ihre Gegenwart an [...], aber wir können sie nicht übersehen. [...] Klassisch [...] heißt als Norm und Vorbild gelten [...] und klassisch ist wie nach seiner Geltung so auch seinem Wesen nach ein praktischer, ein ‚ethischer‘ Begriff. Die Geltung des Klassischen [...] setzt eine Gemeinschaft, ein Publikum voraus – eben deswegen [...] weil auch das Wesen des Klassischen von einer Gemeinschaft getragen ist, und Klassik ist ihrem Wesen nach eine ‚politische‘ Angelegenheit: sie gründet sich auf die freie Übereinstimmung der Kräfte, welche uns als Konvention [...] gegeben ist. Klassische Geltung [...] ist Ergebnis von Tradition, wie sie auch ihrerseits traditionsbildend wirkt.“ (Schadewaldt 1931, S. 21–23)

Die acht Beiträge dieser Tagung sind im folgenden Band versammelt: Jaeger, Werner (Hrsg.) (1931/1972): *Das Problem des Klassischen und die Antike*. Acht Vorträge gehalten auf der Fachtagung der klassischen Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930, Stuttgart: Teubner. Schadewaldts Rede, die in diesem Band unter dem Titel „Begriff und Wesen der antiken Klassik“ veröffentlicht wurde, findet sich auf S. 15–32 dieser Ausgabe.

⁶² Jaeger, Werner (1973): *Paideia* [1934], Berlin/New York: De Gruyter.

kraft, die die griechische Zivilisation seit Jahrtausenden – bereits seit den Römern – auf die westliche Welt und insbesondere auf Europa ausstrahlt.

Jaeger geht in seinem Werk von der Prämisse aus, dass die Kenntnis des Wesens des griechischen Bildungsphänomens in seinen historischen Formen eine unverzichtbare Grundlage für zeitgenössische Bildungsprogramme darstellt, und wendet sich daher in einem allgemeinverständlichen Sinn „nicht nur an die gelehrte Welt, sondern an alle, die in dem Kampfe unserer Zeit um den Fortbestand unserer mehrtausendjährigen Kultur heute wieder einen Zugang zum Griechentum suchen“ (Jaeger 1934, Vorwort zur 1. Auflage). Insbesondere untersucht Jaeger die Bedeutung der griechischen *paideia* in der abendländischen Geschichte, als Bildung verstanden, und ihr Verhältnis zur griechischen Erziehungsform, ausgedrückt in dem Begriff von Erziehung. Die beiden Bedeutungen von *paideia* werden im ersten Kapitel wie folgt näher erläutert:

Erziehung als Funktion der menschlichen Gemeinschaft ist etwas so Allgemeines und Naturnotwendiges, daß sie in ihrer Selbstverständlichkeit denen, die sie empfangen oder ausüben, lange Zeit kaum zum Bewußtsein kommt und erst relativ spät ihre Spur in der literarischen Überlieferung hinterläßt. Ihr Inhalt ist bei allen Völkern annähernd der gleiche, er ist zugleich moralisch und praktisch; auch bei den Griechen trägt sie keine anderen Züge. [...] Von der *Erziehung* in diesem Sinne unterscheidet sich die *Bildung* des Menschen durch die Schaffung eines Idealtypus von innerer Geschlossenheit und bestimmter Prägung. *Bildung* ist nicht möglich ohne ein dem Geist vorschwebendes Bild des Menschen, wie er sein soll, wobei die Rücksicht auf den Nutzen gleichgültig oder jedenfalls nicht wesentlich ist, sondern das καλόν den Ausschlag gibt, d.h. das Schöne im verpflichtenden Sinne des Wunschbilds, des Ideals. Dieser Gegensatz der erzieherischen Motive läßt sich durch alle Jahrhunderte verfolgen, er ist ein Grundbestandteil der Menschennatur. Auf die Worte, mit denen wir ihn bezeichnen, kommt es nicht an. Aber es ist leicht zu sehen, daß, wenn wir einmal die Ausdrücke *Erziehung* und *Bildung* in diesem durch Geschichte gerechtfertigten verschiedenen Sinne anwenden dürfen, die *Bildung* aus anderen Wurzeln erwachsen ist als das, was wir als *Erziehung* im weiteren Sinne soeben genauer umschrieben haben. *Bildung* zeigt sich in der gesamten Form des Menschen, in seinem äußeren Auftreten und Gebaren wie in seiner inneren Haltung. Beides entsteht nicht von ungefähr, sondern nur als das Produkt bewußter Züchtung.

Jaeger 1934, S. 23–24 [Herv. D. S].⁶³

⁶³ In der italienischen Übersetzung wird die Idee von *paideia* als *Erziehung* mit dem Wort „educazione“ wiedergegeben, während stattdessen die Idee von *paideia* als Bildung mit dem Begriff „cultura“ ausgedrückt wird.

Die Einleitung zum ersten Band von *Paideia* mit dem Titel *Stellung der Griechen in der menschlichen Geistesgeschichte* ist von entscheidender Bedeutung für das Verständnis der Art und Weise, wie Jaeger das Verhältnis des europäischen Westens zur griechischen Antike im *Dritten Humanismus* dekliniert. In seiner Einleitung bezieht Jaeger sich auf ein progressives Geschichtsbild, das auf dem Begriff der Entwicklung beruht: „Alle Völker, die eine gewisse Stufe der Entwicklung erreichen, haben von Natur den Trieb zur Erziehung“ (Jaeger 1934, S. 1). Mit der – nicht unproblematischen – Betonung der Überlegenheit des griechischen Volkes gegenüber den anderen antiken Völkern, die – so Jaeger – nicht die gleiche ‚Entwicklungsstufe‘ erreicht hatten, wird hier das Kulturideal in einem nationalen und europäisch geprägten Sinne offen bestätigt: „So hoch wir auch die künstlerische, religiöse und politische Bedeutung der früheren Völker schätzen mögen, beginnt doch die Geschichte dessen, was wir als Kultur in unserem bewußten Sinne bezeichnen können, nicht eher als bei den Griechen“ (ebd., S. 3). Für all jene leiblichen und geistigen Vorgänge, die die menschliche Natur zu ihrer eigenen Erhaltung und Weitergabe schafft, gibt Jaeger den Namen „Erziehung“ in seiner besonderen und historischen Bedeutung. Daraus folgt, dass Erziehung „keine individuelle Angelegenheit ist, sondern ihrem Wesen nach eine Angelegenheit der Gemeinschaft“, da der Mensch als *ζῷον πολιτικόν* betrachtet wird (ebd., S. 2). Darüber hinaus ist Bildung „der unmittelbare Ausfluß des lebendigen Normbewußtseins einer menschlichen Gemeinschaft“ (ebd.).

Trotz der Zuschreibung eines neutralen und übernationalen Verhältnisses zur Tradition für den deutschen Humanismus – in *Der Humanismus als Tradition und Erlebnis* – lässt Jaeger den Beginn des Westens, Europas und Deutschlands, nicht nur geschichtlich, sondern auch und vor allem *geistig* genau mit dem Erscheinen der Griechen zusammenfallen. Das Interesse an der Antike wird damit gerechtfertigt und als vitale und existenzielle *Notwendigkeit* dargestellt: Diesmal geht es nicht nur um ein Gefühl der Nähe im Sinne einer *Wurzelverbundenheit*, zwischen Griechen und Deutschen, so Jaeger, sondern um die Möglichkeit, die deutsche Kulturgeschichte *von innen heraus* zu verstehen (vgl. Jaeger 1973, S. 3).

Dabei greift Jaeger auf einen weiteren charakteristischen Topos der abendländischen Bildungsgeschichte zurück, nämlich auf die Metapher des „kulturellen Erbes“, die Geschichte als eine Wiederentdeckung der eigenen Wurzeln begreift, deren oberstes Ziel jedoch die Herausbildung eines überlegenen Menschen ist. Der germanozentrische Zug dieser Rhetorik bleibt jedoch in der Übersetzung des griechischen Begriffs der *paideia* im deutschen Begriff der *Kultur* und *Bildung*

erhalten: „In der Form der Paideia, der ‚Kultur‘, haben die Griechen endlich ihre geistige Gesamtschöpfung als Erbe an die übrigen Völker des Altertums weitergegeben. [...] Ohne die griechische Kulturidee gäbe es keine ‚Antike‘ als geschichtliche Einheit und keine abendländische ‚Kulturwelt‘“ (Ders., S. 6). Zur Verteidigung seiner These, wonach der Kulturbegriff keinem anderen antiken Volk als den Griechen gehörte, wirft Jaeger ein bedeutendes Problem auf, indem er argumentiert, „daß die historische Verfälschung [...] schon mit der Einordnung der Fremdwelt in unser ihrem Wesen nicht angemessenes Begriffssystem beginnt“ (ebd., S. 7). Nur in diesem Sinne, so argumentiert Jaeger, könne man sagen, dass das Kulturideal *das bewusste Gestaltungsprinzip* der griechischen Welt darstellte und dass deshalb umgekehrt die Griechen als *Stammväter* des Kulturideals, verstanden als Symbol des modernen rationalen Bewusstseins, zu betrachten sind (vgl. ebd.). Nachdem er das griechische Volk zum kulturellen Maßstab der Antike erhoben und es als Ursprung des Kulturbegriffs bestätigt hat, begründet Jaeger den zentralen Mythos des Dritten Humanismus: die Griechen als die Erzieher Europas. Durch diese *paideia* – sowohl als *Erziehung* als auch als *Bildung* betrachtet – nimmt das Klassische den formativen und pädagogischen Charakter unmittelbar an, den man einst einzelnen intellektuellen Figuren zuschrieb.

Dabei hat die griechische organische Form der Beziehung zwischen Individuum und Gemeinschaft zusammen mit der mystischen Unmittelbarkeit der Beziehung zwischen den Griechen und der Natur das historische Ideal der Griechen als Erzieher der Welt hervorgebracht. Insbesondere habe das griechische Volk seinen Höhepunkt in der Philosophie Platons erreicht: „Der Grieche ist der Philosoph unter den Völkern. Die *Theoria* der griechischen Philosophie ist dem künstlerischen Bilden und Dichten der Griechen unverwandt. Sie enthält nicht nur das rationale Element, an das wir dabei in erster Linie denken, sondern [...] ein Element des Schauens, das den Gegenstand immer als Ganzes, in seiner *Idea*, d. h. als geschaute Gestalt erfaßt“ (vgl. Jaeger 1934, S. 11). Indem Jaeger eine direkte Proportionalität zwischen dem organistischen griechischen Personabegriff und dem allgemeinen Begriff des Menschen (*homo*) herstellt, argumentiert er, dass, wenn der erstere als Teil einer politischen und sozialen Totalität verstanden wird, der letztere im Lichte dieser Totalität als derjenige Teil gedacht werden muss, der sich dieser großen erzieherischen Totalität (*erzieherisches Ganzes*), die die griechische *paideia* war, bewusst geworden ist. Die Plastizität dieses geistigen Prinzips bleibt für Jaeger in dem Wort *Bildung* erhalten, das das We-

sen der Bildung im platonischen Sinne vollständig erfassen würde. In diesem Sinne ist *paideia* also als „die Formung des Menschen zu seiner wahren Gestalt“ zu verstehen; eine Erziehung, die „[...] nicht vom Individuum, sondern vom Ideal“ der Menschheit selbst ausgeht (vgl. ebd., S. 14). Genauso haben die als Erzieher par excellence angesehenen Griechen den Menschen als ein Ideal bezeichnet und den politischen Einfluss der Gemeinschaft auf den Einzelnen als Erziehung anerkannt.

Daraus folgt Jaegers Forderung nach einem zukünftigen Humanismus, der sich an dem Wunder der griechischen *paideia* orientiert und der mit dem antiken Ideal des Menschen als politischem Wesen verbunden ist. Die „Trias des Dichters, des Staatsmanns und des Wissenden“ verkörperte dabei das, was Jaeger „das höchste Führertum der Nation“ bezeichnete (vgl. ebd., S. 17). Selbst in diesem hochgradig politisierten Zug des Klassischen im Dritten Humanismus lässt sich ein wichtiger Unterschied zum Neuhumanismus erkennen, in dem die Übermittlung antiker Vorbilder eher in einem ästhetischen und moralischen Sinne durchgeführt wurde.

Auf drei Dimensionen, die mit diesem *paideia*-Ideal verbunden sind, wird hier mit dem Vorschlag einer komischen *paideia* kritisch reagiert. Zum einen die nahezu ahistorische Nivellierung dieses Ideals bei den Griechen – verkörpert insbesondere in der Figur Platons auf der Grundlage eines Parallelismus zwischen der kulturellen Krise des späten 5. und frühen 4. Jahrhunderts v. Chr. und dem ersten Nachkriegsdeutschland. Zum Zweiten die Vorrangstellung der altgriechischen Kultur über alle anderen zeitgenössischen Kulturen. Zum dritten der stark idealisierende Ansatz im klassizistischen Sinne der als Methodenproblem des Humanismus bezeichnet werden kann.

Zu dem ersten Punkt hatte sich 1964 Harald Patzer in seinem Werk *Der Humanismus als Methodenproblem der klassischen Philologie* positioniert mit einer Analyse der Vorzüge und Grenzen des Dritten Humanismus im Hinblick auf die Krise der klassischen Philologie, auf die hier Bezug genommen wird. Einer der Hauptkritikpunkte an Jaegers Ansatz war dabei die historische Starre und geografische Verengung des prägenden Wertes der klassischen Antike allein auf die westliche Welt. Um der positivistischen Verflachung des Kulturbegriffs entgegenzuwirken, habe Jaeger mit seiner stark idealisierten Dimension der *paideia* eine historisch-geografische Verflachung der abendländischen Kulturtradition um dieses Ideal herum vorgenommen, ohne jedoch die gegensätzlichen Tendenzen in Bezug auf die *paideia* im spätklassischen und hellenistischen Sinne zu berücksichtigen –

man denke an das archaische Zeitalter. Dabei habe Jaeger dem „Traditionsideal“ einen Charakter der Kontinuität verliehen, der das Element des Bruchs, das jeder kulturellen und paideutischen Wiederkehr zugrunde liegt, nicht einberechnet:

Im Namen der Philologie (wobei die Voraussetzung gilt, sie sei Geistesgeschichte): jenes Rückgrat, das der Geschichte nun eingesetzt ist, die Paideia-Idee, hebt sie auf, statt sie zu stärken. Die Geschichte verliert ihr Leben und damit ihr Wesen. Wesentliche Züge, besonders des älteren Griechentums, wie etwa die Religiosität Homers, der Lyrik und der Tragödie, kommen eben deswegen nicht zu ihrem Recht, weil sie die Grenze der Paideia überschreiten. [...] Wo aber die ‚Kulturidee‘ als geschichtliches Strukturprinzip festgehalten ist, hilft sie weder die Tradition noch den Ursprung der abendländischen Geistesgeschichte zureichend verstehen. In der Traditionsgeschichte kommen die Gegenkräfte gegen die antike Paideia, die Prinzipien der Umformung und Auflösung, nicht, wie sie sollten, zu Wort. So erscheinen Renaissancen als Tradition, obwohl sie als geschichtliche Gegenkräfte gegen die Tradition auftreten: Scholastik und Renaissancehumanismus rücken wieder ihr geschichtliches Wesen zusammen. [...] Ebenso wenig läßt sich die Quelle der abendländischen Tradition [...] durch die Paideia-Idee historisch zureichend erfassen. Denn diese Idee entsteht im Griechentum erst auffällig spät (mit der Sophistik und dem 4. Jh.) und erst gegenüber einer längst begründeten Tradition.

Patzer 1964, S. 379.

Ausgehend von dieser Kritik an der verabsolutierten Historizität des Humanismus Jaegers formuliert Patzer den Vorschlag eines *wissenschaftlichen Humanismus*, der nicht auf einer Philologie aufbaut, die sich zur Dienerin der *Geistesgeschichte* macht, sondern auf einer Philologie, die kulturellen Relativierungen kraft jenes *allgemeinen Erkenntnisstrebens* in sich vereinigt und zugleich kritisiert, welches nach Ansicht des Philologen das wahre Kennzeichen der Klassik sowie der Philologie als Wissenschaft der Klassik ist. Auf der Basis eines wissenschaftlich strukturierter Humanismus und einer solchen Philologie läge also die 1931 von Schade-waldt gestellte Frage zugrunde: „Was kann es bedeuten, daß die Gegenstände der klassischen Philologie zugleich geschichtlich und übergeschichtlich sein sollen? Und wie kann die ihnen zugeordnete Wissenschaft diesem Charakter ihrer Gegenstände ernsthaft genügen?“ (vgl. ebd., S. 377). Laut Patzer ist dieses Ergebnis nicht durch eine idealisierende Geschichtsforschung erreichbar, die unsere Ursprünge über eine idealisierte Kontinuität philologisch untersuchter Traditionen zu erklären versucht. Auf diese Weise werden die antiken Klassiker zu nichts anderem als Quellen und historische Zeugnisse einer ewigen kulturellen

Wiederkehr à la Nietzsche, und die Philologie als Wissenschaft verliert an Sinn, da sie den direkten Kontakt zu ihrem Gegenstand bzw. dem Zeitlosen, dem Klassiker, verliert und zu einer untergeordneten Disziplin im Vergleich zur Geschichte wird. Den homerischen Dichtungen wie auch den Tragödien des Sophokles nur den Wert historischer Quellen zuzuschreiben, hieße nach Patzer, auf die eigentliche Aufgabe der Philologie zu verzichten, die darin bestünde, das Wahrheitsbedürfnis und die Neigung zum Absoluten, das den Klassikern innewohnt, zugänglich zu machen. Es ist auf der Basis dieses Vorschlags, dass die Komödie Aristophanes' in den späteren Kapiteln als Drehpunkt eines humanistischen Bildungsgedanken bezeichnet wird, da diese die Andersartigkeit zwischen Vergangenheit und Gegenwart zum eigenen Kern macht.

Die *paideia*-Auffassung, die der altgriechischen Komödie zugrunde liegt, hat darüber hinaus nichts mit dem rationalistischen und dialektischen Modell der *paideia* zu tun, worauf sich Jaeger immer wieder bezogen hat. Vielmehr stammt Bruno Snell zufolge die idealisierte Auffassung der Jaeger'schen *paideia* aus der davor erwähnten isokratischen und ciceronianischen Matrix her, ohne jedoch zuzugeben, dass man dieses Ideal weder Isokrates noch Cicero verdankte. Dabei kritisiert Snell die Vertreter des Dritten Humanismus⁶⁴ insbesondere wegen jener verallgemeinernden Modalität, wodurch sie ein einziges Modell der *paideia* zwangsweise der gesamten archaischen Zivilisation und insbesondere Platon zugeschrieben haben.⁶⁵ Auch das politische Prinzip der Humanität, das im Jaeger'schen Ideal der *paideia* verkörpert werden sollte, wurde stark kritisiert: Allein die Tatsache, dass er die Diskussion über die praktischen Aspekte eines Humanismus und einer *paideia*, die als „politisch“ erklärt wurden, offenließ, bedeutete, dass ein solches kulturelles Projekt sogar für eine abwegige Instrumentalisierung offen war: „[...] und es war von vorneherein zu sehen, daß dieser politische Humanismus in Wahrheit unpolitisch war – oder jeder Politik dienen konnte“ (Snell 1975, S. 239).

⁶⁴ Darunter befindet sich der Name des Pädagogen Eduard Spranger, der in einer Rede zu Ehren Jaegers am 27. September 1921 auf der *Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner* den Namen des Dritten Humanismus prägte. Die Bewegung, die theoretisch schon aus den Prämissen hervorging, die Jaeger in seiner *Baseler Antrittsvorlesung* von 1914 aufgestellt hatte, endete 1936, dem Jahr der Auswanderung Jaegers und vieler anderer deutscher Intellektueller in die Vereinigten Staaten.

⁶⁵ Vgl. Snell (1975), S. 238–239.

Auf die Jaeger'sche Zuschreibung des Kulturmerkmals bei den Antiken explizit und nur den alten Griechen sollte abschließend noch eingegangen werden.⁶⁶ Es stellt sich dabei die Frage, warum das Thema der geografischen Andersartigkeit eines Volkes (im Falle der antiken Völker) von einer anderen Form der Andersartigkeit zwischen den Europäern des 20. Jahrhunderts und der griechischen Welt übertroffen werden sollte. Das heißt, mit welchem Recht wird bestimmt, dass angesichts der geografischen Entfernung zwischen zwei verschiedenen Bevölkerungen keine kulturellen Vergleiche angestellt werden können (vor allem, wenn eine der in den Vergleich einbezogenen Bevölkerungen nicht europäisch ist), während zwischen zwei geografisch näher, aber historisch weit voneinander entfernten Welten, wie dem heutigen Europa und dem antiken Griechenland, eine direkte Abstammungsbeziehung, wenn nicht sogar eine Identität festgelegt werden kann?

Man steht vor der Radikalisierung des humanistischen Paradoxons, das Elisa Romano anprangerte und das in der Tat auf dem historischen Vergessen all dessen beruht, was sich zwischen die europäische Gegenwart und die verlorene Antike stellt: Diese *Verzerrung der Vergangenheit* sowie dieser *methodologische Fehler*, die Wurzeln der Gegenwart in der Antike zu suchen, sind ein grundlegender Bestandteil des humanistischen Ansatzes im klassizistischen Sinne.⁶⁷ Man denke an den Renaissance-Humanismus, der das Mittelalter und frühe Christentum aus der Verbindung zwischen den Europäern und den Römern verdrängte, oder an den deutschen Neuhumanismus, der nach der protestantischen Reformation den italienischen und europäischen Humanismus zugunsten einer säkularen Identität zwischen dem deutschen und griechischen Volk aus dem Bildungskanon ausschloss. Dieser Ansatz wurde im 20. Jahrhundert durch den Dritten Humanismus weiter gefestigt und radikalisiert.

⁶⁶ Diesem Punkt widmeten sich Luigi Emery und Alessandro Setti, die die bei *Bompiani* erschienene und von Giovanni Reale (2018) herausgegebene italienische Ausgabe von *Paideia* auf der Grundlage der deutschen Ausgabe von 1944 übersetzt haben. Vgl. Jaeger, Werner (2018): *Paideia* [1934/1944]. Aus dem Italienischen von Luigi Emery und Alessandro Setti, Milano: Bompiani, S. 29, Anmerkung 5: „Questo ‚ideale di cultura‘ [scil. quello umanistico], è una particolare creazione del pensiero greco. Il concetto antropologico di cultura è un'estensione moderna di questo concetto originario; ma con questa si è trasformato un concetto di valore in una categoria puramente descrittiva che può essere applicata ad ogni nazione, anzi, anche alla ‚cultura dei primitivi‘, perché ha interamente perduto il suo vero significato normativo. Anche nella definizione di cultura data da Matthew Arnold, come ‚il meglio che sia stato pensato e detto in ogni età‘, il senso originale (educativo) della parola (come ideale di perfezione umana) è oscurato. Questa definizione tende a fare della cultura una specie di museo cioè è ‚paideia‘ nel senso del periodo alessandrino, quando venne a designare ‚erudizione‘.“

⁶⁷ Vgl. Romano 2014.

Trotz der theoretischen und politischen Kontroversen, die der Dritte Humanismus aufwarf, markierte sein zentraler Text *Paideia* pädagogisch das letzte große Vermächtnis des Humanismus. Hier verschmolzen die Ideale der Allgemeinbildung mit der antiken griechischen Kultur und realisierten die abschließende Vision einer bildungstheoretischen Orientierung an der klassischen Philologie. Diese Philologie verstand sich ein letztes Mal als integraler Bestandteil von Pädagogik und Erziehung, während die Pädagogik methodisch weiterhin auf die Philologie baute.⁶⁸ Die selbstzerstörerischen Tendenzen, die dem Humanismus selbst innewohnen, hatte Nietzsche bereits erfasst und sie mit der Neigung der Altertumswissenschaften in Verbindung gebracht, in der griechischen Welt eine Spiegelung der eigenen Identität aus dem Mythos des Ursprungs und der Rhetorik der kulturellen Wurzeln zu suchen. Aber, wie Leghissa feststellt, „selbst wenn man nicht beabsichtigt, Nietzsches Aufforderung bis zum Äußersten zu folgen, in der Gegenwart ohne Rückgriff auf eine Idee der Herkunft zu leben, gibt es zumindest einen Punkt in seiner Argumentation über das Klassische, dessen Wirksamkeit [...] alles andere als verblasst zu sein scheint: Wenn man die Diskursivität, die die Identifikation zwischen Griechenland und Herkunft hervorbrachte, demontiert, kann sich unser Blick endlich auf die Griechen richten, um in ihnen ihre verwirrende Fremdheit zu erkennen“ (Leghissa 2007, S. 23). Genau aus dieser Hoffnung heraus ist der vorliegende Vorschlag entstanden, die Beziehung zur Vergangenheit in einer komischen Tonart neu zu untersuchen und dabei dennoch die antiken Klassiker als grundlegende und unverzichtbare Bildungsquellen zu beweisen.

⁶⁸ Vgl. Wiersing, Erhard (2001): Humanismus und Menschenbildung: Zu Geschichte, Gegenwart und Zukunft der bildenden Begegnung der Europäer mit der Kultur der Griechen und Römer, in: ders. (Hrsg.): *Humanismus und Menschenbildung: Zu Geschichte, Gegenwart und Zukunft der bildenden Begegnung der Europäer mit der Kultur der Griechen und Römer*. Essen: Die blaue Eule, S. 15–95, hier S. 39–47.

1.1.4 Humanismus nach 1945: Die tragische Bildung

Wenn die humanistische Debatte in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg zu einer letzten Konzeption des klassizistischen Humanismus führte, löste jedoch die Erfahrung des Zweiten Weltkrieges eine radikale Krise ebendieses Ideals der Vernunft und der *paideia* als eines im Zeichen des Logos vollzogenen Bildungsweges aus, dem man sich jahrhundertlang anvertraut hatte. In dieser Zeit verlieren die *studia humaniora* ihre pädagogische und kulturelle Zentralität, da sie offensichtlich in ihrem allgemeinen Auftrag versagt hatten: den Menschen in die Lage zu versetzen, sich anhand illustrier Beispiele aus der Vergangenheit nach den besten seiner Möglichkeiten zu verwirklichen. In der Konsequenz stellt sich die Frage, welche Bedeutung dem Humanismus in der heutigen Zeit zuzusprechen ist. Die Fragestellung, ob es möglich ist, den verlorenen prägenden Wert der Antike in einem Humanismus wiederherzustellen, der nicht von einer Identitätsrhetorik durchdrungen ist, die immer wieder versucht, die Gegenwart in der Antike wiederzufinden, soll im Folgenden erörtert werden. Des Weiteren ist zu untersuchen, wie eine Annäherung an die Vergangenheit möglich ist, ohne dabei den Anspruch zu erheben, die griechische und römische Kultur als hegemoniales Modell und Ideal des Lebens und Denkens zu erwählen.

Die seit 1945 begonnene Revision des Humanismus geht daher mit der Aufgabe einher, die bisher dem Humanismus zugrunde liegende Idee von *humanitas* und Bildung radikal neu zu überdenken und zu fragen, ob und in welcher Weise Europa als politische und kulturelle Gemeinschaft gedacht werden kann: „Die europäische und deutsche Kulturidentität spiegelt nicht mehr den humanistischen Bildungskanon wider [...] da der gegenwärtige Bildungsbegriff andere Bedeutungen angenommen hat: Erziehung, Unterrichtung, Lernen und auch professionelles Training. [...] Der Bildungsbegriff ist heute kaum noch mit dem Ideal einer Menschen bekräftigenden, inneren Harmonie humanistischer Tradition zu verbinden“ (Breithausen et al. 2016⁶⁹, S. 58).

Die Notwendigkeit, das traditionelle Verhältnis des Humanismus zur Vergangenheit zu überdenken, lässt sich im Rahmen dieser Arbeit in folgende Frage übersetzen: Was wird aus der engen Verbindung des Bildungsbegriffs mit den

⁶⁹ Breithausen, Jutta/Casale, Rita/Dörpinghaus, Andreas/Sola, Giancarla/Witte, Egbert (2016): „Der Begriff der Bildung in Deutschland. Zwischen Philosophie und Pädagogik“, in: *Studi sulla formazione* (1), S. 55–85.

Begriffen der *paideia* und *humanitas*? Ist es noch legitim, in den verschiedenen kulturellen Traditionen des Westens nach einer gemeinsamen Wurzel zu suchen, die sie verbindet, und vor allem nach einem Ziel, das diese im Interesse eines pädagogischen Bezugsideals vereint? Wie Thomas S. Eliot in den frühen 1920er-Jahren voraussah:⁷⁰ „We need an eye which can see the past in its place with its definite differences from the present, and yet so lively that it shall be as present to us as the present.“⁷¹

In diesem Sinne wurden Ende der 40er-Jahre von Karl Jaspers, Mitte der 50er-Jahre von Heinrich Weinstock und Anfang der 60er-Jahre vom Philologen Harald Patzer exemplarische Vorschläge gemacht, die sich genau diesem Aspekt gewidmet haben und gleich diskutiert werden. Der erste geht in Richtung eines paideutischen und ‚entmächtigten‘ Humanismus; der zweite in Richtung eines tragischen und christlichen Humanismus, während der dritte den Weg zu einem tragischen und weltlichen Humanismus schildert. Unter den Intellektuellen der Nachkriegszeit war es Karl Jaspers, der eine Form der Beziehung zwischen Bildung, *humanitas* und *paideia* weitergedacht hat, zunächst 1946 auf der internationalen Genfer Tagung mit dem Referat *Vom europäischen Geist*⁷² und später, im

⁷⁰ Vgl. Eliot, Thomas S. (1920): *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen & Co., S. 70. Der Satz wurde 1969 von Bruno Gentili in Gentili, Bruno (1969): „L'interpretazione dei lirici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo. Sincronia e diacronia nello studio di una cultura orale“, in: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* (8), S. 7–21, S. 21, hervorgehoben: „Abbiamo bisogno di un occhio che possa vedere il passato al suo posto con le sue definite differenze dal presente e tuttavia in modo così vivo che esso sia tanto presente a noi come il presente.“ Das Zitat bezieht sich auf die italienische Bompiani-Ausgabe von 1949, S. 146.

⁷¹ Wir brauchen ein Auge, das die Vergangenheit an ihrem Platz sieht, mit ihren klaren Unterschieden zur Gegenwart und doch so lebendig, dass sie uns so gegenwärtig erscheinen wird wie die Gegenwart (Übers. Georg Maag).

⁷² Jaspers, Karl (1946): *Vom Europäischen Geist*, München: R. Piper & Co. Bereits im Jahr 1931 hatte Jaspers begonnen, die geistige Situation seiner Zeit in Bezug auf sein problematisches Verhältnis zur eigenen Vergangenheit zu untersuchen: Jaspers, Karl (1931): *Die geistige Situation der Zeit*, Berlin-Leipzig: De Gruyter. Dazu vgl. Alessiato, Elena (2018): „Diventare europei. L'Europa di Karl Jaspers“, in: *Philosophical Readings* (X), 1, S. 3–10, hier S. 3–4: „Nel testo Jaspers cerca di ricostruire l'origine della condizione presente: va così alla ricerca, in uno sforzo congiunto di focalizzazione e sistematizzazione, degli elementi caratterizzanti la condizione dell'uomo di cui parla, che è l'uomo occidentale, ‚quello che conquistò la terra e guidò gli uomini alla conoscenza reciproca e alla consapevolezza della loro mutua dipendenza, alla coscienza che lo sviluppo ha avuto luogo in virtù della rigorosa applicazione dei seguenti principi‘. Quelli che individua definiscono il profilo della civiltà europea. Spicca su tutti l'elaborazione di un tipo di razionalità strumentale e strategica, basata sul calcolo e finalizzata alla creazione di un ordine che [...] ricorre [...] agli strumenti della tecnica. Il controllo è inscritto nel codice di questa ragione che, discendente del *logos* greco, conosce il limite solo come termine provvisorio e come occasione per un ulteriore avanzamento. A questa razionalità corrisponde una nozione molto forte di soggettività: un *esser-sé* che si pone nel mondo per cambiarlo,

Jahr 1949, mit seinem Beitrag von Gedanken über die Hinterlassenschaft des Humanismus mit dem Titel *Über Bedingungen und Möglichkeiten eines neuen Humanismus*.⁷³ Diesen Beiträgen liegt das Vertrauen in die geschichtliche Dimension der Zukunft zugrunde, das Jaspers erlaubt, die Idee eines neuen Europas mit der Hoffnung eines neuen Humanismus zu verbinden, der aus der Antike eine Form von Projektcharakter des Menschen abzuleiten weiß. Im Hinblick auf Jaspers' teleologische Perspektive ist jedoch zu präzisieren, dass seine zivilisatorische Betonung der Ideale von *humanitas* und *paideia* Spuren jener mythologisierenden Tendenz in Bezug auf die Vergangenheit aufweist, die die Geschichte des Humanismus geprägt hat – ein Prozess, der hier in einem ‚tragischen‘ Sinne interpretiert werden soll.

Die Bezeichnung „tragischer Humanismus“ – die sich hier insbesondere auf die deutschen Humanisten sowie auf die Vorschläge von Jasper, Weinstock und Patzer beziehen wird – hat ihre theoretische Grundlage in einer Studie von Bernhard Zimmermann über die Zeitlichkeit in den antiken dithyrambischen Gattungen, einschließlich Tragödie und Komödie.⁷⁴ In dieser Studie hebt Zimmermann die Besonderheit der Tragödie hervor, die darin besteht, eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart durch die ständige Interaktion zwischen der mythischen Dimension – verkörpert durch die illustren Charaktere der tragischen Helden – einerseits und der politischen Zeitgenossenschaft – hinterfragt durch die im Drama dargestellten Dilemmata – andererseits unmittelbar herzustellen. Gemäß dieser Dynamik, deren hermeneutische Tragweite in den folgenden Abschnitten untersucht und gezeigt wird, erweist sich die Tragödie als metaphorische Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die durch eine thematisierte Inszenierung der Vergangenheit Kritik und Irritation in Bezug auf

conquistarlo, imprimere in esso un segno di presenza e superiorità. Infine, se l'Oriente evoca e svela la possibilità del nulla come essere autentico, come paradossale sostrato del tutto, l'Occidente afferma il principio dell'essere della realtà: essere come mondo e mondo come ‚effettualità fattuale‘, come quel che evidentemente è e manifestamente c'è. La concretezza di questo essere fornisce alla razionalità e alla soggettività la condizione per mettersi in atto e il materiale sul quale applicarsi. La triade di principi viene a definire un modo d'essere orientato all'assoggettamento e al dominio. L'uomo occidentale, infatti, pensa e opera in termini di comando, gerarchia, necessità e fa del mondo il regno della sua intelligenza, della vita il pretesto della sua potenza. Il processo descritto si sarebbe concretizzato ampiamente nella storia dell'Europa.“

⁷³ Jaspers, Karl (1951): „Über Bedingungen und Möglichkeiten eines neuen Humanismus“, in: ders.: *Über Bedingungen und Möglichkeiten eines neuen Humanismus. Drei Vorträge*, Stuttgart: Reclam, S. 21–53.

⁷⁴ Vgl. Zimmermann, Bernhard (2015): „Passato e presente nei generi letterari ‚dionisiaci‘ del V sec. a. C.“ Aus dem Deutschen von Serena Pirrotta, in: *Graeca Trigestina. Studi e testi di filologia greca*, Trieste: EUT, insbesondere S. 11.

die gegenwärtige Situation hervorruft. Diese Kontinuität, die zwischen den verschiedenen historischen Dimensionen hergestellt wird, um Kritik zu wecken und ein Problem zu formulieren, ist die Gabe der Tragödie und gleichzeitig auch das Antlitz jenes Humanismus, der die Gegenwart Europas als Erbe der eigenen kulturellen Vergangenheit konzipiert, sei es in einem utopischen und idealen Sinne, d. h. von Petrarca bis Werner Jaeger, oder als alternativer und dynamischer Vorschlag im Vergleich zu solchen Modellen ab dem Jahr 1945.

Insbesondere bei Jaspers ist der Verlust des formativen Wertes des traditionellen humanistischen Kanons auf der Grundlage der *bonae litterae* mit einem problematischen Abbruch der historischen Brücken verbunden, die den Menschen mit seiner Vergangenheit verknüpfen. Angesichts eines solchen Szenarios würde die Möglichkeit eines kommenden Humanismus also erneut in einer Rückkehr zum Ursprung liegen, die Jaspers mit Blick auf die historiographische Kategorie der sogenannten *Achsenzeit* (800–200 v. Chr.) zurückweist. Diese stimmt teilweise mit dem archaischen griechischen Zeitalter (800–480 v. Chr.) überein und wird von ihm im Rahmen des Konzepts der *paideia* betrachtet. Die Achsenzeit und die archaische Idee der *paideia* hätten eine Entwicklung gemeinsam, die sowohl im Osten als auch im Westen gleichzeitig stattfindet: die Idee des Menschen als ein Wesen, das sich seiner selbst und seiner Grenzen bewusst ist. Gerade in der Rückgewinnung einer solchen offenen und bescheidenen Dimension menschlichen Bewusstseins liegen für Jaspers die Hoffnungen auf Freiheit und immanente Transzendenz, auf denen die kulturellen Möglichkeiten Europas und der Humanismus der Zukunft gemeinsam beruhen.

Einerseits wird Humanismus von Jaspers als ein Bildungsideal verstanden, das in der Aneignung und Übertragung der griechischen und römischen Antike besteht. Über die historischen Wege der italienischen Renaissance und des deutschen Neuhumanismus verbindet er die Geburt der klassischen Philologie mit dem Humanismus im 14. Jahrhundert und stellt damit eine Frage, die ab Nietzsche für die Humanismus-Debatte selbst grundlegend sein wird: ob der Geist dieser edlen Tradition noch in den – tendenziell aristokratischen – Reihen der Philologen zu finden ist oder ob die *humanitas* nicht eher das Vorrecht einiger weniger, heute irrelevanter intellektueller Kreise darstellt.

Eine zweite und allgemeinere Bedeutung des Humanismus bezieht sich stattdessen auf das Menschenbild, ohne dass notwendigerweise die historischen Etappen der humanistischen Tradition durchlaufen werden müssen. In diesem Sinne „ist Humanismus heute [...] das Wiedererstehen des Menschen aus seinem

ewigen Ursprung gemeint. Nicht der Bildungsgedanke einer sprachlichen und literarischen Erziehung ist das Maßgebende, sondern die Idee des Menschen, die schon in der historisch begrenzten Gestalt des Humanismus eine Rolle spielte und in der Humanität als Anerkennung der Menschenwürde in jedem Menschen unliterarisch auf dem Grund des biblischen Glaubens wirklich war“ (Jaspers 1951, S. 22). Mehr noch als aus einem in der archaischen Geschichte verankerten Ideal muss der Humanismus der Zukunft jedoch aus den Bedürfnissen und Sorgen des Menschen der Gegenwart erwachsen.⁷⁵ Konfrontiert mit den Dramen einer Gesellschaft, in der die Masse und nicht das Individuum zum Subjekt wird und in der der Individualismus zum Dreh- und Angelpunkt der Massendynamik wird, stellt Jaspers in Form einer Frage die drei Leitlinien seines Diskurses vor: „*Erstens* fragen wir: Was ist der Mensch überhaupt? *Zweitens*: Unter welchen faktischen Bedingungen steht das Menschsein heute? *Drittens* fragen wir nach unseren Wegen des Humanismus, wohl wissend, daß er nicht der einzige ist“ (ebd., S. 25).

Ausgehend von der Unterscheidung zwischen einer objektiven Dimension des Menschen einerseits und seiner gottgegebenen ungegenständlichen Freiheit andererseits (ebd., S. 26) argumentiert Jaspers, dass der Mensch sowohl ein Geschöpf der Welt als auch ein mit einer Transzendenz ausgestattetes Wesen ist. Durch diese erfährt er sowohl seine eigenen Möglichkeiten als auch seine eigenen Grenzen:⁷⁶ „Als erforschbares Dasein und als Freiheit ist der Mensch endlich. [...] Daraus ergibt sich, was die Zukunft des Menschen bedeutet. Niemand übersieht die Möglichkeit des Menschseins, immer ist dem Menschen noch mehr und anderes möglich, als irgend jemand erwartet hatte. Der Mensch ist unvollendet und unvollendbar und immer noch offen in die Zukunft. Es gibt keinen totalen Menschen und wird ihn nie geben“ (ebd., S. 29).

Zu diesem Punkt beginnt der zweite argumentative Block des Jaspers'schen Diskurses, der sich den konkreten Bedingungen widmet, in denen sich der

⁷⁵ Vgl. Jaspers 1951, S. 23: „Wir suchen unseren kommenden Humanismus aus der Sorge um uns selbst, um den gegenwärtigen Menschen. Die seit einem halben Jahrhundert gegebenen Beschreibungen des modernen Menschen lassen das Erschreckende sehen [...]. Menschliches Dasein wird Massendasein. Der Einzelne verliert sich an Typen, die sich aufzwingen aus moderner Literatur, Zeitung, Kino und aus dem nivellierenden Alltag aller. In seiner Verlorenheit drängt er zu seinem Selbstgefühl im Wir durch Teilnahme an einer vermeintlich gewaltigen Macht der Masse, einer Masse.“

⁷⁶ Vgl. Jaspers 1951, S. 27: „Wir sind uns als Menschen nie selbst genug, sind uns nicht das einzige Ziel. Denn wir sind bezogen auf die Transzendenz. Durch sie werden wir selbst gesteigert und zugleich uns durchsichtig im Bewußtsein unserer Nichtigkeit.“

Mensch der Gegenwart befindet: Technik, Politik und der Niedergang der westlichen Kultur, die nunmehr ihre identitäre Kompaktheit verloren hat.⁷⁷ Die Technik und der unaufhaltsame technologische Fortschritt hätten die Gestalt des Arbeitsmarktes derart verändert, dass der Zugang zum Bewusstsein der eigenen Arbeit immer schwieriger werde, möglich nur noch zum Preis einer Spezialisierung und eines hohen Bürokratisierungsgrades. Bei diesem Gesamtbild ist es von entscheidender Bedeutung zu verstehen, ob die Menschheit unweigerlich dazu verdammt wird, auf eine bloße Funktion reduziert zu werden und sich selbst zu verlieren und das Schicksal des Planeten zu kompromittieren, oder ob dieser zunehmende technologische Fortschritt nicht vielmehr auch positive Wendepunkte für die Menschheit erzielen kann. Auf der politischen Ebene ist es von entscheidender Bedeutung zu verstehen, dass, wenn das Individuum nur in dem Maße frei ist, wie die anderen Individuen um es herum ebenfalls frei sind, gleichzeitig jedoch die individuelle Freiheit von den gesetzlichen, rechtlichen und vertraglichen Formen der Macht beeinflusst wird:

Denn Politik ist das Handeln, das orientiert ist an der Macht und an der Möglichkeit der Gewalt. Menschsein aber ist gebunden an die Selbstbegrenzung der Macht durch Gesetz, Recht und Vertrag. Wo die Macht keine Einschränkung mehr zulässt, da ist ihr nur zu begegnen durch ebenso restlosen Einsatz aller eigenen Kräfte. Daß man im Kampf mit dem Drachen nicht selber zum Drachen werde und doch nicht an Kraft verliere, den Drachen zu bändigen, das ist die Schicksalsfrage der Menschheit heute. Denn heute wird Politik für viele Menschen absolut. Wenn sie hineingerissen werden in den Drang zur Gewalt, so gelten sie sich selbst nur, wenn sie einer großen Macht angehören, und achten sie andere nur nach dem, was als Macht hinter diesen steht. Alles andere gilt als Geschwätz.

Jaspers 1951, S. 34.

Es wäre genau dieser Machtwille, den der Humanismus der Zukunft neutralisieren müsste, indem er seine illusorische Reichweite in einem gewaltfreien Kampf

⁷⁷ Vgl. dazu Casale, Rita (2020): „Die Durchsetzung eines spezifischen Paradigmas von ‚Forschung‘ in der Erziehungswissenschaft aus der Perspektive einer historischen Epistemologie“, in: *Zeitschrift für Pädagogik*, Jg.66 (6), S. 807–822, hier S. 813: „Rettung des europäischen und christianisierten Abendlandes, Verteidigung der philosophischen Einheit der Wissenschaften und Verteufelung der Technik prägen auch die ersten Bemühungen um den Wiederaufbau der deutschen Universitäten. Erst in den Sechzigerjahren wird auf unterschiedliche Art der Ruf laut, das gesamte Bildungswesen zu modernisieren.“ Zur Technik in der geisteswissenschaftlichen Pädagogik vgl. insbesondere Kurig, Julia (2015): *Bildung für die technische Moderne. Pädagogische Technikdiskurse zwischen den 1920er und 1950er Jahren in Deutschland*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

deutlich beweist, dessen gemeinsamer Faktor nicht mehr *ex positivo* unter dem Schutz der Identität der westlichen Kultur zu finden ist, sondern *ex negativo*: „Es gibt nicht mehr die gemeinsame abendländische Welt, keinen gemeinsam geglaubten Gott, kein gültiges Menschenbild [...]. Das heutige gemeinsame Bewusstsein läßt sich nur durch Negationen charakterisieren: den *Zerfall der geschichtlichen Erinnerung, den Mangel eines herrschenden Grundwissens, die Ratlosigkeit in Bezug auf die ungewisse Zukunft*“⁷⁸ (ebd., S. 36).

Dieser schwerwiegende Verlust der historischen Erinnerung sowie der Wertverlust der abendländischen Kultur insgesamt durch eine auf die Aneignung einer unmittelbaren Nützlichkeit ausgerichtete Bildungspolitik sollte nach Jaspers so überwunden werden, dass der Mensch sich in seiner Vergangenheit wiedererkennen kann, um ihm zu erlauben, durch eine hier als „tragisch“ gelesene Dynamik zum Gegenstand seiner Gegenwart werden zu können. Die Dringlichkeiten und Forderungen, die sich hinter der Möglichkeit eines neuen Humanismus laut Jaspers verbergen, umfassen die Notwendigkeit, unseren Blick auf die verschiedenen Möglichkeiten des Menschen zu erweitern, die ökologisch-nachhaltige Koexistenz zwischen Mensch und Technologie, eine resolute politische Entscheidung in Richtung Freiheit des Geistes, der Wille, die abendländische Kultur am Leben zu erhalten und weiterzugeben, und der Aufbau eines *Grundwissens*, d. h. einer Kultur, die uns verbindet, die Erfüllung der Erwartungen der Massen und die Tatsache, dass wir uns mit einer epochalen Ungewissheit auseinandersetzen müssen. Von dieser Basis ausgehend bestünde der gangbare Weg zu einem Humanismus der Zukunft notwendigerweise in der Betrachtung des Humanismus an sich als eines Mittels und nicht als eines Zwecks.

Welche Form des Humanismus kann als metaphorische Brücke dienen, die den Menschen auf dem Weg zu seiner geistigen Freiheit unterstützt? Auch für Jaspers ist der Humanismus, auf den sich Europa beziehen muss, ausschließlich der des Westens, griechisch-römischen Ursprungs, der sich in dem Willen *zum eigentlichen Menschsein* verwirklicht (ebd., S. 41). Die begriffliche Form, in der dieser erzieherische Humanismus subsumiert wird, findet sich in der griechischen *paideia*, die nicht als Gegenstand eines gelehrten Studiums verstanden wird, sondern als ursprüngliche Bestimmung der Existenz des abendländischen Menschen, der von Natur aus zwischen einer transzendenten Dimension der Möglichkeit und einer immanenten Dimension schwankt, die durch Grenzen ge-

⁷⁸ Kursiv im Original.

kennzeichnet ist, an denen er sich von Epoche zu Epoche messen muss. Symmetrisch zur Politik, der Hüterin der äußeren Freiheit des Individuums, stellt der Humanismus daher eine Bedingung für die Möglichkeit der inneren Freiheit dar, insofern er den Menschen in die Lage versetzt, seine eigene Existenz – mit den sich daraus ergebenden Grenzen und Möglichkeiten – zu verstehen und zu akzeptieren.⁷⁹

Obwohl keine bestimmte historische Form der *paideia* genannt wird und obwohl sie an einer nicht ganz klaren Passage in Jaspers' Argumentation steht, stellt sie ein Element dar, das in Bezug auf den Vorschlag eines künftigen Humanismus von großem Interesse ist und sich gut eignet, hier aufgearbeitet zu werden. Um es noch einmal zusammenzufassen: Bis hierher haben wir auf der von Jaspers herausgearbeiteten Verbindung zwischen *Bildung*, *humanitas* und *paideia* bestanden, um ein Beispiel dafür zu geben, wie nach dem Zweiten Weltkrieg versucht wurde, auf die Krise der humanistischen Bildung zu reagieren, mit der Absicht, neue humanistische Bildungsansätze für die historische Dimension der Zukunft zu öffnen. Trotz der Metamorphose, die dabei durch eine Ermächtigung à la Jaspers eingeleitet wurde, erlaubt das dennoch vorhandene Bedürfnis, aus der Spiegelung der Antike ein Bewusstsein für die Grenzen und Möglichkeiten des Menschen sowie eine Richtschnur für die Gegenwart abzuleiten, die Konnotation dieses Vorschlags in einem tragischen Sinne.

In Kontrast zu der christlichen Lektüre Jaspers kamen, beginnend im Jahr 1963 mit dem Altphilologen Harald Patzer (1910–2005), auch weltliche Vorschläge in diesem Sinne, die sich auf die Idee eines aus der altgriechischen Tragödie abgeleiteten Humanismus stützten. Dazwischen steht *Die Tragödie des Hu-*

⁷⁹ Zu den utopischen Rahmen dieses Ideals siehe Achella, Stefania (2017): „L'umanismo a venire di Karl Jaspers“, in: Hilt, Annette/Zaborowski, Holger/Cesarone, Virgilio (Hrsg.): *La questione dell'umanismo oggi*, Macerata: Quodlibet, S. 103–123, hier S. 122–123: „Questo ideale suggestivo e senz'altro carico di forza nella sua scelta depotenziante, mantiene un'ambiguità: il rischio di astrarsi dalla realtà concreta, dal mondo reale. Se dunque l'idea di una natura umana aperta e l'invito a una *Entmächtigung*, al rifiuto della *hybris*, rende attuale la sua proposta di umanesimo, d'altro canto l'affidamento di ogni soluzione alla sola decisione individuale rende problematica e forse fin troppo utopica la realizzazione di questa idea. È per questo probabilmente che decide di chiudere il suo intervento ginevrino con un'ultima difesa: ‚Se si insinua che la filosofia dell'esistenza sarebbe un sogno da esaltati, io oso rispondere che ‚se questo è un sogno, è forse uno dei sogni in cui s'è custodito da sempre il contenuto essenziale dell'umano, e per cui val la pena vivere‘. Nel riferimento a questo orizzonte onirico nel quale in fondo si iscrive l'aspirazione liberale di una società di uomini uguali e giusti a partire dalla scelta e dal cammino personale, Jaspers sembra rappresentare bene l'utopia borghese del XX secolo, che pur costituendo una tappa nello sviluppo dell'idea di uomo, ha consegnato al nostro secolo le aporie di una filosofia incapace di uscire dalle strettoie dell'individualismo.“

manismus. Wahrheit und Trug im abendländischen Menschenbild (1953) vom Pädagogen und Philosophen Heinrich Weinstock (1889–1960),⁸⁰ wonach es den einzigen wahren Humanismus aus der griechischen Tragödie heraus sowie aus den christlichen Lehren Augustinus' und Martin Luthers gegeben hat. Das größte Problem dabei bestand Patzer zufolge in Weinstocks Versuch, den Humanismus durch die griechische Tragödie und die davon hergeleiteten Reflexionen über den Menschen zu verchristlichen, wohingegen sich die antike Tragödie und das Christentum auf zwei ganz unterschiedliche anthropologische und theologische Konzeptionen beziehen, die sie eher in Kontrast zueinander stellen. Nichtsdestotrotz könne die Erschaffung eines *tragischen Humanismus* dazu dienen, die typische Lebensfremdheit der humanistischen Erziehungsmodelle zu überwinden, solange tragische und christliche Schuld und Endlichkeit voneinander getrennt bleiben. In den politischen und individuellen Widersprüchen der alten dramatischen Tradition könnte sich laut Patzer der Ursprung eines neuen und für die Gegenwart fruchtbaren humanistischen Ansatzes finden:

Blickt man [...] auf die bisher humanistisch wirksamen antiken Autoren, so ist es am allererstaunlichsten, daß die griechische Tragödie im traditionellen Humanismus kaum irgendwie ausgesetzt ist, ganz im Gegensatz zu dem Gewicht, daß sie in der Entwicklung des griechischen Geistes selber hat. Ein eben durch die griechische Tragödie akzentuierter Humanismus ist also in jedem Fall noch eine künftige Möglichkeit. Die Tragödie scheint aber in der Tat geradezu berufen, in einem nach den Bedürfnissen unserer Zeit neu orientierten Humanismus die Führung zu übernehmen. Nicht nur, daß sie eine betont politische Dichtung ist, ihre Thematik scheint den Urgrund allen wirklichen politischen Geschehens darzustellen [...]. Ein sich besonders an die griechische Tragödie haltender Humanismus dürfte also Aussicht haben, den Individualismus und optimistischen Geistglauben des traditionellen Humanismus zu überwinden und damit die unserer heutigen Situation angemessene Form humanistischer Bildung zu werden.

Patzer 1963⁸¹, S. 93.

⁸⁰ Heinrich Weinstock war ein Vertreter der geisteswissenschaftlichen Pädagogik und ordentlicher Professor an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt mit den Schwerpunkten Humanismus, Antike und Pädagogik. Unter seinen Studien für die Bedeutung einer Wiederbelebung des Humanismus im Deutschen Bildungswesen vgl. auch Weinstock, Heinrich (1934): *Polis – Der griechische Beitrag zu einer deutschen Bildung heute an Thukydides erläutert*, Berlin; ders. (1949): *Realer Humanismus. Die Wiederkehr des Tragischen. Platon und Marx oder Humanismus und Sozialismus*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften; ders. (1953): *Die Tragödie des Humanismus. Wahrheit und Trug im abendländischen Menschenbild Humanismus*, Heidelberg: Quelle & Meyer, und ders. (1955): *Realer Humanismus. Eine Ausschau nach Möglichkeiten seiner Verwirklichung*, Heidelberg: Quelle und Meyer.

⁸¹ Patzer, Harald (1963): „Humanismus und griechische Tragödie“, in: *Zeitschrift für Pädagogik und Theologie* (15), 3, S. 91–104.

Hiermit würde außerdem jene von Günther Böhme und im Sinne des Erasmus von Rotterdam erhoffte Rückkehr zu einer Menschenauffassung enden, die den Menschen als „gebrochenes Wesen“ aus der Perspektive eines „tragischen Humanismus“ betrachten würde. Dieser „tragische Weg“ zur humanistischen Bildung in der Gegenwart ist dann im Jahr 2000 auch von Vittorio Citti⁸² begangen worden. Nachdem sein Professor, Diego Lanza⁸³, 1976 die in den 1960er-Jahren begonnene westliche Debatte um das Tragische⁸⁴ auf den Punkt gebracht und das Tragische selbst als existenziellen Grundstoff europäischer Geistlichkeit beschrieben hatte, schlägt Vittorio Citti vor, dass gerade deshalb eine kritische Auseinandersetzung mit dem Tragischen eine Gelegenheit sein könnte, über die Vergangenheit zu reflektieren, mit dem Ziel, die kritische Gegenwart der humanistischen Bildung und der westlichen Bildungstraditionen zu verstehen.

Die tragische, von Citti erwünschte Ernüchterung betrifft sowohl die traditionelle humanistische Bildung an sich als auch die verlorene Dominanz der westlichen Kultur schlechthin. In diesem Sinne haben die neuen anthropologischen Lektüren und soziologischen Untersuchungen, denen die antiken Texte in den letzten Jahren unterzogen wurden, den rhetorischen, ideologischen und transzendenten Charakter jener Ideale ans Licht gebracht, die ihre humanistische und elitäre Rezeption bedingten und die im Vergleich zu den tatsächlichen historischen Errungenschaften der antiken Gesellschaften sehr weit entfernt und erhaben waren.⁸⁵ Zum Perspektivenwechsel innerhalb der humanistischen Tradition selbst in Bezug auf das, was in der Vergangenheit als klassisch idealisiert wurde, kommen noch, so Citti, der Verlust der pädagogischen Zentralität der klassischen Tradition zugunsten der Natur- und Mathematikwissenschaften sowie die Relativität hinzu, die die westliche Kultur gegenüber anderen Kulturen, aus denen andere Denkart und Traditionen hervorgegangen sind, erworben hat.

Krise der europäischen kulturellen Identität dürfe jedoch nicht in der absoluten Verleugnung der eigenen Identität enden, denn die europäische Kultur unterscheidet sich von den anderen dadurch, dass „die klassische Tradition ausschließlich uns Europäern eigen ist“ (Citti 2000, S. 86–87). Diese „bildet das Er-

⁸² Citti, Vittorio (2000): „Tragedia greca e cultura Europea“, in: Carmen Morenilla/Bernhard Zimmermann (Hrsg.): *Das Tragische. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, Bd. 9, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 79–95.

⁸³ Lanza, Diego (1976): „Alla ricerca del tragico“, in: *Belfagor* (31), 1, S. 33–64.

⁸⁴ Vgl. Szondi, Peter (1961): *Versuch über das Tragische* (1978), Frankfurt am Main: Insel-Verlag.

⁸⁵ Vgl. Citti (2000), S. 83–85.

kennungszeichen [...] unseres Menschentums: sie und nur sie unterscheidet uns von den anderen Menschen, die in der Welt leben und die in anderen, ebenso gültigen, aber von den unseren unterschiedlichen Traditionen gebildet wurden“⁸⁶ (ebd.). Gemäß Citti sei diese Krise der „tiefe, unausweichliche Grund“ für eine erhoffte Rückkehr zu den Klassikern (vgl. ebd., S. 85), und zwar angesichts eines neuen Bedürfnisses: der Bekräftigung einer Identität, die nicht von einer Kontinuität in Bezug auf die Ursprünge, sondern von einer kritischen Distanzierung zu unserer Vergangenheit ausgeht. Eine solche Distanzierung würde es trotzdem erlauben, eine kulturelle Gemeinschaft erkennbar zu machen, die spezifisch und anders ist als die der anderen Kulturen, mit denen wir heute konfrontiert werden. Wie wäre es aber, wenn man einen kulturellen Bezug zur Vergangenheit finden könnte, der jenseits der Bejahung einer europäischen Identität, und zwar in dem verkennenden Moment eines historischen Denkens, läge?

Nach dem Verschwinden des *humanitas*-Gedankens aus der Bildungstheorie und dem erziehungswissenschaftlichen Diskurs infolge der Durchsetzung der empirischen Wende Ende der Sechzigerjahre⁸⁷ stellt sich heute nochmals die Frage, inwieweit sich derzeit die Theorie der Bildung angesichts des begrifflichen Zerfalls, den der Humanismus im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts erfahren hat, überhaupt noch humanistisch denken lässt und ob dieses sich aus einer interdisziplinären Interaktion mit der klassischen Philologie, mit der Philosophie und den Geschichtswissenschaften realisieren lässt. Oder muss man den Humanismus einfach nur als fades Synonym einer Form der Menschlichkeit verstehen, nun ohne den traditionellen Bezug zur Antike? Laut August Buck hätte Ende der 1980er-Jahre noch die Förderung eines historischen und von mythologisierenden Vergangenheitstendenzen freien Bewusstseins der Antike ein gültiges Ziel des Humanismus sein können.⁸⁸ „Aber ist das genug? [...] Wäre es nicht auch die Aufgabe, neben der Selbstorientierung die historische Verwurzelung bewusst zu machen und sie in allgemeinen Bildungsinhalten zu transportieren? Wäre es danach nicht auch die Aufgabe, angesichts der unleugbaren Bildungskri-

⁸⁶ Übersetzung D. S.

⁸⁷ Vgl. Böhme, Günther (2001): „Das neue Europa und der alte Humanismus“, in: Wiersing, E. (Hrsg.): Humanismus und Menschenbildung: Zu Geschichte, Gegenwart und Zukunft der bildenden Begegnung der Europäer mit der Kultur der Griechen und Römer, Essen: Die blaue Eule, S. 367–381, hier S. 373–374.

⁸⁸ Buck, August (1987): Humanismus. Seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen. Freiburg: Alber, hier S. 448.

se wieder zu einem tragfähigen Begriff allgemeiner Bildung zu gelangen, der aller Spezialbildung ein sicheres Fundament gibt?“ (Böhme 2001, S. 375).

Der Fokus wird sich dabei zunächst auf das erste, von August Buck entworfene Szenario konzentrieren. Da dieses alte Thema immer noch die aktuelle Verzweiflung mit sich bringt, von der Vergangenheit im allgemeinbildenden Sinne noch etwas lernen zu können, kann es nicht innerhalb einer harmonischen Systematik à la Jaeger behandelt werden, die zur Synthese von Vergangenheit und Gegenwart führt. Vielmehr erfordert es einige vom Zweifel gekennzeichnete historische Bezüge zur Antike, die die kontroverse Realität und nicht nur die apollinische Seite der Griechen zeigen. In den kommenden zwei Kapiteln über das Tragische und das Komische wird die Frage behandelt, ob und wie es möglich wäre, aus der transzendentalen Nutzung solcher Kategorien eine solche humanistische Bildungsperspektive zu eröffnen.

1.2 DAS TRAGISCHE UND DAS KOMISCHE

1.2.1 Das Tragische

Wenn für Patzer die griechische Tragödie es verdient, als Ausgangspunkt einer neuen humanistischen Bildung betrachtet zu werden, so liegt dies an der inhärent politischen und erzieherischen Dimension der Tragödie, da sie die Gefahr einer übermäßigen theoretischen Abstraktion abwendet und die erzieherische Verbindung zur Wirklichkeit, die die tragische Dichtung vom Epos geerbt hat, ebenso wie die komische Dichtung, verständlich werden lässt. Außerdem sollte nicht übersehen werden, dass der orientalische Ursprung der Figur des Dionysos, dem das griechische Drama gewidmet war, zur Überwindung jenes „tragischen“ Hellenozentrismus beitragen würde, der den gesamten deutschen Humanismus prägte und zu einer mystifizierten Idealisierung der antiken Tradition führte. Die Vorschläge von Jaspers, Patzer und Citti stimmen überein in der Notwendigkeit, dieses Element zu überwinden. Hauptsächlich letzterer verweist auf diesen Prozess mit der Formel der *Distanzierung* und moduliert seine Thesen zum Tragischen, indem er auf dessen konstitutivem Charakter zur Entwicklung des abendländischen kritischen Bewusstseins beharrt. Das von Citti ausgesprochene Schlüsselwort bleibt jedoch das der Distanzierung: Da sich das Wesentliche des tragischen Konflikts, wie auch Zimmermann unterstreicht, in der Identifikation des Zuschauers mit den mythischen Helden vollzieht, wäre die Komödie, in der anstelle der Katharsis der Verfremdungseffekt des Lächerlichen tritt, potenziell besser geeignet, einem solchen Zweck zu dienen.⁸⁹ Bevor dieser Punkt ausführlich behandelt wird, soll die transzendente und pädagogische Dimension der Kategorien des Tragischen und des Komischen betont werden, ausgehend von ihrer Beziehung zu den jeweiligen dramatischen Gattungen: Tragödie und Komödie.

⁸⁹ Vgl. Zimmermann 2015, S. 26–27: „Abbiamo visto come, in un genere ‚mitologico‘ quale la tragedia, i termini del dibattito politico contemporaneo, incastonati nel discorso tragico, fungano da ponte tra passato e presente, calando la realtà contemporanea nel mondo del mito e avvicinando a sua volta il passato al presente in una sorta di *zooming effect*. In un genere letterario legato all’attualità quale la commedia antica, al contrario, è il passato a estendersi al presente e a rivivere nei 24 personaggi del coro, vitali relitti del buon tempo antico.“

Im ersten Fall wird auf die Studie von Gentili und Garelli aus dem Jahr 2010 über das Tragische verwiesen,⁹⁰ in der die Autoren ein Paradoxon identifizieren, das den modernen Theorien des Tragischen zugrunde liegt: die Nichtübereinstimmung und in mancher Hinsicht sogar die Abwesenheit der Reflexion über das *Tragische* in Bezug auf die Überlegung über die *Tragödie*. In diesem Sinne und in Anlehnung an den Philologen und Literaturkritiker Peter Szondi und seinen *Versuch über das Tragische* (1961) beginnt der Essay mit einer konzeptionellen und methodologischen Betrachtung, die für die Rechtfertigung der in diesen beiden Kapiteln über das Tragische und das Komische durchgeführten Forschung von Bedeutung ist: Wenn „die moderne Zeit und Kultur das Tragische als *philosophische Idee* ausgearbeitet haben“, so verdanken wir den antiken und allgemein den vormodernen Kulturen „die Ausarbeitung der Tragödie als literarische Form“ (Gentili/Garelli 2010, S. 9). Letztlich stellt sich die Frage nach der Entschlüsselung des Verhältnisses zwischen Tragödie und Tragischem, zwischen der Tragödie als literarischer Gattung und dem Tragischen als moderner philosophischer Kategorie. Was die beiden Dimensionen verbindet, ist jene Spannung, jener Wechsel zwischen Identität und Loslösung von der Tradition, die in der Moderne als grundlegender dialektischer Dreh- und Angelpunkt des Tragischen interpretiert wurde.

Nachdem das klassizistische Griechenland-Ideal, das in den Werken Winckelmanns, Goethes und Schillers modelliert wurde, sein Ansehen verloren hatte, begann am Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – siehe Kleist und Hölderlin – eine orakelhafte und mystische, oft sogar makabre Faszination für die griechische Welt und ihre geheimnisvolle Spiritualität. „Die selbe Heiligkeit der Figur Homers, in deren Lektüre der junge Werther Goethes noch Linderung seiner eigenen Wunden zu finden vermochte, löste sich nun unter den Schlägen der philologischen Gewissenhaftigkeit F. A. Wolfs auf. A. Wolf: nicht mehr *der* [Herv. D. S.] Dichter der Menschheit, sondern *einer* [Herv.

⁹⁰ Gentili, Carlo/Garelli, Gianluca (2010): *Il tragico*, Bologna: Il Mulino. In dem 2016 von Marco Meniaci herausgegebenen Band über das Tragische wird hervorgehoben, wie es vor allem in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts viele italienische Denker und deren Denkfiguren (Emanuele Severinos *ontologia della necessità*, Luigi Pareyson's *ontologia della libertà*, Sergio Givones Claudio Cancios Konzeptionen des *pensiero tragico* sowie die Rekonstruktion von Gentili und Garelli über die Philosophie des Tragischen) besonders rezeptiv in Bezug auf das Problem des Tragischen waren und wie – leider – aufgrund der beschränkten Reichweite von italienischsprachigen Texten solche Studien im internationalen Kontext auf enge Resonanz gestoßen sind. Vgl. Meniaci, Marco (Hrsg.) (2016): *Das Tragische: Dichten als Denken. Literarische Modellierungen eines pensiero tragico*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, insbesondere S. 7–10.

D. S.] unter den vielen Rhapsoden [...], die der volkstümlichen Tradition eine Stimme gegeben hatten“ (ebd., S. 18). Vor diesem Hintergrund rechtfertigen die beiden Autoren ihre Entscheidung, diese Studie über das Tragische mit den Überlegungen zu eröffnen, die Friedrich Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* (1872) angestellt hat. Hinter Nietzsches Interesse am Tragischen stand das Ziel zu zeigen, wie die vollkommene Einheit von Musik und Sprache in Wagners Oper mit der ursprünglichen griechischen Tragödie übereinstimmte, wenn nicht sogar mit ihr kontinuiert, in der das Element des Gesangs und des Pathos, d. h. das Dionysische, dominierte und nicht das dialogische und dramatische Element, das später als apollinisch klassifiziert wurde: „In Nietzsches Deutung ist Dionysos der Gott der ursprünglichen Einheit, die sich spaltet und dann wieder zusammensetzt; beide Prozesse, Spaltung und Wiederzusammensetzung, werden von Schmerz begleitet. Aus der ursprünglichen Einheit, die sich spaltet, entstehen Individuen, Bilder und Formen. Diese Spaltung, von Nietzsche als Kontrast zwischen zwei Gottheiten verstanden, Dionysos und Apollo, vereinigt zwei sich gegenüberstehende Prinzipien: das dionysische und das apollinische“⁹¹ (ebd., S. 25).

Im selben Moment, in dem sich die ursprüngliche Einheit wieder zusammensetzt und alle Individuation aufhört, endet das Leiden des Dionysos. Nur in der Musik wird nach Nietzsche die Kraft der ursprünglichen Einheit, die das Apollinische und das Dionysische verbindet, bewahrt und wiedererweckt. Während das Apollinische ein Ausdruck des *principium individuationis* ist, würde das Dionysische die primäre chaotische Dimension darstellen, deren Bruch mittels des *principium individuationis* durch die verschiedenen tragischen Figuren und den sie begleitenden Schmerz auf der Bühne inszeniert wird. In dem Maße, in dem eine solche Rückkehr zum Ursprung für Nietzsche mit einer Rückkehr zum dank der Macht der Musik vermittelten Mythos zusammenfällt, wird die konsequente Notwendigkeit Nietzsches erkennbar, die historische Entwicklung der Tragödie und die Reduzierung des musikalischen und chorischen Elements auf eine zunehmend marginale Rolle zu verurteilen, die insbesondere auf den Einfluss der sokratischen Thesen auf das Theater und Euripides zurückgeführt werden kann. So nimmt demnach das „Tragische bei Nietzsche den Charakter eines transzendentalen Prinzips an, in dem die historische Form der attischen Tragödie sowohl gleichzeitig ihre Basis als auch ihre Negation findet“ (ebd., S. 27–28).

⁹¹ Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie* 25, KSA 1, S. 42.

Die transzendente Dimension des Tragischen bei Nietzsche wird infolge der seit Beginn des 20. Jahrhunderts ausgeführten Studien zum dionysischen Kult und Theater weiter untersucht und kritisiert, ausgehend von der Kontroverse zwischen Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf (1848–1931) und Erwin Rohde (1845–1898) dazu.⁹² Wenn für Wilamowitz jede Betrachtung der griechischen Tragödie nur auf historischer und philologischer Grundlage erfolgen kann, so versteht es sich von selbst, dass man in Ermangelung überprüfbarer Belege für die tatsächliche Beziehung zwischen dem Kult des Gottes Dionysos und der Gattung der Tragödie nicht über die bloße Feststellung hinausgehen kann, dass die Tragödie ihren Darstellungsort anlässlich der Großen Dionysien gefunden hat, während sich nur in Bezug auf die Komödie eine direkte Ableitung der phallischen Prozessionen während des archaischen Dionysienkults, basierend auf der Grundlage der aristotelischen *Poetik*, feststellen ließe.⁹³

Andererseits identifiziert Rohde dank einer Analyse des Mythos Belege, welche die urtümliche Identität von Dionysos und Apollo belegen würden. Im Zentrum der tragischen Darstellung stünde demnach die dramatische Abspaltung des Helden und des tragischen Dichters des 6. und 5. Jahrhunderts von der Tradition, der jedoch das epische Paradigma des Helden inhaltlich einbeschrie-

⁹² Zu dem von Friedrich Nietzsche initiierten Streit über das Tragische und die Auswirkungen auf die Altertumswissenschaften von *Die Geburt der Tragödie* vgl. Ugolini, Gherardo (2016): *Nietzsche e la polemica sul tragico*, in: D. Lanza/G. Ugolini (Hrsg.): *Storia della filologia classica*, op. cit. S. 191–220.

⁹³ Vgl. Wilamowitz-Möllendorf, Ulrich von (1907): *Einleitung in die griechische Tragödie* (1959/2022), Berlin: De Gruyter, S. 50–56: „Unser Fundament ist und bleibt was in der *Poetik* steht. Die Tragödie stammt ab von den Sängern des Dithyrambos; sie ist zuerst Satyrspiel gewesen in lebhaften Tanzrhythmen und lustiger Sprache; den zweiten Schauspieler hat erst Aischylos eingeführt und den Chor von der Protagonistenstelle zurückgedrängt; der dritte Schauspieler stammt erst von Sophokles. Mit diesen allbekannten Notizen hat zu allen Zeiten jeder gerechnet [...]. Die Komödie ist viel verständlicher als die Tragödie: fangen wir mit ihr an. Das muß dem Modernen doch sehr aussichtsvoll erscheinen. Denn wir sehen mit Recht Trauerspiel und Lustspiel nur als zwei Arten derselben Gattung, der dramatischen Poesie, an. In der Praxis waren Komödie und Tragödie zwei so grundverschiedene Dichtungsgattungen, daß es gleich ungeheuerlich erschien, Aristophanes eine Tragödie, Agathon eine Komödie dichtend zu denken. [...] Für Athen ist das Dramatische etwas Akzessorisches sowohl in der Komödie wie in der Tragödie. [...] Für uns ist das Dramatische entscheidend, ist aber auch die Sonderung in Tragödie und Komödie eine inhaltsleere Konzession an die Antike [...] Für die Tragödie ergeben sich aus der Vergleichung des jüngeren Spieles zwei Schlüsse. Erstens daß es für sie, [...] noch viel weniger als für die Dichtung des Kratinos erlaubt sein kann, die ästhetischen Abstraktionen, zu welchen allenfalls ihre letzte ausgebildete Gestalt Veranlassung geben mag, als Voraussetzungen ihres Werdens oder auch nur als Maßstab ihres Wertes zu verwenden. Zweitens daß sie unmöglich aus volkstümlichen Tänzen, die am Dionysosfeste stattgefunden hätten, entstanden sein kann, weder sie noch ihre Vorstufe, der Dithyrambos, der neben ihr und neben der Komödie bleibt. Denn aus den volkstümlichen Tänzen geht die Komödie hervor, und sobald sie da ist, verschwindet diese Vorstufe.“

ben blieb. In Gegensatz zu den Studien von Karl Kerényi (1897–1973)⁹⁴, Gilbert Murray (1866–1957)⁹⁵ und Eric Dodds (1893–1979)⁹⁶, die den kultischen und dionysischen Charakter des Tragischen zu beweisen versuchten, steht auch die Position von Jean-Pierre Vernant.⁹⁷ Gerade die Tatsache, dass sich die Tragödie – mit Ausnahme der *Bakchen* – von ihrem rituellen Ursprung befreit hat, bildet gemäß Vernant das grundlegende Element ihres konstitutiven Aktes im ästhetischen Sinne als dramatische Gattung:

Es ist offensichtlich, wie Vernant die Entstehung und Entwicklung der Tragödie auf Basis einer der Grundlagen der Ästhetik als eigenständiger Wissenschaft betrachtet, die er als philologisches Kriterium verwendet. Die Tragödie stellt sich als eine Form der autonomen Gesetzmäßigkeit dar, gerade weil sie sich von einem vor-ästhetischen Kontext abgrenzt und emanzipiert, der allein als Form des reinen Gegensatzes in ihre Definition eingeht. Sie wird so zu einer Art Paradigma für die Autonomie des Kunstwerks. In Bezug auf die tragische Form hebt Vernant die Merkmale der ‚Erfindung‘ und ‚Innovation‘ hervor, die ‚Diskontinuität und Brüche‘ mit der Tradition signalisieren und die Welt der religiösen Erfahrung ebenso in sich vereinen wie die der ältesten Epochen.

Gentili/Garelli 2010, S. 56.

Diese Eigenschaft der Tragödie macht sie zu einem „unübertroffenen Modell der politischen Kunst“ (ebd., S. 57), das die athenische Demokratie in ihrer Entwicklungsparabel bis hin zu ihrem Untergang begleitet. Durch diese enge Verbindung wurde die athenische *polis* nicht nur im Theater aufgeführt, sondern selbst zum Bühnenbild, in dem der Held/Bürger durch die zur demokratischen *polis* gehörenden Widersprüche herausgefordert wird und diese seinerseits unterläuft. Dieses Verhältnis zwischen der Gattung der Tragödie und dem demokratischen Regime wurde auf der Grundlage der Studien von Jacqueline De Romilly⁹⁸, Diego Lanza⁹⁹ und Luciano Canfora¹⁰⁰ weiter untersucht. Diese Autoren

⁹⁴ Kerényi, Karl (1976): *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, München-Wien: Langen-Müller.

⁹⁵ Murray, Gilbert (1912): *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy*, in: Harrison, Jane E. (Hrsg.): *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge: Cambridge University Press.

⁹⁶ Dodds, Eric R. (1982²): *I Euripides, Bacchae*. Hrsg. und mit Einleitung von E. Dodds. Oxford: Clarendon Press.

⁹⁷ Vernant, Jeanne-Pierre (1986/2004): *Le dieu de la fiction tragique*, in: Vernant, Jeanne-Pierre/Vidal-Naquet, Pierre: *Mythe e tragédie en Grèce ancienne. Tome II*, Paris: La Découverte, S. 17–24.

⁹⁸ De Romilly, Jacqueline (1970): *La tragédie grecque*, Paris: PUF.

⁹⁹ Lanza, Diego (1977): *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino: Einaudi.

¹⁰⁰ Canfora, Luciano (2004): *La democrazia. Storia di un'ideologia*, Roma-Bari: Laterza.

gehen so weit zu argumentieren, dass der *allgemeinbildende und humanistische Wert der Tragödie* in der poetischen Fähigkeit der Tragödie liegt, eine „mimetische Handlung ‚außerhalb der Zeit‘“ zum Leben zu erwecken, in der „sogar die Gewalt schlussendlich zu einem ‚Akt der Anklage‘ gegen die Gewalt selbst wird“ (ebd., S. 71).

Weit davon entfernt, uns einzuladen, die athenische Demokratie des 5. Jahrhunderts als unvergängliches politisches Paradigma zu betrachten, ermöglichte die Tragödie vielmehr eine kritische Auseinandersetzung mit den Machtmissbräuchen, die diesem unvollkommenen demokratischen Regime innewohnen, angefangen bei der Sklaverei und der Frauenfeindlichkeit: „Hier geht es jedoch keineswegs darum, im Namen eines blinden und unkritischen Klassizismus die Gewalt der athenischen Kultur zu vergessen. [...] Vielmehr gilt es, die Beziehung zwischen der historisch-literarischen Kultur und der mühsamen [...] Entstehung eines *Humanitätsideals* zu verstehen, das De Romilly unter dem griechischen Himmel entspringen sieht, in enger Verbindung mit dem Themenkreis des tragischen Theaters“ (ebd., S. 72). Sogar durch eine Analyse verschiedener Tragödien wird gezeigt, wie man in der Tragödie des Euripides, die in gewisser Weise von bereits meta-tragischen Elementen durchdrungen ist, dazu kommt, „die [...] Beschreibung von Gewalt in Aktion mit Überlegungen zu begleiten, die Mitleid mit den Auswirkungen derselben Gewalt hervorrufen“ (ebd., S. 74).

Unter diesen methodischen Voraussetzungen wird die Untersuchung des Verhältnisses zwischen Tragödie und Tragik, ausgehend von den frühesten Ausarbeitungen des aristotelischen Konzepts einer tragischen Poetik, im Rahmen dieses Vorhabens artikuliert. In starkem Gegensatz zu Platons Verurteilung des Theaters, die im zweiten Teil der Arbeit ausführlicher behandelt wird, versucht Aristoteles in der *Poetik*, den Bruch zwischen Philosophie und Poesie wiederherzustellen, indem er die poetische *mimesis* als notwendige Form der Nachahmung von Handlungen und Lebensweisen und der Integration von Kunst und Natur versteht und damit gleichzeitig die dramatische Kunst rehabilitiert.

Aristoteles rehabilitiert damit die Sphäre der Kunst gegenüber der platonischen Kritik und die Idee der *techné* gegenüber der „aristokratischen Entwürdigung“, der sie unterworfen wurde, sowie – durch die Lehre der *Katharsis* – den Bereich der Emotionen gegenüber der logischen Entwertung,¹⁰¹ die sie durch die

¹⁰¹ In Arist. *Poet.* 1448b14–19 wird die tragische Katharsis als eine Form des Syllogismus beschrieben (*sylogizesthai*), die in die Lage ist, die intellektuelle Kontemplation und die emotionale Erfahrung mit-

Philosophie erlitten hatten.¹⁰² „Die Tragödie bestimmt also die ‚Reinigung‘ der Leidenschaften. Nun geht der Begriff der *Katharsis* in der Geschichte der Ästhetik auf die pythagoreische Tradition zurück, gemäß welcher eine Homologie zwischen der harmonischen Struktur der *mousiké* und der der Seele besteht. Was das aristotelische Geschehen betrifft, so ist [...] die tragische Katharsis in erster Linie als eine Art und Weise zu verstehen, in der das Chaos in Form endet“ (ebd., S. 83). Die kathartischen Leidenschaften wären insbesondere Furcht und Mitleid, die in dem Moment entstehen, in dem der Zuschauer, der sich mit den tragischen Figuren identifiziert, sich einbildet, dass er oder sie einen ähnlichen Schmerz erleben kann.¹⁰³ Hier kommen die Wahrhaftigkeit und die universelle, idealisierende Tragweite der tragischen Botschaft ins Spiel, ein Merkmal, das letztere von der des Historikers unterscheidet:

Aufgrund des Gesagten ist auch klar, dass nicht dies, die geschichtliche Wirklichkeit (einfach) wiederzugeben, die Aufgabe eines Dichters ist, sondern etwas so (darzustellen), wie es gemäß (innerer) Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit geschehen würde, d. h., was (als eine Handlung eines bestimmten Charakters) möglich ist. Denn ein Historiker und ein Dichter unterscheiden sich nicht darin, dass sie mit oder ohne Versmaß schreiben (man könnte die Bücher Herodots in Verse bringen, und sie blieben um nichts weniger eine Form der Geschichtsschreibung, in Versen wie ohne Verse), der Unterschied liegt vielmehr darin, dass der eine darstellt, was

einander zu integrieren: „Ursache auch dafür ist, dass ‚etwas‘ zu erkennen nicht nur für Philosophen höchste Lust ist, sondern genauso auch für alle anderen – freilich ist ihr Anteil daran beschränkt. Sie empfinden nämlich deshalb Freude beim Anschauen von Bildern, weil sie beim Betrachten zugleich erkennen und erschließen, was das jeweils Dargestellte ist, etwa dass es sich bei dem Dargestellten um diesen oder jenen handelt. Wenn man nämlich etwas nicht schon früher einmal gesehen hat, wird seine Darstellung nicht als solche Lust bereiten, sondern nur wegen der Ausarbeitung oder der Farbe oder aus einem anderen derartigen Grund.“

¹⁰² Vgl. Arist. *Poet.* 1449b24–30.

¹⁰³ Zum Unterschied zwischen homöopathischen und allopathischen Bedeutungen der aristotelischen Katharsis: vgl. Belfiore, Elizabeth (1992): *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton: Princeton University Press. In dieser Studie bietet Belfiore eine sorgfältige Interpretation von Aristoteles' *Poetik*, indem sie das Werk im Kontext des aristotelischen Korpus und der griechischen Kulturgeschichte im Allgemeinen einordnet. Insbesondere bietet die Autorin eine Interpretation der umstrittensten Passagen der *Poetik* im Lichte der *Rhetorik*, der *Politik* sowie der ethischen, psychologischen, logischen, physikalischen und biologischen Werke des Aristoteles und geht dabei so weit zu argumentieren, dass diese aristotelischen Texte die traditionelle Ansicht infrage stellen, dass die *Katharsis* in der *Poetik* ein homöopathischer Prozess ist, bei dem das durch das Drama hervorgerufene Mitleid und die Furcht dazu dienen, den Zuschauer von ähnlichen Emotionen zu reinigen. Stattdessen argumentiert die Autorin, dass Aristoteles die *Katharsis* als einen allopathischen Prozess betrachtet, bei dem Mitleid und Furcht die Seele von schamlosen, antisozialen und aggressiven Emotionen reinigen.

geschehen ist, der andere dagegen, was geschehen müsste. Deshalb ist die Dichtung auch philosophischer und bedeutender als die Geschichtsschreibung. Die Dichtung nämlich stellt eher etwas Allgemeines, die Geschichtsschreibung Einzelnes dar.

Arist. *Poet.* 1451a35–b8.¹⁰⁴

Eine gute Tragödie, d. h. eine gelungene Tragödie, wäre demnach nach Aristoteles' Konzeption eine solche, die das Publikum zum Mitleid bewegt, indem sie ihre kathartische Absicht erreicht, d. h., indem sie die beschriebene Situation mit einem involvierenden Pathos umhüllt, um die Zuschauer nicht nur mit einem bitteren Gefühl der Verzweiflung zurückzulassen, „wodurch der Effekt der kritischen Distanzierung aufgehoben wird“ (Gentili/Garelli 2010, S. 91) hinsichtlich des Dramas und der *polis*. Gerade die Reduktion der beiden tragischen Leidenschaften der Angst und des Mitleids auf das alleinige Mitleid ist typisch für jene „aufklärerische Konzeption des Tragischen“ (vgl. ebd., S. 113), deren Wortführer Jahrhunderte später, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), Theaterkritiker am Deutschen Nationaltheater in Hamburg, sein wird.

Generell lässt sich sagen, dass trotz der Unbeliebtheit, die die *Poetik* im Mittelalter genoss, die aristotelische Sichtweise der Tragödie und die entstehende Idee des Tragischen die Jahrhunderte bis weit ins 19. Jahrhundert hinein überdauerte. Dass diese Interpretation sich auch in eine Art metaphysischen Incipit des Tragischen übersetzen lässt, wird ebenfalls von Bernhard Zimmermann in seiner philologischen Analyse von Quellen aus dem 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. einschließlich der aristotelischen *Poetik* diskutiert. Wenn einerseits feststeht, dass zur Zeit der Blüte der klassischen Tragödie das technische Adjektiv *tragikós* nichts anderes bezeichnete als die Zugehörigkeit zu einer als Tragödie verstandenen dramatischen Komposition, so lässt andererseits die anthropologische Dimension der aristotelischen Untersuchung der Tragödie den Beginn der Überwindung der rein literarischen Dimension in Bezug auf das Tragische erahnen.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Aristoteles, *Poetik*, in: Christof Rapp (Hrsg.): Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 5, übersetzt und erläutert von Abrogast Schmitt (2011), Berlin: Akademie Verlag.

¹⁰⁵ Vgl. Zimmermann, Bernhard (2011): *Über das Tragische bei den Griechen*, in: Hühn, Lore/Schwab, Philipp (Hrsg.) (2011): *Die Philosophie des Tragischen: Schopenhauer – Schelling – Nietzsche*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 133–141, hier S. 133–134: „Unmerklich theoretisch aufgeladen wird das Wort [*schl. tragikós*] in der *Poetik* des Aristoteles. Nach dem Stagiriten ist Euripides der ‚tragischste‘ Dichter. Der Superlativ hat natürlich noch einen unmittelbaren Bezug zu dem Nomen *tragodia* und ‚Tragödie‘; er

Es ist jedoch verständlich, dass sowohl die Formen der Tragödie als literarische Gattung als auch die der Tragödie als philosophische Kategorie von Mal zu Mal an die Bedürfnisse der Gegenwart angepasst wurden: Bei den Römern der republikanischen Ära (509–27 v. Chr.) beispielsweise hielt die Tragödie stark an den euripideischen und hellenistischen Modellen fest. Dennoch besaß das Theater in der lateinischen Welt nicht mehr jene symbiotische Komponente in Bezug auf die Gemeinschaft, die es im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. konnotiert hatte. Insbesondere im republikanischen Rom wurden weder die Sitten noch die *res publica* durch die Tragödie beanstandet, im Gegenteil, da das lateinische Drama der „ideologische Ausdruck der *nobilitas*“ (ebd., S. 97) war, nahm es in seiner feierlichen Funktion in gewissem Sinne das vorweg, was im augusteischen Zeitalter (44–14 n. Chr.) der Panegyrik vorbehalten sein sollte.¹⁰⁶

Nach Senecas Tod geriet das tragische Theater von der Spätantike bis zum Mittelalter praktisch in Vergessenheit, wobei der „der Begriff ‚tragisch‘ [...] schließlich seine rhetorische Konnotation hervorhebt und eher den erhabenen, dem Sublimen nahen Stil bezeichnet, der fähig ist, edle Argumente oder gravierende Themen auszudrücken. [...] So [...] wird das Tragische im Allgemeinen eher zu einer stilistisch-rhetorischen als zu einer erzählerischen oder ästhetischen Kategorie“ (ebd., S. 100–101). Man braucht nur an Umberto Ecos *Der Name der Rose* zu denken, um eine Vorstellung davon zu bekommen, wie wenig Popularität die *aristotelische Poetik* während des Mittelalters genoss. Tatsächlich wurde sie in der Renaissance dank Lorenzo Vallas lateinischer Übersetzung, herausgegeben 1498, wiederentdeckt. Aus der Verbreitung des transalpinen tragischen Theaters im 17. Jahrhundert entstanden dagegen in den Werken von Pierre Corneille (1606–1684), Jean Racine (1639–1699) und William Shakespeare (1564–1616) neue dramatische Linien, die einen anderen Weg einschlugen als der philosophische Strang des Tragischen, der in der deutschen *Klassik* am Leben erhalten wurde, deren führende Vertreter Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgang

enthält jedoch bereits eine Begriffserweiterung. Euripides ist der ‚tragischste‘ Tragiker, da er Tragödien schrieb, die den Vorstellungen des Aristoteles vor allem im Hinblick auf das Endziel der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen, am meisten entsprechen. So ist das griechische Adjektiv *tragikós* auch bei Aristoteles noch nicht Träger einer über die Gattung Tragödie hinausreichenden Vorstellung oder Theorie oder gar eine allgemeinmenschliche, anthropologische Grundkonstante. [...] Da jedoch Aristoteles in der *Poetik* mit anthropologischen Ansätzen arbeitet, steht er an der Schwelle zu einem die Gattung Tragödie transzendierenden Verständnis von tragisch und Tragik, das er aus der Analyse der gelesenen und analysierten Tragödien zieht.“

¹⁰⁶ An dieser Stelle sei Valerio Petrucci für die Unterstützung bei der Überprüfung solcher Analogien zwischen römischer Tragödie und Panegyrikus ganz herzlich gedankt.

von Goethe (1749–1832) und Friedrich von Schiller waren (vgl. ebd., S. 106–120). Anders als Lessing, der die wehmütige Verbindung von Furcht und Mitleid unter dem einzigen Zeichen des Mitleids subsumiert hatte,¹⁰⁷ erkannte Goethe, der noch die aristotelische Poetik interpretierte, keine unmittelbar moralische Funktion der Tragödie:

Dieser scheinbare Widerspruch lässt sich erklären, wenn man bedenkt, dass in Goethes Vorstellung die Moral einzig in der Freiheit bestehen kann: jener Freiheit, die die Tragödie in ihrer Autonomie von der realen Welt feiert. [...] Die Größe der antiken Tragödie gründete sich auf ‚eine unentrinnbare Pflicht, die der Wille, indem er sich ihr widersetzt, nur noch verschlimmerte‘. Aus diesem Grund überragt ‚Ödipus alle anderen Tragödien‘. Aber der despotische Charakter dieses Zwanges steht im Gegensatz zum Triumph des freien Willens, der ‚der Gott der modernen Zeit ist‘. Nur durch die Versöhnung von Notwendigkeit und Freiheit kann die moderne Tragödie zur Größe der antiken Tragödie aufsteigen und so das Maß einer authentischen Moral finden. Der moderne tragische Held wird so den antiken übertreffen können. [...] Dass man sich an der antiken Tragödie orientieren muss, um eine moderne Tragödie zu erschaffen, die ihre Größe erneuert, ist auch eine der Grundideen Friedrich Schillers.

Gentili/Garelli 2010, S. 117.

Gentili und Garelli betonen, dass gerade die Aufmerksamkeit und die Bedeutung, die dem Vergleich mit dem griechischen Modell der Tragödie und dem tragischen Denken in dieser Epoche beigemessen wurden, später ein grundlegendes Erbe der klassischen deutschen Philosophie darstellten, in der versucht wurde, die Polarität, aber auch die Kontinuität zwischen dem antiken und dem modernen Modell lebendig zu erhalten. Was in diesem Rahmen aus den verschiedenen Interpretationen hervorsticht, ist insbesondere die dialektische Tendenz, die dieser Metabolisierung des antiken sowie des modernen tragischen Denkens und dem daraus resultierenden Oszillieren zwischen einer äußeren und einer inneren Form der Tragödie verliehen wird: „Die romantische Tragödie setzt also die Entwicklung eines Begriffs voraus, der allein im dialektischen Idealismus angesiedelt werden kann“ (ebd., S. 125). Die Autoren identifizieren Fried-

¹⁰⁷ „La compassione diviene una sorta di sacramento di una *religione dell’umanità* nella quale le religioni storiche trovano, contemporaneamente, la loro natura comune e il loro superamento. È questo il tema del capolavoro tragico di Lessing, *Nathan il saggio* (1778–1779), e dello scritto *L’educazione del genere umano* (1777–1780), nel quale è posta come ‚cosa necessaria‘ ‚lo svolgersi di verità rivelate in verità di ragione“ (Gentili/Garelli 2010, S. 115). Vgl. Lessing, Gotthold E. (1780): *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, Berlin: Voß.

rich Hölderlin (1770–1843) als Initiator dieser Dialektik des Tragischen, die aus der Kritik an Fichtes *absolutem Ich* hervorgegangen sei: So wie das Ich nur durch seine Ur-Teilung, d. h. das Selbstbewusstsein, möglich sei, so seien „die Griechen insofern Meister gewesen, als sie nicht in ihrer Identität verbleiben wollten, sondern, als sie das Selbstbewusstsein dadurch erlangten, dass sie sich in das Element außerhalb ihrer Natur versetzten. Deshalb können die Modernen die Regeln der Kunst nicht einfach von der ‚griechischen Vollkommenheit‘ abstrahieren, sondern müssen von den Griechen lernen, die ihnen innewohnende Veranlagung zur Darstellung zu entfremden“ (ebd., S. 126–127).

Unter Bezugnahme auf die Überlegungen in Hölderlins unvollendeter Tragödie *Der Tod des Empedokles* (1846) wird hervorgehoben, dass der romantischen Dialektik des Tragischen oder dem sogenannten *Paradox des Tragischen* gerade die Fähigkeit zugrunde liegt, sich durch theatralische Darstellung von jenem Inhalt zu entfremden, der nur dann die Formen der Wahrheit annimmt, wenn er ein anderer wird als wir selbst.¹⁰⁸ Daher die Trennung in äußere und innere Struktur, das heißt in Form und Inhalt: In diesem Gegensatzpaar liegt die absolute Schönheit des Tragischen, das die Geschichte zu transzendieren vermag. Trotz seines antiken politischen Charakters haben die Kraft und das Wunder des griechischen Dramas die Jahrhunderte in der zeitlosen Hülle des Klassikers unsterblich überstanden.

Dieser Aspekt des Tragischen wird jedoch im Hegel’schen Denken stärker betont: „Schließlich ist die gesamte Hegel’sche Bewegung der Dialektik als ein ‚Denken gegen‘ und ein ‚Dramatisieren‘ konzipiert. Die Theorie des Tragischen ist seinem Denken also keineswegs fremd, sondern stellt im Gegenteil eine wesentliche Prüfung desselben dar, in der schon der junge Hegel – in den Worten von Lukács – ‚von der Widersprüchlichkeit des Seins‘ besessen erscheint“ (ebd., S. 133–134). Schon in einigen der Jugendschriften Georg Friedrich Wilhelm Hegels (1770–1831) lassen sich in den scheinbar unversöhnlichen Widersprüchen Formen des Tragischen verfolgen, wie jene zwischen jüdischer und christlicher Theologie in *Der Geist des Christentums und sein Schicksal* (1797) oder zwischen dem Menschen als Mitglied des Staates und dem Individuum in seiner bürgerlichen Position in *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts* (1802–1803).

¹⁰⁸ Zu dem Paradox des ‚absoluten tragischen‘ in Hölderlin und Schelling vgl. auch Krell, David F. (2011): Das tragische Absolute bei Schelling und Hölderlin, in: Hühn, Lore/Schwab, Philipp (Hrsg.) (2011): *Die Philosophie des Tragischen: Schopenhauer – Schelling – Nietzsche*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 203–222.

Dies ist der erste Schritt, der später zu dem Sprung in *Phänomenologie des Geistes* (1807) führt, in dem der Kontrast zwischen den sophokleischen Figuren – Antigone und Kreon – das göttliche Recht und das menschliche Recht, bezogen auf die antike Welt, sowie das Spannungsverhältnis zwischen individueller Moral und materieller Ethik, bezogen auf die moderne Welt, gegenüberstellt. In diesem Sinne sind Antigone und Kreon, die tragischen Helden Hegels, durch das Bewusstsein gekennzeichnet, das sie in all ihren Handlungen begleitet, anders als beispielsweise Ödipus, der aufgrund der Unvermeidlichkeit des tragischen Irrtums den Notwendigkeiten des Schicksals folgt, indem er seinen Vater tötet und seine Mutter heiratet. Die bewusste und unversöhnliche Einseitigkeit der Figuren der Antigone und des Kreons hingegen führt dazu, dass nach der Hegel'schen agonistischen Dialektik beide untergehen müssen.¹⁰⁹ Auf Grundlage dieser Überlegungen, die später in den *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* (1983), die Hegel zwischen 1821 und 1831 in Berlin hielt, weiter ausgearbeitet wurden, „konnte die Hegel'sche Dialektik der Tragödie in den Begriffen [...] eines ‚Konflikts gleichberechtigter Mächte‘ zusammengefasst werden, gemäß einer Konzeption des Tragischen, der ein bemerkenswertes historisches Glück beschieden war und die bis in die deutsche Philosophie der ersten Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts [Max Scheler] reichen wird“ (Gentili/Garelli 2010, S. 141).

Claus Langbehn hingegen identifiziert im Hegel'schen Abschnitt seiner Studie zur *Welttheatermetaphorik*¹¹⁰ das tragische Schicksal des modernen Menschen, als historisches Wesen betrachtet, mit der gleichen blinden Teleologie, die den sophokleischen Ödipus charakterisierte, da er sich seiner eigenen Geschichtsbezogenheit nicht entziehen konnte und mit seinen individuellen Handlungen den universellen Gang der Geschichte markierte, ohne sich dessen jedoch selbst bewusst zu werden: „Die einzelne Handlung offenbart ihren metaphysischen Sinn erst dann, wenn man sie in den Gesamtzusammenhang einbettet und ihren teleologischen Status *ex post* erkennt. [...] Als Zuschauer des Bühnenspiels werden wir empfänglich für das Drama des einzelnen menschlichen Lebens, weil wir

¹⁰⁹ Für eine andere Lektüre des Tragischen bei Hegel vgl. Wesche, Tilo (2011): Wissen und Wahrheit im Widerstreit. Zu Hegels Theorie der Tragödie, in: Hühn, Lore/Schwab, Philipp (Hrsg.) (2011): Die Philosophie des Tragischen: Schopenhauer – Schelling – Nietzsche, Berlin/Boston: De Gruyter, S.297–315.

¹¹⁰ Langbehn, Claus (2014): „Theater“, in: Ralf Konersmann (Hrsg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (WBG), S. 449–462.

dessen teleologische Notwendigkeit einsehen und zugunsten eines sich entfaltenden Schauspiels akzeptieren können” (Langbehn 2014, S. 455–456).

Wenn es sich bis zu diesem Punkt sagen lässt, dass man in gewissem Sinne ein Zeuge der Metamorphose von der Geschichtsphilosophie in einer Trostrede auf die tragischen oder tragikomischen Schicksale der Menschheit ist, so schließt sich mit dem Gedanken von Arthur Schopenhauer (1788–1860) der Kreis in Bezug auf die klassische deutsche Philosophie über das Tragische, in dem der moderne tragische Geist zu einer Art der Resignation führt. Im Zentrum seiner Betrachtung des *tragischen Erhabenen* steht“ die Figur des sich selbst widersprechenden Willens“. In *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818) nimmt die tragische Dimension den Charakter einer bewussten Verzweiflung des Menschen gegenüber den Widersprüchen, Kräften und Unglücken an, die die Menschheit regieren.

Insbesondere sind drei Kategorien des Unglücks in der Tragödie von Interesse: „Das erste ist die Folge der Handlungen einer perversen und monströsen Persönlichkeit; es ist ein spezifisch modernes Chaos, auf das er in Shakespeares Richard III. hinweist [...]. Das zweite [...] ist mit einer ‚blinden Fatalität‘ verbunden; es ist ein typischer Fall der antiken Tragödie, deren oberstes Vorbild [...] Sophokles’ Ödipus Rex ist [...]. Und schließlich, was für Schopenhauer die beste Situation ist: der Fall, in dem das Unglück durch die wechselseitigen Beziehungen zwischen den Figuren erzeugt wird, wie in Goethes *Clavigo* und *Faust* [...]“ (Gentili/Garelli 2010, S. 151). Wenn der Zuschauer einer modernen Tragödie aus dem ästhetischen Blickpunkt Freude an dem Gefühl des Erhabenen verspüren kann, das dank der Schönheit des Dramas entspringt, so ist das Leben des Einzelnen für Schopenhauer aus existenzieller Sicht tatsächlich immer eine Tragödie. Bei näherer detaillierter Betrachtung kann das Lebensdrama bisweilen auch einen tragikomischen Charakter aufweisen: Wenn die täglichen Mühen in Schopenhauers Augen tatsächlich als komische Szenen betrachtet werden, so stellen die unerfüllten Wünsche, die enttäuschten Sehnsüchte, die vom Schicksal gnadenlos zerschlagenen Hoffnungen zusammen mit dem anwachsenden Leid, das sie auslösen und das die Menschen bis zum Tod begleitet, immer eine Tragödie dar.

Verschiebt sich mit Schopenhauer der theoretische Horizont des Tragischen vom Bereich der Dialektik in den des Nihilismus, so wird es später Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* sein, der die nihilistische Intuition Schopenhauers in einen

tragischen Erfolg verwandeln wird.¹¹¹ Von Nietzsche an wird die philosophische Kategorie des Tragischen von den Theoretikern des Tragischen zunehmend als ein diagnostisches Konzept verstanden, das nicht das Leben im Allgemeinen, sondern die Situation einer tiefen kulturellen und politischen Krise beschreibt, in der sich das Europa des 20. Jahrhunderts zwischen den beiden Weltkriegen befand. In diesen Interpretationen, die zum Teil eine Wiederkehr der Dialektik beinhalten, nimmt die Philosophie selbst die Form des Tragischen an und lässt sich – so Wilhelm Schmidt-Biggemann¹¹² – der Dimension des Ereignisses und einem grotesken Schicksal des wiederholten Scheiterns und der Selbstbescheinigung zum Tod unterordnen:

Damit Philosophie tragisch sein kann, muss sie selbst zum Ereignis werden, von dem dann tragische Geschichten erzählt werden können. Deshalb stellt sich hier die Frage nach dem Verhältnis von Philosophie im Verhältnis zu Ereignis und Erzählung. [...] Die komische, groteske Dramatik der Geschichte in Bezug auf die philosophischen Ewigkeits-Geltungsansprüche besteht darin, dass trotz des Fallierens dieser Ansprüche immer wieder weiter philosophiert wird. Die Philosophie überlebt trotz dieser ständig sich wiederholenden Selbstparalysierung ihrer Wahrheits- und damit Absolutheitsansprüche. In diesem Sinne kann man die Philosophiegeschichte als eher komische Tragödie, eben als Tragikomödie auffassen. [...] Und wenn man noch so sehr die Sinnlosigkeit und das Katastrophale betont, man versucht, das Tragische doch zu verstehen. Das bedeutet, dass man einen Sinn im Tragischen sucht. [...] Die Suche nach dem Sinn im definitionsgemäß Sinnlosen ist entweder komisch oder tra-

¹¹¹ Vgl. Hühn, Lore/Schwab, Philipp (Hrsg.) (2011): *Die Philosophie des Tragischen: Schopenhauer – Schelling – Nietzsche*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 11: „Die Aufgabe, die Nietzsche sich in diesem Werk vornimmt, besteht darin, Schopenhauers pessimistische Grundeinsicht von der Nichtigkeit des Daseins festzuhalten und zugleich in eine tragische Lebensbejahung zu verwandeln – eine Aufgabe, für die Nietzsche die von der Antike her tradierte Duplizität der Kunstmächte des Apollinischen und Dionysischen in Anspruch nimmt. Zugleich deutet sich schon in der *Geburt der Tragödie* ein Verständnis des Tragischen an, das dieses nicht mehr von der Struktur einer dialektisierbaren Kollision her denkt, sondern von der Performativität eines unmittelbaren Betroffenseins im Pathos. Nietzsches späteres Werk wird diesen Ansatz vertiefen: Schopenhauers pessimistische Grundeinsicht wird durch eine Analyse des ‚europäischen Nihilismus‘ abgelöst, der wiederum durch den tragischen Gedanken der ‚Ewigen Wiederkunft‘ als ‚Formel der höchsten Bejahung‘ überwunden werden soll. Die Geschichte der ‚Philosophie des Tragischen‘ kann mithin als Prozess einer zunehmenden Verschärfung von Negativitätsdiagnose und Krisenbewusstsein gelesen werden, die sich in divergierenden, der jeweiligen Gegenwartsdiagnose entsprechenden Anläufen zu deren Bewältigung ausspricht.“

¹¹² Vgl. Schmidt-Biggemann, Wilhelm (2011): *Überlegungen über das Verhältnis von Tragödie, Theodizee und Philosophie*, in: Hühn, Lore/Schwab, Philipp (Hrsg.) (2011): *Die Philosophie des Tragischen: Schopenhauer – Schelling – Nietzsche*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 61–82.

gisch. Wenn diese Suche als philosophisch ausgegeben wird, dann bekommt Philosophie etwas Don Quichottehaftes, dass nämlich angesichts der Inszenierung des Sinnlosen und der Katastrophe doch noch nach Sinn gesucht wird. Der Philosoph wäre dann ein tragikomischer Sinnsucher – der auch dort sucht, wo per definitionem nichts gefunden werden kann.

Schmidt-Biggemann 2011, S. 70–71.

Um es noch einmal zusammenzufassen: Gentili und Garelli verdanken wir, dass sie die Studien Peter Szondis über das Tragische¹¹³ bereichert haben, indem sie einen erweiterten historischen Blick auf die Ursprünge und Entwicklungen der tragischen Poetik sowie auf jene Studien über die Beziehung zwischen der griechischen Tragödie und der *polis* geworfen haben, aus denen sich ein Interpretationsbeispiel für die tragische Poetik in der Antike ableiten ließ. In diesen Elementen liegt demnach die zentrale Bedeutung deren Studie in der vorliegenden Arbeit: In der Akzentuierung der komplementären und widersprüchlichen Beziehung zwischen der Tragödie als literarischer Gattung und dem Tragischen als hermeneutischer Kategorie erkennen wir den unvergänglichen Kern und den transzendentalen Wert des Tragischen, wie er aus der altgriechischen Tragödie stammt.

Wenn man aus einer bildungstheoretischen Perspektive auf die Vergangenheit – insbesondere auf die griechische und römische Antike als unvergängliche Modelle ästhetischer, politischer und moralischer Vollkommenheit – blickt, bleibt man innerhalb jenes dramatischen Schemas der Aufnahme der Klassiker, das den Humanismus von der Renaissance bis ins letzte Jahrhundert geprägt hat. Während jedoch im Fall des Renaissance-Humanismus und des deutschen Neuhumanismus auf der Notwendigkeit einer Rezeption der Klassiker bestanden wird, die sich nicht in der Nachahmung erschöpft, sondern auch die Möglichkeit einer historischen und – im Fall des Erasmus von Rotterdam – einer ironischen Distanzierung zwischen Vergangenheit und Gegenwart ins Auge fasst, erleben wir im Fall des *Dritten Humanismus* des frühen 20. Jahrhunderts eine krampfhaft Suchende nach kulturellen Wurzeln, die den meta-historischen Wert des Klassikers zu einer völlig tragischen Identifikation mit jenen Werten und Parametern der antiken Welt verursacht, die sich den Dramen dieser unruhigen Zeiten am bes-

¹¹³ Vgl. Szondi, Peter [1961]: *Versuch über das Tragische* (1978). Frankfurt am Main: Insel-Verlag: „Die Geschichte der Philosophie des Tragischen ist von Tragik selbst nicht frei. Sie gleicht dem Flug des Ikarus. Denn je näher das Denken dem [...] Begriff kommt, um so weniger haftet an ihm das Substantielle, dem es den Aufschwung verdankt“, S. 200.

ten anpassten. Damit reduzierte jedoch der *Dritte Humanismus* das kulturelle Verhältnis zwischen dem archaischen und klassischen Griechenland und dem Deutschland des frühen 20. Jahrhunderts auf eine gerade Linie, die dem traditionellen Humanismus zum absoluten Bildungsparadigma gemacht hat. Daran soll die Unglaubwürdigkeit entstanden sein, die ihn in eine pädagogische Krise geraten hätte.

Doch sowohl in einigen Beiträgen der Nachkriegszeit, die darauf abzielten, eine im humanistischen Sinne verstandene Pädagogik als Ausweg aus der kulturellen Krise zu konzipieren (vgl. Jaspers und Weinstock), als auch aus den Reihen einer immer noch von pädagogischen Ambitionen beseelten Altphilologie (vgl. Patzer) finden sich Vorschläge, die, auch wenn sie in der Verwendung bestimmter begrifflicher Färbungen (*zukünftiger Humanismus* oder *tragischer Humanismus*) innovativ erscheinen mögen, den Humanismus nicht erneuern und ihn strukturell nicht von dem Identifikationsmechanismus mit der Vergangenheit befreien, der ihn vor allem im Dritten Humanismus zur Zergliederung und zu einem zunehmenden Verlust an Glaubwürdigkeit geführt hat. Das Komische als bildungstheoretisches Modell eines neuen Humanismus bleibt bis dahin noch unerforscht. Ein sich daraus entwickelnder komischer Humanismus sollte in der Lage sein, einen im Lachen eröffneten Zugang zur klassischen Tradition anzubieten, der von der Diskontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart ausgeht.

1.2.2 Das Komische

Wie im Falle der Tragödie und des Tragischen kann auch das Komische als eine hermeneutische Kategorie bezeichnet werden, die aus der Komödie als literarischer Gattung hervorgegangen ist. Wenn die vielen Fragezeichen, die mit der philosophischen Definition des Tragischen verbunden sind, die rekonstruktiven Schwierigkeiten einschließen, die mit einem vielfältigen und historisch sehr breiten theoretischen Panorama verbunden sind, so ist die Dimension des Komischen mit der Schwierigkeit des Absurden verbunden: Das Komische ist alles und das Gegenteil von allem, seit der Geburt der antiken Komödie in den phallischen Prozessionen des archaischen Griechenlands. Aus diesem Grund lassen sich weitreichende Rekonstruktionen, die die Verbindungen zwischen Komödie und Komik in der Geschichte der westlichen Literatur ermitteln können, nicht leicht finden.

Im Rahmen dieser Arbeit wird zunächst auf die Studien von Olimpia Imperio¹¹⁴ (2014) und Francesco Fiorentino¹¹⁵ (2019) Bezug genommen, die zwei Strömungen in Hinblick auf die Entwicklung des Komischen in der abendländischen Geschichte hervorheben: eine sogenannte aristotelisch-hobbesianische und eine, die auf die deutsche Romantik zurückgeht. Imperio besteht insbesondere auf dem aristotelischen Einfluss in Bezug auf den ersteren Trend und warnt vor ideologischem und moralisierendem Reduktionismus bei bestimmten Konzeptionen des Komischen, die bereits in der Antike entstanden sind, indem sie ihre Genese und historische Resonanz rekonstruiert. Stattdessen nimmt sich Fiorentino eine Analyse der historischen Dynamiken vor, die von einem Paradigma zum anderen geführt haben, wobei er sich auf die Moderne bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts konzentriert. Concetta D'Angeli und Guido Paduano (1999) haben letztendlich eine Phänomenologie des Komischen vorgelegt, in der sie die grundlegende Rolle hervorheben, die das Komische in der Literatur, insbesondere im Theater, seit der Antike, von Aristophanes bis Molière, von Swift bis Checov, von Twain bis Wodehouse, von Campanile bis Svevo, gespielt

¹¹⁴ Imperio, Olimpia (2014): „Aristofane tra antiche e moderne teorie del comico“, in: *Graeca Tergestina. Praelectiones philologiae tergestinae*, 3, Trieste: EUT, S. 5–63.

¹¹⁵ Fiorentino, Francesco (2019): „Metamorfofi del comico“, in: *SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo* (3), S. 467–484.

hat.¹¹⁶ Diese Rekonstruktion des literarischen und poetischen Phänomens des Komischen sowie seiner extraliterarischen Auswirkungen folgt einem Rhythmus, der durch ein allgemeines Raster der vielfältigen Funktionen vorgegeben wird, die das Komische in der Antike erfüllen konnte. Neben der Aufgabe, Laster und Abweichungen von der herrschenden Moral zu verurteilen, erfüllte das Komische auch die Funktion, Trivialität und Wahnsinn zu brandmarken. Dies wurde insbesondere der archaischen griechischen Komödie zugeschrieben, in der solche Elemente als Verstöße gegen die als „normal“ verstandene Rationalität galten. Gleichzeitig kam dem Komödianten jedoch auch eine gegenteilige Funktion zu: die Entweihung der durch Moral und Vernunft geschaffenen Ordnung. Diese subversive Kraft führte dazu, dass die Tätigkeiten der antiken Dramatiker durch Zensurmaßnahmen reguliert werden mussten.

Wie bei Tragödie und Trauerspiel stammt die erste systematische und poetologische Betrachtung der Komödie in der Antike aus der *Poetik* des Aristoteles. Wenn nun einerseits Aristoteles' Klassifizierungen der Komödie einen geringeren Stellenwert einräumen als der Tragödie, so wird andererseits die Komödie hier wie auch die Tragödie¹¹⁷ von den harten platonischen Vorwürfen befreit, die der komischen *metabolé* der Gefühle die Kraft zuschrieben, die Seele des Zuschauers zu verändern, nachdem er sich dem Lachen hingeeben hat, und ihn in die Lage zu versetzen, sich an dem zu erfreuen, wofür er sich normalerweise schämen müsste:¹¹⁸ „Die Komödie aber ist, wie gesagt, Nachahmung von zwar schlechteren Menschen – aber nicht in jedem Sinn von Schlechtigkeit, sondern (nur) zum Unschönen gehört das Lächerliche“ (Arist. *Poet.* 1449a32–34). Laut dieser Aussage von Aristoteles müssten das Komische und das Lächerliche, selbst in ihrer Herabwürdigung des verspotteten Objekts, eine harmlose und schmerzlose Dimension des Dramas darstellen. Dies ist eine moralistische Interpretationslinie der Komödie, die, wie Olimpia Imperio hervorhebt, über Descartes (*Les passions de l'âme*, 1649), Hobbes (*De Homine*, 1658) und Freud (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 1905) durch das Mittelalter bis in die

¹¹⁶ D'Angeli, Concetta und Paduano, Guido (1999): *Il comico*, Bologna: Il Mulino.

¹¹⁷ Vgl. Arist. *Poet.* 1449a37–b1: „Denn das Lächerliche ist eine bestimmte Art der Verfehlung ‚des Handlungszieles‘ und eine Abweichung vom Schönen, die keinen Schmerz verursacht und nicht zerstörerisch ist. So ist ja bereits die Komödienmaske irgendwie hässlich und verzerrt, aber ohne Ausdruck von Schmerz. Die Entwicklungsprozesse der Tragödie nun und die Namen der dafür Verantwortlichen sind ganz gut bekannt, die Komödie dagegen führte wegen ihrer unbedeutenden Inhalte von Beginn an ein Schattendasein.“

¹¹⁸ Vgl. Pl. *Rep.* 338e e 605c.

Moderne fortbestehen wird. Der rote Faden dieser theoretischen Ausarbeitungen über das Lachen findet sich in einem Gefühl der *Schadenfreude*, d. h. in jener psychischen und emotionalen Dynamik der schändlichen Selbstgefälligkeit in Bezug auf die Anerkennung der Überlegenheit desjenigen, der lacht, gegenüber dem, der ausgelacht wird:

Die Verhöhnung oder Spott entsteht aus einer Art Freude, die mit Haß gemischt ist, was daher kommt, daß man einen kleinen Fehler an einer Person bemerkt und denkt, daß sie das verdient. Man empfindet Haß für dies Übel, und man empfindet Freude, es in dem zu sehen, der es verdient. Wenn einen das unerwartet überkommt, veranlaßt die Überraschung, daß man aus Verwunderung in Lachen gesagt wurde. Ein solcher Fehler muß aber klein sein, gemäß dem, was [...] über die Natur des Lachens gesagt wurde. Ein solcher Fehler muß aber klein sein; wenn er nämlich groß ist, kann man nicht glauben, daß derjenige ihn verdient, der ihn hat, außer wenn man ein sehr schlechtes Naturell hat oder wenn man ihm großen Haß entgegenbringt.

Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*, Art. 178.¹¹⁹

In *De Homine*¹²⁰ wird Hobbes noch spezifischer und schematischer als Descartes, indem er dem Lachen die drei Charaktere der Unangemessenheit, der Fremdheit und der Unterwürfigkeit in der Beziehung des lachenden Subjekts zum Lächerlichen anrechnet. Anders gesagt: Wenn man über etwas lacht, das in einem anständigen Sinne besonders überraschend ist, so lacht man gleichzeitig auch über das, was, wenn es von einem Außenstehenden gesagt wird, so bizarr und unpassend wirkt, dass man die Minderwertigkeit des Ausgelachten gegenüber dem Subjekt des Lachens augenblicklich wahrnimmt:

Moreover, when the animal spirits are suddenly transported by the joy arising from any word, deed, or thought of one's own that is seemly, or of a stranger that is unseemly, this passion is laughter. For if someone hath said or done something extraordinary, as it seems to him, he is inclined to laugh. In the same way, if someone else hath said or done something unseemly, in comparison with which he is made more commendable to himself than hitherto, he can scarcely keep himself from laughter. And univer-

¹¹⁹ Descartes, René (1649): *Les passions de l'âme*, hrsg. und übers. von Klaus Hammacher: *Die Leidenschaften der Seele* (1984), Hamburg: Felix Meiner Verlag.

¹²⁰ Hobbes, Thomas (1658): *Man and citizen: Thomas Hobbes's De Homine*, übers. von Charles T. Wood, T. S. K. Scott-Craig; Thomas Hobbes: *De Cive*, übers. von Bernard Gert (1978). Die Ausgabe ist auch bekannt unter dem Titel *Philosophical rudiments concerning government and society*. Mit einer Einführung von Bernard Gert.

sally the passion of laughter is sudden self-commendation resulting from a stranger's unseemliness. Therefore almost nothing is laughed at again and again by the same people. One doth not laugh, however, at the unseemliness of friends and kindred, since they are not strangers. Therefore there are three things conjoined that move one to laughter: unseemliness, strangers, and suddenness.

Hobbes, *De Homine*, XII, 7.

Das Gefühl der Schadenfreude wird später bei Freud noch klarer werden: „Es fügt sich auch einem einheitlichen Verständnis, wenn eine Person, die uns komisch erscheint, für seine körperlichen Leistungen zu viel und für seine seelischen Leistungen zu wenig Investition in seine Beziehung zu uns legt, und es ist nicht abzustreiten, daß in beiden Fällen unser Lachen das angenehme Gefühl der Überlegenheit ausdrückt, das wir dieser Person gegenüber empfinden“ (Freud 1905¹²¹, S. 223). In *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* – auf den Guido Paduano einen großen Teil seiner Interpretation des Komischen, auch bezogen auf Aristophanes, stützt – unterscheidet Freud im Wesentlichen die aggressiven Mechanismen, die dem Lachen zugrunde liegen, das von einem Gefühl der Überlegenheit und der Verweigerung der Identifikation zwischen demjenigen, der spottet, und demjenigen, der verspottet wird, diktiert wird, und dem im sprachlichen und literarischen Sinne verstandenen *Witz*. Ausgehend von Freuds Theorie, wonach der Witz, d. h. der Scherz, drei Zentren braucht, um die gewünschte komische Wirkung zu erzielen, nämlich denjenigen, der spottet, denjenigen, der verspottet wird, und denjenigen, der lacht, wird somit gefolgert, dass im theatralen Bereich diese dritte Person das Publikum ist, das über den *Witz* des Autors des literarischen Textes lacht.

Die Entstehung dieser Rationalisierung der Komödie wird von Imperio auf die für das 4. Jahrhundert v. Chr. typische aristotelische Tendenz zurückgeführt, den Einfluss der jambischen Tradition aus der Komödie zu entfernen, um die ursprüngliche Vulgarität zu unterdrücken, die ihr in der Antike große dramaturgische Faszination und szenische Verve verlieh, sich aber schlecht für die Bedürfnisse einer fast ausschließlich literarischen und daher privaten Nutzung der Dramen im hellenistischen Zeitalter eignete.¹²² Francesco Fiorentino hebt her-

¹²¹ Freud, Sigmund (1905): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [1999], in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 6, hrsg. von Anna Freud, Frankfurt am Main: Fischer. Ital. Übers. von Pietro L. Segre: *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (2018²), Roma: Newton Compton.

¹²² Vgl. Imperio 2014, S. 19–20.

vor, dass neben dieser Interpretation des Komischen eine andere, nur beschränkte Minderheitenlinie existierte, in der das Lächerliche zwar als Schwäche betrachtet wurde, aber als „eine dem Menschen angeborene Schwäche. Montaigne formuliert dies am deutlichsten: „Notre propre et péculière condition est autant ridicule que risible“¹²³ (1580: Buch 1, Kap. L, 542). Eine solche auf der Diskrepanz zwischen dem, was man ist, und dem, was man zu sein glaubt, beruhende Auffassung, die Erasmus, Rabelais und Shakespeare nicht fremd ist, die auf Platons *Philebus* zurückgeht, scheint jedoch ein beschränktes Phänomen zu sein; darüber hinaus – wenn wir den späteren Molière [...] ausschließen – von nicht weitreichendem Einfluss“ (Fiorentino 2019, S. 468).

Eine Studie über Humanismus und Wahnsinn (1972) von Enrico Castelli Gattinara wurde bereits im Zusammenhang mit dieser Auffassung zitiert, aus der hervorgeht, dass vor allem die Ikonografie der Renaissance und nicht die Prosa die dramatischere Seite all jener Unsicherheiten gegenüber der Vernunft zum Ausdruck brachte, die hingegen in der schriftlichen Produktion – vielleicht aufgrund ihrer pädagogischen Zwecke – sicherere und vertrauensvollere Resultate zu erreichen schienen.¹²⁴ Castelli verweist zum Beispiel auf eine typische Renaissance-Darstellung von Aristoteles auf allen vieren, der von der Prostituierten Phyllis geritten wird, ein Thema, das sich sogar aus der Zeit vor der Reformation auf einem großen Flachrelief im Chor der Kathedrale von Lausanne findet und symbolisch auf den Sadismus des Irrationalen anspielt. Eine solche Darstellung ist eine klare Anspielung auf das mangelnde Vertrauen der Renaissance in die Logik: „Die Logik reicht nicht aus, um uns dazu zu bewegen, gemäß der Vernunft zu leben, und es gibt keine ausreichenden Gründe, um den Weisen davor zu bewahren, ins Lächerliche zu fallen. Es ist nicht lächerlich, dass Aristoteles von Phyllis ausgepeitscht wird, aber es ist lächerlich zu glauben, dass es eine ausreichende Vernunft gibt, die eine solche unverständliche Haltung verhindern könnte“ (Castelli 1972, S. 14).

Aristoteles stellt in der ikonografischen Allegorie das Symbol einer Vernunft dar, die gepeitscht und unterworfen wird, vielleicht sogar gedemütigt durch das Risiko der Lächerlichkeit, vor dem kein Mensch gefeit ist, auch nicht der weiseste: „Die Weisheit reicht nicht aus: Sie gewährleistet nichts. Der Humanismus verweist auf das Erkenntnis der Gefährlichkeit, besser gesagt: die Weisheit des

¹²³ Unser eigener charakteristischer Zustand ist ebenso lächerlich wie lachhaft. Übers. Georg Maag.

¹²⁴ Dies würde auch das Fehlen von Hinweisen darauf in den jüngsten Rekonstruktionen des Komikers erklären.

Risikos. Wenn Aristoteles gepeitscht wird, ist es die ‚Vernunft‘, die gepeitscht wird. Sie ist ein unmissverständliches Emblem: Sie verdient es, ausgepeitscht zu werden, die Vernunft, und man sollte auch nicht sagen, dass sie ‚unvernünftig‘ ist, denn das Symbol ist klar: Nicht einmal der ‚Meister der Wissenden‘ weiß, wie man die Hure ‚mit den Augen [...] des kranken Begehrens‘ besiegen kann“ (ebd.). Diese Studie unterstreicht auf wirksame Weise, wie die Welt des von der antiken Tragödie beeinflussten Humanismus durch eine originelle ikonografische Tradition „das Scheitern des Versuchs, den Menschen vernünftig zu wollen“, darstellt, denn [...] „es gibt keine größere Torheit, als den Stein der Torheit ausrotten zu wollen“ (Castelli 1972, S. 13):

Die Unmöglichkeit einer natürlichen Moral, die mit der Reflexion über den Vorrang der Vernunft gegenüber den Instinkten übereinstimmt, wurde von den Männern des Humanismus und der Renaissance dokumentiert. Gewiss, mehr von den Künstlern als von den Denkern; aber die Künstler sind die wahren Offenbaren des Zeitgeistes [...]. Es ist nicht ohne Bedeutung, dass der junge Holbein am Rande der Basler Ausgabe des *Encomium Moriae* von 1515 einen ikonographischen Kommentar zu den Thesen des Erasmus zeichnete: Wenn die Welt verrückt ist und der Wahnsinn somit die Bedingung für eine normale Existenz darstellt, ist derjenige noch verrückter, der den ‚Wahnsinn des Kreuzes‘ begeht, um den Weg zur Errettung anzuzeigen. Er kann eine neue Hermeneutik der Annahme des Wahnsinns erkennen. [...] Der auf die Spitze getriebene Symbolismus ist einer der positiven Aspekte des ‚Wahnsinns‘, wo die Vielschichtigkeit der Maske (des Symbols) die eindeutige Richtung eines Diskurses entlarvt, der keine Alternativen zulassen will, und auf die Geistesverwirrung (*status deviationis*) hinweist, die die Denker des 16. Jahrhunderts auszurotten versuchten. Der ‚Wahnsinn‘, das Gegengift zu den Simulationen der Vernunft. Wenn dem Humanismus das Verdienst der symbolischen Darstellungen des *Narrenschiffes* (*Stultifera navis*) und des *Lobes der Torheit* zukommt – Verkündigung der eroberten Freiheit durch die Vision einer auf dem Kopf stehenden Welt –, so fällt die Verantwortung für eine pessimistische Sicht der Geschichte (der Geschichte der Macht) dem Machiavellismus zu, der die Simulation zum hinreichenden Begründungsprinzip der Staatsräson macht.

Castelli 1972, S. 14–15.

Genau in diesem Sinne wird Erasmus in seinem *Encomium Moriae* (1511–1515) den Wahnsinn als ein im Wesentlichen konstituierendes Element des Menschen feiern und ihn auffordern, sich dem Lächerlichen als der einzigen Dimension zu weihen, die in der Lage ist, die fehlbare Moral seiner eigenen leidenschaftlichen,

von Elend und Größe, von Tugenden wie von Lastern, von Weisheit wie von Wahnsinn durchdrungenen Natur zu respektieren. In der Widmung an seinen Freund Thomas More (1478–1535), die am Anfang des Werkes steht, verweist Erasmus auf Aristophanes und Lukian als seine Vorbilder für eine literarische Gattung, von der er wusste, dass sie bei seinen Zeitgenossen auf Kritik stoßen würde, obwohl sie in einer Tradition steht, die mit Homers *Froschmäusekrieg*, der allegorischen Schlacht von Mäusen und Fröschen, begründet wurde, in der ein fantastischer Krieg in einem scherzhaften und spielerischen Ton besungen wurde, als ob er das feierliche Heldenepos parodierte.

In dieser Schrift spricht der Wahnsinn selbst, der die Meister der Logik und der Rhetorik als Minister eines abstrakten und abstrusen Wissensbegriffs parodiert und eine Lobeshymne auf sich selbst singt: Dabei beweist er seine eigene Nützlichkeit, wenn es darum geht, den Menschen zu den ursprünglichen Quellen des Vergnügens zurückzubringen und – im Einklang mit seiner eigenen Natur – die Lebensfreude erneut zu entdecken. Zu diesem Zweck hat Jupiter dem Menschen viel mehr Wahnsinn als Vernunft eingegeben, indem er letztere in ein „Eckchen des Kopfes“ verbannte und „den Rest des Körpers der Verwirrung der Leidenschaften überließ“,¹²⁵ um zu verhindern, dass das menschliche Leben nur von „melancholischer Schwere“ durchdrungen ist. Auf diese Weise und da niemand auf der Welt „vor schweren Fehlern gefeit“ ist, ist der Wahnsinn eine Möglichkeit, dieser Natur mit „nachsichtiger Einfachheit“ zu begegnen. Lächerliche und sinnlose Dinge passieren ständig und bewegen zum Lachen, und doch sind solche lächerlichen Dinge die Grundlagen einer glücklichen Gesellschaft und persönlichen Beziehung: „So ist es überall und erregt überall Gelächter, und doch fügen und festigen solche Lächerlichkeiten das gesellschaftliche Behagen. [...] Es kann schlechthin keine Gemeinschaft, keine Lebensverbindung ohne mich erfreulich sein“ (Erasmus, *Das Lob der Torheit*, S. 55–57). Wer versucht, in der Illusion zu leben, immer vollkommen selbstbeherrscht zu sein, hat den Sinn für die menschliche Komödie verloren, in der jeder von uns mehrere Masken trägt und dann auf ein Nicken des ersten Komikers hin plötzlich von der Bühne verschwindet. Es gibt jedoch noch eine weitere Möglichkeit:

¹²⁵ Erasmus von Rotterdam (1511), *Moriae encomium/Das Lob der Torheit*, übers. von Anton J. Gail, hrsg. von Stefan Zathammer, Dotzlingen: Reclam (2021), S. 47: „Außerdem hat er die Vernunft in einem Winkel des Kopfes verbannt und überließ den ganzen übrigen Körper der Verwirrung.“

Dagegen zeugt von der rechten Klugheit, wenn du als Mensch nicht über deine Grenzen hinaus weise sein willst und mit dem gemeinen Haufen gern ein Auge zudrückst oder munter irrst. Das aber, sagen sie, sei gerade das Merkmal der Torheit. Ich will es nicht einmal abstreiten, nur sollen jene ihrerseits zugeben, dass man so das Bühnenstück des Lebens spielt.

Erasmus, *Das Lob der Torheit*, S. 79.

Die Bedingung, wahnsinnig zu sein, unterscheidet sich also nur in einem Punkt von derjenigen, weise zu sein: Das Geheimnis liegt in der Fähigkeit des Einzelnen zu wissen, wie man in dieser Komödie spielt oder nicht spielt, in unserer Fähigkeit, spielerisch an ihr teilzunehmen und uns jeden Tag ein wenig zu täuschen: „Der Geist des Menschen ist nun einmal so angelegt, dass der Schein ihn mehr fesselt als die Wahrheit. [...] Welchen Unterschied seht ihr denn zwischen den Höhlenbewohnern Platons, die die Vielfalt der Schatten und Bilder bewundern, dabei wunschlos glücklich sind und mit sich selbst im Reinen, und dem Weisen, der die Höhle verlässt und das Wesen der Dinge erblickt?“ (*ivi*, S. 133). Eine spielerische Selbsttäuschung ist im Grunde das Geheimnis des Glücks, das dem Wahnsinn innewohnt und das im Gegensatz zur sterilen Weisheit der Gelehrten steht, die davon überzeugt sind, die menschlichen Grenzen zu überschreiten. Das Glück, das der Wahnsinn bietet, ist eine Selbsttäuschung, die darauf abzielt, die Begrenztheit und die Widersprüche, die uns der Spott täglich gegenüberstellt, mit einem Lächeln zu ertragen. Niemand ist davon ausgenommen. Mit diesen Überlegungen erschüttert Erasmus den traditionellen Ansatz des Humanismus in seinen Grundfesten, indem er zu einem radikalen Überdenken des Verhältnisses zur Kultur und zur Geschichte einlädt, welches sozusagen unter dem Banner einer verrückten Wissenschaft konzipiert würde, die den Menschen in all seinen Dimensionen betrachtet und das Leben und die menschliche Natur in all ihren Zweideutigkeiten versteht und sogar ihre lächerliche Seite zu überschreiten versteht.

Zusammengefasst: Die Konzeption des Komischen des Erasmus stellt den Wahnsinn, die Faszination für die Barbaren und die *indignitas hominis* – im Gegensatz zum Humanismus Petrarcas – in den Mittelpunkt. Dieser Konzeption liegt ein Menschenbild zugrunde, das die wahnsinnige und leidenschaftliche Seite des Menschen als strukturell konstitutiv ansieht und das seine eigene Zweideutigkeit und Fehlbarkeit durch eine Form von ironischem Selbstbewusstsein akzeptiert. War diese Auffassung das Resultat einer Gesellschaft in Aufruhr, wie die der niederländischen Gesellschaft der flämischen Spätrenaissance, die von

politischen Unsicherheiten und tiefgreifenden geistigen Krisen gepeinigt war und in der der Spott bis zum Ende des 18. Jahrhunderts dominierte, so blieb andererseits die aristotelisch-hobbesianische Theorie des Komischen, verstanden „als ästhetischer Schwächeanfall, der die Überlegenheit derer befriedigt, die zu lachen verstehen“. Insbesondere in der Moderne fand diese Auffassung ihre Legitimation in der hierarchischen Kultur des *Ancien Régime*, in der sich die herrschende Klasse in den aus der italienischen Renaissance übernommenen Tugenden des ritterlichen Erbes widergespiegelt sah:

Die Kultur des Ancien Régime, in der sich die herrschende Klasse als Erbe der ritterlichen Tugenden und der psychologischen und verhaltensmäßigen Feinheiten der italienischen Renaissance versteht, besitzt ein unbestrittenes Prestige: Aus ihrem Festhalten an solchen Werten heraus lacht sie über ‚niedrige‘, vulgäre, unangemessene, unansehnliche Verhaltensweisen und Charaktere. [...] Eine gewisse Unduldsamkeit mit dem Lachen ist in der Tat in der Kultur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu finden, als diese aristokratischen Werte unwiderruflich in eine Krise geraten waren, sie konnten keine sichere Plattform mehr bilden, von der aus man herabschauen und hinablachen konnte [...] Diese Ungeduld diktiert insbesondere die Rousseau'sche Verurteilung der Komödie.

Fiorentino 2019, S. 469.

Was die Form des Komischen anbelangt, so wird diese Auffassung von der romantischen Ästhetik übernommen und verstärkt, insbesondere von den Brüdern Schlegel – beide Schüler von Christian Heyne –, und wurde erst von Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* endgültig abgelöst, so erkennen Imperio und Fiorentino in Bezug auf die ästhetische Orientierung hinsichtlich des Inhalts der Komödie eine mit Kant beginnende Interpretation der romantischen und postromantischen Ästhetik: „Erst ab Ende des 18. Jahrhunderts – und außerhalb Frankreichs – erscheint eine andere Version der Natur des Komischen, die der aristotelisch-hobbesianischen entgegengesetzt ist. Ihre theoretische Herkunft ist die *Kritik der Urteilskraft* von Kant“ (Fiorentino 2019, S. 471). Diese Orientierung folgt Jean Paul (*Vorschule der Ästhetik*, 1804), Nietzsche (*Menschliches, Allzumenschliches*, 1878) und Charles Beaudlaire (*Du rire*, 1900) und steht der rationalistischen Linie platonisch-aristotelischer Herkunft gegenüber. Dabei verzichtet man auf Überlegenheitsurteile gegenüber denjenigen, die zuvor als lächerlich betrachtet wurden, und unterstreicht stattdessen „die Dynamik des Absurden und des Wahnsinns, die durch den ‚subjektiven Kontrast‘ zwischen dem Beobachter des

Lächerlichen und demjenigen, der (oder das, was) gerade als lächerlich beobachtet wird, in Gang gesetzt wird: und schließlich durch die Verwirrung beider Ebenen, der ernsten und der komischen, desjenigen, der lacht, und desjenigen, der das Objekt des Lachens ist“ (Imperio 2014, Anm. 13, S. 44). Ausgangspunkt dieser kantischen Linie wäre die Definition des Lachens aus dem letzten Abschnitt der *Analytik der ästhetischen Urteilsfähigkeit*, in dem das Lachen von Kant als ein Unsinn des Verstandes definiert wird, der gerade wegen seiner eigenen Absurdität in der Lage ist, durch das Lachen Freude zu erwecken, was zu einer Auflösung der eigenen Erwartungen ins Nichts führt:

Es muß in allem, was ein lebhaftes erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann). Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts. Eben diese Verwandlung, die für den Verstand gewiß nicht erfreulich ist, erfreut doch indirekt auf einen Augenblick sehr lebhaft. Also muß die Ursache in dem Einflusse der Vorstellung auf den Körper und dessen Wechselwirkung auf das Gemüt bestehen; und zwar nicht, sofern die Vorstellung objektiv ein Gegenstand des Vergnügens ist [...], sondern lediglich dadurch, daß sie, als bloßes Spiel der Vorstellungen, ein Gleichgewicht der Lebenskräfte im Körper hervorbringt.

Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1793, § 54, B 226.¹²⁶

Fiorentino unterstreicht, wie klar die Anfechtung des aristotelisch-hobbesianischen Modells schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der *Vorschule der Ästhetik* von 1804 zu erkennen ist, in der Jean Paul (1763–1825) die Hierarchie zwischen Subjekt und Objekt des Lachens aufhebt, indem er die Rolle des Mitleids gegenüber der Erniedrigung der anderen thematisiert: „Nachdem er Hobbes’ Modell angefochten hat, schlägt Jean Paul ein anderes Modell vor: Für den Humor gibt es keine individuelle Unvernunft (*déraison*) – keine unvernünftigen und unzulänglichen Individuen –, sondern nur eine kollektive individuelle Unvernunft (*déraison*) und eine sinnlose Welt. Das humorvolle Subjekt schafft eine andere Welt. [...] Jean Paul nennt diese Komik romantisch: Sie bricht tatsächlich mit der klassischen Version des Lachens. Man ergreift Partei für den, der nicht konform ist – über ihn und mit ihm lacht man oder, viel öfter, lächelt man“ (Fiorentino 2019, S. 473). Einen noch schärferen Bruch mit der klassi-

¹²⁶ Kant, Immanuel (1793): *Kritik der Urteilskraft*, in: ders.: *Werke V: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie* (1956/2016⁸), hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt: WBG.

schen Auffassung des Lachens vollzog später August Wilhelm von Schlegel 1809 mit seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*.¹²⁷ Insbesondere in der elften Vorlesung zeigt der Autor in einer scharfen Kritik an Molière, wie die Komödie des großen französischen Dramatikers im Vergleich zum neuen romantischen Kanon ein rückwärtsgewandtes und altmodisches Gesicht angenommen hatte, mit seinen belehrenden Lehrstücken, die auf die Darstellung der Sitten seiner eigenen Zeit ausgerichtet waren, nicht mehr in der Lage waren, den Figuren ein universelles Gesicht zu verleihen, und stattdessen darauf abzielten, das Publikum in einem moralisierenden Ton zu erziehen:

Jedoch finde ich schon in seinen prosaischen Stücken Andeutungen von jener didaktischen und satirischen Ader, die der komischen Gattung eigentlich fremd ist, z. B. in seinen beständigen Angriffen auf die Aerzte und Advocaten, in den Erörterungen über den wahren Weltton usw., womit er wirklich rügen, widerlegen, belehren, und nicht bloß belustigen will. Moliere's classisches Ansehen erhält seine Stücke auf der Bühne, wiewohl sie im Ton und in den Sitten fühlbar veraltet sind. Diese Gefahr bedroht unvermeidlich dem Lustspieldichter von der Seite, wo seine Darstellung nicht auf poetischem Grunde ruht, sondern durch die Prosa der äußern Wirklichkeit bestimmt wird. Zu den individuellsten Porträten Moliere's sind die Urbilder längst verschwunden. Der Lustspieldichter, der auf Unsterblichkeit Anspruch macht, muß in der Charakterzeichnung und Anlage des Plans hauptsächlich auf diejenigen Motive bauen, die immer verständlich bleiben, weil sie nicht bloß in den Sitten eines Zeitalters, sondern in der menschlichen Natur liegen.

A. W. Schlegel, *Vorlesungen*, KA, Bd. 4, Teil 1, XI, S. 252.

Dieser moralisierende und strafende Aspekt des Theaters von Molière wird von Schlegel als unvereinbar mit einer anderen Gesellschaft als jener exklusiv aristokratischen beurteilt, in der es keine erhabenen und paradigmatischen Verhaltensmodelle mehr gibt, in Bezug zu denen alles andere lächerlich und grotesk erscheint. Im bürgerlichen Zeitalter, unterstreicht Fiorentino, besitzen „die herrschenden Klassen und ihre Werte nicht mehr denselben unbestreitbaren Wert. Nachdem diese Werte auf Vernunft, Nüchternheit und Ernsthaftigkeit unter allen Lebensaspekten reduziert wurden, wird das Lachen nur noch als Bestrafung bei Verlust des gesunden Menschenverstandes konfiguriert und mit der bürgerlichen Vernunft identifiziert“ (Fiorentino 2019, S. 474). Hier tritt die Ernsthaf-

¹²⁷ Schlegel, August W. (1809–1811): *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Hrsg. von Georg Braungart (2018), Leiden/Boston/Singapore/Paderborn: Ferdinand Schöning.

tigkeit der bürgerlichen Komödie an die Stelle des satirischen Lachens: Das Lachen existiert nicht mehr als befreiende und selbstbewusste Geste der bewussten und fröhlichen Akzeptanz menschlicher Grenzen, sondern wird in der schwächeren Form des Lächelns als Korrektur dessen gewährt, was vom gesunden Menschenverstand abweicht. In diesem Rahmen ist es Schlegels surreale Poetik, die eine wahre Alternative zum seriösen Modell der bürgerlichen Komödie darstellt, dessen Ziel es war, eher die Mängel der Anderen zu adressieren, statt Fröhlichkeit und Leichtigkeit zu verbreiten. In diesem Rahmen ist es Schlegels surreale Poesie, die eine Alternative zum ernsten Modell der bürgerlichen Komödie bietet, die eher darauf abzielt, die Fehler anderer zu korrigieren, als Heiterkeit und Freude zu verbreiten. Es wird jedoch Nietzsches *Die Fröhliche Wissenschaft sein* (1882–1887²), in der Nietzsche den Kreis, in dem das abendländische Denken und damit auch der Lebensgeist seiner Vertreter gefangen zu sein schien, radikal durchbrechen wird. Zu diesem Zweck scheinen die Botschaft und die Absichten von Erasmus in *Lob der Torheit* fast wörtlich übernommen zu werden, wenn Nietzsche in Bezug auf die *Theoretiker des Endes des Daseins* erklärt:

Ueber sich selber lachen, wie man lachen müsste, um aus der ganzen Wahrheit heraus zu lachen, – dazu hatten bisher die Besten nicht genug Wahrheitssinn und die Begabtesten viel zu wenig Genie! Es gibt vielleicht auch für das Lachen noch eine Zukunft! Dann, wenn der Satz ‚die Art ist Alles, Einer ist immer Keiner‘ – sich der Menschheit einverleibt hat und jedem jederzeit der Zugang zu dieser letzten Befreiung und Unverantwortlichkeit offen steht. Vielleicht wird sich dann das Lachen mit der Weisheit verbündet haben, vielleicht gibt es dann nur noch ‚fröhliche Wissenschaft‘. Einstweilen ist es noch ganz anders, einstweilen ist die Komödie des Daseins sich selber noch nicht ‚bewusst geworden‘, einstweilen ist es immer noch die Zeit der Tragödie, die Zeit der Moralen und Religionen.

Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft*, KSA, Bd. 3, S. 370.

In Übereinstimmung mit dem Erasmus-Motiv der Komödie des Daseins kehrt Nietzsche in der Fröhlichen Wissenschaft zurück, um die problematische Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft und zwischen Philosophie und Kunst ausführlicher als in *Menschliches, Allzumenschliches* von 1878 herauszuarbeiten. Er revolutioniert die Art und Weise, wie Philosophie betrieben wird, und ihre Sprache und beschwört die Möglichkeit einer Zuflucht vor der ernsten und entweihenden Dimension der wissenschaftlichen Erkenntnis in die Heiterkeit des Lachens und in eine tragikomische Weisheit, die ebenso wie Vernunft und

Moral zur Erhaltung der Gattung beiträgt.¹²⁸ Die Ähnlichkeiten zwischen diesen Konzepten, wie sie in Nietzsches Denken ausgearbeitet wurden, und dem Wahnsinn des *Encomium Moriae* sind kürzlich von Carlo Gentili untersucht worden, der insbesondere in der Konzeption der *fröhlichen Wissenschaft* – als Resultat der Verbindung von Wahnsinn und Poesie – eine starke Symmetrie mit dem vitalistischen Lexikon der erasmischen Satire in der traditionellen humanistischen Kultur erkannt hat. Bei Nietzsche hingegen wendet sich die Konzeption der *fröhlichen Wissenschaft* gegen das positivistische und materialistische Gesicht der Wissenschaft zugunsten eines poetischen und verrückten Humanismus. Und dennoch, „eine solche Anknüpfung kann sich jedoch nur ‚kritisch‘ vollziehen und gibt somit den ‚aufklärerischen‘ Sinn desselben in der durchaus besonderen Bedeutung an, die Nietzsche der Aufklärung zuweist, die er als eine Entfaltung des humanistischen Ideals begreift“ (Gentili 2018¹²⁹, S. 251).

Aus der Untersuchung geht klar hervor, dass Nietzsche, in dessen Bibliothek ein Exemplar des *Encomium Moriae* gefunden wurde, das erasmische Werk – das im Übrigen in *Menschliches, Allzumenschliches* im Aphorismus *Die Reaktion als Fortschritt* explizit als Symbol der Renaissancekultur neben Petrarca als Symbol des Humanismus und Voltaire als Vertreter der Aufklärung erwähnt wird – durchaus kannte.¹³⁰ Auf Grundlage der derzeit verfügbaren Quellen war es bisher noch nicht möglich, mit absoluter Sicherheit eine direkte genealogische Linie zwischen Erasmus und Nietzsche zu bestätigen, was dazu beigetragen hat, dass die

¹²⁸ Vgl. Nietzsche, Friedrich (1882): *Die Fröhliche Wissenschaft*, KSA, Bd. 3, S. 372: „Es ist nicht zu leugnen, dass auf die Dauer über jeden Einzelnen dieser grossen Zwecklehrer bisher das Lachen und die Vernunft und die Natur Herr geworden ist: die kurze Tragödie ging schliesslich immer in die ewige Komödie des Daseins über und zurück, und die ‚Wellen unzähligen Gelächters‘ – mit Aeschylus zu reden – müssen zuletzt auch über den grössten dieser Tragöden noch hinwegschlagen. Aber bei alle diesem corrigirenden Lachen ist im Ganzen doch durch diess immer neue Erscheinen jener Lehrer vom Zweck des Daseins die menschliche Natur verändert worden, – sie hat jetzt ein Bedürfniss mehr, eben das Bedürfniss nach dem immer neuen Erscheinen solcher Lehrer und Lehren vom ‚Zweck‘. Der Mensch ist allmählich zu einem phantastischen Thiere geworden, welches eine Existenz-Bedingung mehr, als jedes andere Thier, zu erfüllen hat: der Mensch muss von Zeit zu Zeit glauben, zu wissen, warum er existirt, seine Gattung kann nicht gedeihen ohne ein periodisches Zutrauen zu dem Leben! Ohne Glauben an die Vernunft im Leben!“

¹²⁹ Gentili, Carlo (2018): „Die Narrheit der fröhlichen Wissenschaft. Nachweis aus Erasmus von Rotterdam, *Lob der Torheit*“, in: *Nietzsche Studien* (47), 1, S. 249–253.

¹³⁰ Vgl. Nietzsche, Friedrich (1878): *Menschliches, Allzumenschliches*, Bd. 1, 26, KSA, Bd. 2, S. 43: „[...] erst nachdem wir die historische Betrachtungsart, welche die Zeit der Aufklärung mit sich brachte, in einem so wesentlichen Punct corrigiert haben [vgl. Bezüglich der Ursprünge des Christentums), dürfen wir die Fahne der Aufklärung – die Fahne mit den drei Namen: Petrarca, Erasmus, Voltaire – von Neuem weiter tragen. Wir haben aus der Reaction einen Fortschritt gemacht.“

Kant'sche Linie, die im Denken Nietzsches über den Tod Gottes – wenn auch oft als Kontrastpunkt – präsent ist, in Bezug auf Nietzsches Idee des Komischen am meisten betont wurde.

Im 20. Jahrhundert entstehen weitere begriffliche Spezifizierungen in der Diskussion über die Komik, die eine Unterscheidung zwischen dem Komischen, dem Lächerlichen und dem Humor vornehmen.¹³¹ Ein Meilenstein auf dem Weg zur experimentellen Sozialpsychologie ist Henri Bergsons 1905 erschiener Essay *Le rire: Essai sur la signification du comique* (*Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*), der im vergangenen Jahrhundert große Berühmtheit erlangte. Der Essay, der das Komische als ein soziales Phänomen klassifiziert, basiert im Wesentlichen auf zwei Annahmen: die erste, die fast im Sinne von Terenz und Erasmus zu behaupten scheint, dass es außerhalb des Menschlichen nichts Komisches gibt, und die zweite, die das Komische als rein intellektuellen Modus betrachtet. Hier traut Bergson der Komik eine korrigierende und moralisch repressive Funktion in Bezug auf Exzentrizitäten zu und geht so weit, ihn als konformistischen Ausdruck der Sitten, der vorherrschenden Ideen und oft sogar der Vorurteile zu betrachten, die die Gesellschaft prägen.

1908 unterscheidet noch Luigi Pirandello mit seinem Essay über *L'umorismo*¹³² zwischen Komik, Humor und Ironie: Während die Komik sich beschränkt, den Widerspruch lediglich zur Kenntnis zu nehmen, verleiht der Humor dem Widerspruch selbst Körper, Tiefe und Gefühl. Im Gegensatz zum Humor, der die analytische Auflösung des Grotesken bis zur fast tragischen Behauptung des Gegenteils, d. h. der Abnormität, darstellt, beschränkt sich die Komik im We-

¹³¹ Eine solche theoretische Unterscheidung wird erst ab dem 20. Jahrhundert relevant und spielt bei den vorherigen Quellen, auch nicht bei den antiken Quellen, noch keine Rolle. Vgl. Manetti, Giovanni (2005): „*Non dice ciò che dice*. Aristotele, il comico e la filosofia del linguaggio contemporanea“, in: Mosetti Casaretto, Francesco (Hrsg.): *Il riso. Atti delle Giornate internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, S. 15–30, hier S. 15, Anm. 1: „Nel corso di questo testo non faremo una distinzione teorica tra le espressioni ‚umorismo‘, ‚comico‘ e ‚ridicolo‘, in quanto non pertinente in relazione ai testi del *corpus* aristotelico che ci proponiamo di esaminare. Naturalmente rimane impregiudicato il fatto che tale distinzione è necessaria e fondamentale nelle teorie del '900, a partire dagli studi sull'argomento di Freud e di Pirandello, solo per citare due autori che tematizzano in modo molto marcato l'opposizione. In Pirandello (1965, edizione originale 1908), ad esempio, l'opposizione tra i due concetti si configura come contrasto tra una dimensione puramente cognitiva del fenomeno (l'‚avvertimento del contrario‘ corrisponde al comico) e una dimensione che coinvolge un livello emotivo o passionale (il ‚sentimento del contrario‘ corrisponde all'umorismo). In Freud (1969, edizione originale nel 1927) la comicità si configura come un'economia nel processo ideativo (o catessi), mentre l'umorismo si configura come trionfo del narcisismo.“

¹³² Pirandello, Luigi (1908/2021): *L'umorismo*, hrsg. von Maria Argenziano, Roma: Newton Compton, übers. von Johannes Thomas (1986): *Der Humor*, Mindelheim: Saxon.

sentlichen auf die Anerkennung, die Warnung vor dem Gegenteil, des Abnormalen, und geht dann in einigen Fällen zur Harmonisierung dieses Elements über, wobei sie jeden Kontrast beseitigt.¹³³

In diesem Sinne würde Pirandellos Humor also als „Vertiefung des Komischen“ erscheinen, wenn nicht „der Humor [...] seine Wurzeln nicht in der Komik, sondern im Leiden hat. [...] Diesem ersten Moment des Schmerzes aber lässt der Komiker den ‚Witz‘ folgen: deshalb lacht und weint man zugleich, wenn der Humorist spricht“ (Pirandello 1908, S. 12). Was hingegen die Ironie betrifft, die sowohl im philosophischen als auch im rhetorischen Sinne zu verstehen ist, so ist die Täuschung, die sie hervorruft, von entgegengesetzter Natur zu der des Humors, da die Täuschung im Falle der rhetorischen Figur der Ironie fiktiv und nicht wesentlich im Vergleich zu der des Humors ist, „der ganz anderer Natur ist“ (ebd., S. 37).

Trotz der historischen und ästhetischen Systematisierungen, die der Antike eine anständige Harmonie im Ausdruck des Schmerzens starr zuschreiben, behauptet Pirandello, dass „die vergangene Menschlichkeit [...] immer in uns ist, so wie sie ist“, und dass die Tatsache, dass es in der Antike keine humoristischen Künstler im modernen Sinne gab, nicht bedeutet, dass es keine menschliche Veranlagung gab, die den Humor in seiner Gesamtheit begünstigt hätte. So erweist sich der humoristische Ausdruck, wohlgemerkt *in weiterem Sinne* verstanden, als jene charakteristische Seelenveranlagung, die ihn immer zu *einer besonderen Kunst* gemacht hat (vgl. ebd., S. 59–60). Die Besonderheit der antiken Komik im Vergleich zu der modernen wird auch in der Situation des täglichen Lebens des normalen Volkes betrachtet, aus der der Komiker im ersteren Fall hervorging, ohne mit der „zivilisierten Konversation“ des modernen Komischen etwas zu tun zu haben (vgl. ebd., S. 62). In Kapitel III, das den *Summarischen Unterscheidungen* zwischen den verschiedenen Formen des Humors, der Ironie, der Groteske und der Komik gewidmet ist, zitiert und übernimmt Pirandello die Überlegun-

¹³³ Auch in der deutschen Bildungstheorie wurde dieses humorvolle Element des Kontrasts rezipiert. Vgl. dazu Dörpinghaus, Andreas (2007): „Über den Humor. Von der Not zur Tugend und zurück“, in: Eykmann, Walter/Seichter, Sabine (Hrsg.): *Pädagogische Tugenden. Winfried Böhm zum 22. März 2007*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 11–22, S. 14: „Insbesondere die Darstellung der Kontraste wird für den Begriff des Humors in einer ästhetisch-bildungstheoretischen Tradition von Bedeutung. So betrachtet führt der Begriff die Kontrasttheorie des Lächerlichen zu ihrem grotesken Ende, für das Wilhelm Busch und der Expressionismus stehen. Hier taucht die Entladung des Hemmenden in der grotesken Bildstruktur des Humors auf“, und S. 22: „In dieser Fraglichkeit der Ordnung ist Humor immer auch und vorrangig ein kritisches Unternehmen [...], eben ein Plädoyer für das Allzumenschliche – weder Not noch Tugend.“

gen des Kritikers Hippolyte A. Taine (1828–1893), der den Humor als „ein Werk der skurrilen Fantasie oder der konzentrierten Empörung“ definiert: „Er gefällt sich im schreienden Kontrast, in unerwarteten Verkleidungen. Er kleidet den Wahnsinn ins Gewand des Verstandes und den Verstand ins Gewand des Wahnsinns“ (ebd., S. 37). Zu den Meisterautoren dieser Kunst zählt Taine neben Heine, Montesquieu und Rabelais auch Aristophanes. Von letzterem hat Pirandello allerdings eine eher starre Auffassung:

Bei Aristophanes gibt es keinen inneren Widerspruch, sondern nur Opposition nach außen hin. Er schwankt nie zwischen dem Ja und dem Nein; er sieht nur seine Gründe und stellt sich hartnäckig gegen jede Neuerung, d. h. gegen die Rhetorik, die Demagogen hervorbringt, gegen die neue Musik, die die alten und geheiligten Weisen verändert und so die Grundlagen der Erziehung und des Staates beseitigt, gegen die Tragödie des Euripides, die den Charakter verweichlicht und die Sitten verdirbt, gegen die Philosophie des Sokrates, die nur widerspenstige und gottlose Geister hervorbringen kann usw.

Pirandello 1908/1986, S. 77.

Eine gegenteilige Ansicht ist allenfalls bei Sokrates zu erkennen, schreibt Pirandello, der über seine eigene Karikatur im Theater in *Die Wolken* lachen kann. Die literarische Seele des Aristophanes wird, wie Zangrilli betont, von Pirandello im Wesentlichen in der moralischen Inspiration seiner Komödien erfasst, „in denen man das Fehlen der absoluten Herrschaft der Einbildungskraft während des schöpferischen Prozesses erkennen kann, und der Kontrast nur auf stilistischer Ebene besteht, wenn der Dichter unter Ausnutzung des antithetischen Verhältnisses der Worte die mit den von ihm wahrgenommenen moralischen Bedeutungen aufgeladene Wirklichkeit darstellt“ (Zangrilli 1996, S. 184).¹³⁴ Müssen wir also aus den Überlegungen Pirandellos, der das Gefühl des Kontrasts mit der Komödie in Verbindung bringt, schließen, dass Aristophanes nicht einmal komisch ist? Genau das scheint der Höhepunkt von Pirandellos Überlegungen zu Aristophanes zu sein: Die klare moralisierende Absicht seiner Stücke, die eine ebenso klare Meinung über das „Nein“ zum „Fortschritt“ beinhalten, ist das, was seine Kunst wahrhaftig sehr ernsthaft darstellen würde.

Jedoch kommt in seiner Fähigkeit, das Lachen mit der Härte der inszenierten Wirklichkeit zu verbinden, der Höhepunkt der Poetik des Aristophanes zum

¹³⁴ Zangrilli, Franco (1996): „Pirandello e il mondo greco“, in: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* (53), 2, S. 181–204.

Ausdruck, im Zustimmungen mit oder jenseits von einzelnen begrifflichen Unterscheidungen: „Alle Schöpfungen des Gefühls, alle Fiktionen der Seele, die einen Schutz vor dem Leben schaffen [...], können Gegenstand des Humors sein: er ist im Grunde ein Kampf, in dem die Besinnung die Illusion durchbricht und vereitelt. Dies ist dem Humoristen, dem Komiker und dem Satiriker gemeinsam; der Unterschied besteht darin, dass der Komiker darüber lacht, der Satiriker es verachtet, während der Humorist die illusorische Konstruktion zerlegt, um auch ihren leidvollen Aspekt darzustellen“ (D’Angeli/Padavano 1999, S. 278–279).

Eine komplett soziale Betrachtung des Komischen findet sich schließlich in Michail Bachtins Werk zu *Literatur und Karneval: zur Romantheorie und Lachkultur* (erste russische Ausgabe von 1965, erste deutsche Ausgabe von 1969), in dem der Autor, ausgehend von einer Analyse des Werkes von François Rabelais (1483–1553), die Würde der Volkskultur behauptet und die geschichtlichen Koordinaten der Komödie in der westlichen Literatur rekonstruiert. Insbesondere katalogisiert diese Studie die vierzehn sogenannten Chronotypen, auf deren Grundlage die karnevaleske Eigenschaft des Komischen ausgearbeitet wird: „Zu den wichtigsten gehören das phantastische Element, die rituelle Obszönität, die soziale Utopie, das psychologisch-moralische Experimentieren, das Vermischen der Gattungen, in Prosa und Versen, die Pluralität von Stilen und Tönen, der Geschmack an scharfen Gegensätzen und Exzentrizitäten sowie die philosophische Reflexion“ (Imperio 2014, S. 31). Diese Archetypen der karnevalesken Kultur, die auf der Grundlage einer Analyse der antiken parodischen Gattungen auf die Menippische Satire zurückgeführt werden, werden später auch der antiken Komödie als hervorstechende Merkmale jener Poetik der umgedrehten Welt zugeschrieben, auf der der älteste und traditionellste Kern der Komödie aufgebaut wird:

Indem sie in der *archaia* den Einfluss der Karnevalisierung der Literatur als zeitweilige Umgehung der Normen des Alltagslebens erkennen, glauben diese Wissenschaftler, dass diese Komödie als Erbe der *φαλλικά* [... [...], dass diese Art der Komödie nicht durch ein ernsthaftes politisches Engagement inspiriert wird, sondern durch Spott und persönliche Hasstraden das Motiv der ‚umgedrehten Welt‘, einer spielerischen Umkehrung der Alltagswirklichkeit, bekräftigen will, indem sie, wenn auch nur für den begrenzten Raum und die begrenzte Zeit des festlichen Anlasses, die in der zeitgenössischen Gesellschaft geltende Ordnung und die hierarchischen Beziehungen umstoßen will und so den einfachen Bürgern die Möglichkeit gibt, ihren Protest gegen die etablierte Macht und Autorität zum Ausdruck

zu bringen. In dieser neuen Stimmung, die durch die vorübergehende Umkehrung von Regeln, Hierarchien und Zwang gekennzeichnet ist, triumphieren die ‚egalitären‘ Bedürfnisse des Körpers [...].

Imperio 2014, S. 31–32.

In dieser widersprüchlichen gleichzeitigen Anwesenheit von Realismus und Surrealismus in der Geschichte der Komödie als literarische Gattung, aber auch von Rationalismus und Wahnsinn in Bezug auf die Idee des Komischen, die sich daraus ergibt, lässt sich die Schwierigkeit erahnen, dieses Ideal in das Schema einer soliden Definition einzuordnen. Wohl in diesem Sinne haben viele Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler im karnevalesken Bachtin'schen Motiv der verkehrten Welt einen fruchtbaren Boden für eine Interpretation der Komik bei Aristophanes gefunden.¹³⁵ Untersucht man die einzelnen Widersprüche genauer, so erkennt man, dass von den sozial repressiven Funktionen des Komischen in der Antike die moralisierende und zugleich sozial regulierende Funktion der Verurteilung von Lastern als die archaischste anerkannt wurde. Dies ermöglichte es, durch sie „eine breite Abstufung der sozialen Bestrafung außerhalb von Gerichten und Gefängnissen“ zum Ausdruck zu bringen, und sorgte gleichzeitig dafür, dass die Gesellschaft selbst „nicht in die Gefahr geriet, ihre eigene Moral allzu ernst zu nehmen“ (D'Angeli/Paduanò 1999, S. 8).

Die andere wichtige sozial repressive Funktion des Komischen wird traditionell in der karikierenden Stigmatisierung von Unzulänglichkeit, Dummheit oder Wahnsinn gegenüber den von einer Mehrheitsgruppe akzeptierten Grundvoraussetzungen betrachtet: „Anders als die moralische Devianz bleibt die psychische Devianz, da sie nicht kollektiv organisiert werden kann, in gewissem Sinne unterhalb einer politischen Schwelle [...]. Aber so gegensätzlich man auch sein mag, der Konformismus der Moral und der Vernunft sind in derselben Haltung der Überlegenheit enthalten, die das gesellschaftliche Ganze durch das Gelächter gegenüber seinen Randgruppen zum Ausdruck bringt, denen es die Schuld dafür gibt, dass sie nicht das moralische und rationale Gleichgewicht erreicht haben. Ein Gleichgewicht, das sich dieselbe Gesellschaft in ihren geschriebenen und vor allem ungeschriebenen Gesetzen anrechnet“ (ebd., S. 8–9). Im ersten Kapi-

¹³⁵ Vgl. Bachtin, Michail (1969): *Literatur und Karneval: zur Romantheorie und Lachkultur*, München: Hanser. Zur Verbindung von Karnevalstheorie und altgriechischer Komödie vgl. Rösler, Wolfgang (1986): „Michael Bachtin und die Karnevalskultur im antiken Griechenland“, in: *Quaderni urbinati di cultura classica, Nuova serie* 23 (2), S. 25–44; Möllendorf, Peter von (1995): *Grundlagen einer Ästhetik der alten Komödie: Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, Tübingen: Narr.

tel ihrer Studie über das Komische, das der „Kritik der Laster“ gewidmet ist, knüpfen D’Angeli und Paduano an die philologische Tradition an, die die antike griechische Komödie mit der lateinischen Satire verbindet. Sie stützen sich dabei auf die Definition der moralischen Funktion des Lachens, wie sie zu Beginn der vierten Satire im ersten Buch der *Sermones* von Horaz formuliert wird, und interpretieren dessen Verse als Ausdruck der Absicht, die Laster der Mitbürger zu verspotten:¹³⁶

Die Dichter Eupolis, Kratinus und Aristophanes und die anderen
Männer, denen die alte Komödie ihre Gestalt verdankt,
pfl egten jeden, der es verdiente, als Schurke und Dieb,
als Ehebrecher oder Meuchelmörder oder als sonst berüchtigter
Mensch
an den Pranger gestellt zu werden, mit großer Freimut zu brandmarken.
Hor. *Sat.* 1, 4: 1–5.

Neben der moralisierenden und strafenden Funktion, die mit der Verspottung der Laster verbunden ist, weist Horaz in V. 106 dem Lachen die konstruktive Aufgabe zu, „den Lastern zu entfliehen, indem man Beispiele aufführt“: Das heißt, indem die antike Komödie die Laster hervorhebt und verspottet, schlägt sie *ex negativo* Verhaltensmodelle vor, an denen man sich orientieren kann oder zum Gegenteil aufgefordert wird: Gerade indem man sich von diesen Modellen fernhält, ist es möglich – *e contrario* – Gutes zu tun. Während die Merkmale der antiken Komödie mit der Selbstbehauptung einer herrschenden Klasse und der Etablierung eines dominanten „richtigen sozialen Denkens“ verbunden waren, nimmt das Thema im Rahmen des hier vorgeschlagenen „komischen Humanismus“ eine andere Ausrichtung an: Der traditionelle, tragische Humanismus sah in der Antike ein unsterbliches Vorbild, das – angepasst an die Bedürfnisse der Gegenwart – immer wieder neu interpretiert wurde. Der „komische Humanismus“ hingegen würde darauf abzielen, durch eine kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nicht nur nachahmenswerte, sondern auch bewusst zu vermeidende Beispiele zu identifizieren.

Dies würde es auch ermöglichen, die Geschichte der Irrtümer und kulturellen Niederlagen des Westens aufzuarbeiten, der über viele Jahrhunderte hinweg sei-

¹³⁶ Olimpia Imperio warnt vor der Gefahr, diese Sichtweise der antiken Dramatiker als Geißler der Laster des Volkes zu idealisieren, die eine solche Sichtweise als „moralistisch und reduktiv“ bezeichnet, da „Diebe, Ehebrecher oder Mörder Gruppen oder soziale Typen sind, die in den Komödien von Aristophanes keine oder nur eine marginale Rolle spielen“ (Imperio 2014, S. 25).

ne eigene kulturelle Tradition zu ernst genommen hat, indem er sie als Paradigma der Exzellenz betrachtete, während es sich oft nur um blinde Ignoranz handelte, sei es gegenüber anderen Kulturen als der eigenen und sei es gegenüber unseren eigenen Irrlehren, jenen Irrtümern des Intellekts, die Nietzsche in seiner *Fröhlichen Wissenschaft* als „geeignet und nützlich für die Erhaltung der Art“ definiert.¹³⁷ Aber das ist noch nicht alles: Das Komische, das durch seine inhärente Widersprüchlichkeit die Erfahrung von Andersseins ermöglicht, ohne es unbedingt zähmen zu müssen,¹³⁸ ist als intellektuelle Haltung der selbstironischen Auseinandersetzung mit einer Tradition zu verstehen. Diese Tradition ist – wie die Menschen, die sie geprägt und weitergegeben haben – in ihrem Potenzial begrenzt. Gerade deshalb sollte sie jedoch nicht negativ beurteilt, sondern mit einer gelassenen Akzeptanz ihre Grenzen betrachtet werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass, wenn einerseits die Gattung der Tragödie im 20. Jahrhundert zu einer Metapher für den Niedergang der abendländischen Kultur bzw. für ihre eigene Beschränkung wurde,¹³⁹ könnte das Konzept der *paideia* in seiner komischen Variante/Aussage dasselbe Ergebnis erzielen, indem es den Bildungsgedanken wieder in den Mittelpunkt einer ironischen Akzeptanz der eigenen Begrenztheit rückt, die eher hoffnungsvoll als ängstlich in die Zukunft blickt.¹⁴⁰ In der Tat stellen die Komödien des Aristophanes den letzten nostalgischen Abgesang auf die traditionelle *archaische paideia* dar, ebenso wie auf die antike politische Tradition Athens zu den Zeiten Marathons (490 v. Chr.) und der perikleischen Epoche (ca. 480–430 v. Chr.). Dank der komischen Distanzierung von der Gegenwart, in der parodistische Darstellung einer vergessenen und besiegten Vergangenheit hat Aristophanes' antike Komödie es verstanden, eine Brücke zwischen antiken und neuen Formen der Gemeinschaft und Politik zu schlagen. Durch eine solche Bewegung kann es heute vielleicht gelingen, uns auf den Spuren der antiken griechischen Komödie die Vergangenheit aktiv sowie in einem prägenden Sinne anzueignen, unabhängig von einem krampfartigen Suchen nach dem Ursprung in einer Kultur, die sich völlig von der unseren unterscheidet.

¹³⁷ Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft*, KSA 3, 110.

¹³⁸ Der Gedanke richtet sich an Dörpinghaus (2007), S. 17–18.

¹³⁹ Vgl. Simmel, Georg (1911): *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* (2019), Norderstedt: Books on Demand; Spengler, Oscar (1918): *Der Untergang des Abendlandes* (2022), Hamburg: Gröls Verlag.

¹⁴⁰ Solch ein Ergebnis wird auch von Julia Kurig erhofft. Vgl. dazu Kurig, Julia (2015): „Alte und neue Erziehung im Kampf um Hegemonie: Aristophanes' Komödie ‚Die Wolken‘ als bildungshistorisches Dokument des 5. Jahrhunderts v. Chr.“, in: *Jahrbuch für historische Bildungsforschung* 21, S. 17–56.

Der Vorschlag für einen Humanismus, der die griechische *paideia*, wie sie sich in der antiken Komödie artikuliert, zum konzeptionellen Ausgangspunkt nimmt, ist mit der Frage verbunden, warum und wie eine neue pädagogische Perspektive im humanistischen Sinne sich auch heute mit der kulturellen Tradition der Antike auseinanderzusetzen hat. So wie es die griechische Tragödie und die Komödie ermöglichten, sowohl Opposition als auch Konsens gegenüber der herrschenden Ideologie und Macht der *polis* auszudrücken, wird die hier vorgeschlagene dramatische Perspektive, einschließlich der tragischen als auch der komischen Vision, als Möglichkeit verstanden, diese Tradition in ein humanistisches Bildungsparadigma zu reintegrieren, und zwar durch eine Modalität, die sowohl eine Spiegelung als auch eine kritische Distanzierung von ihr ermöglicht.

Insbesondere der Beitrag, den ein Humanismus, der die Kategorie des Komischen in seinen Raum der kritischen Rezeption der Tradition stellt, heute im Bildungsbereich leistet, bedeutet, über den Topos des kulturellen Erbes hinauszugehen: Auf diese Weise möchte man die kulturelle Basis des Humanismus für die Möglichkeit einer Begegnung mit den verschiedenen Traditionen um ihn herum öffnen und die Nationalismen überwinden, die im 20. Jahrhundert die humanistische Tradition philologischer Matrix zerstört haben. Diesem Vorschlag liegt eine dreifache Analogie zugrunde, die den kulturellen Kontext des klassischen Athens mit dem des heutigen Europas, die archaische *paideia* mit dem traditionellen Humanismus und schließlich die Bürger Athens mit den heutigen Europäern verbindet. Während die in dieser Analogie enthaltenen Begriffe und Assoziationen auf der einen Seite schon bekannt erscheinen, beruhen die Mechanismen, die ihrer Assoziation zugrunde liegen, nicht mehr auf den von Nationalismus und Elitismus geprägten Dynamiken, die in den vorangegangenen Kapiteln rekonstruiert wurden. Was die Analogie ermöglicht, ist vielmehr ein Konzept des Humanismus, der als eine Bühne für eine formative Komödie verstanden wird, d. h. eine Bildung, die als komisch konnotiert ist.

So wie im griechischen Theater die Politik zur Kunst wurde und nicht das Theater zum Politischen¹⁴¹ – was hingegen im bürgerlichen Drama geschehen wird –, so ist es im vorliegenden Vorschlag für einen neuen Humanismus die Bildung, die komisch wird, und nicht so sehr die Komödie, die bildend wird. Komisch zu werden bedeutet, dass sich Bildung inzwischen unterschiedslos an alle richtet, aber auch und vor allem, dass es sich um eine Bildung handelt, die

¹⁴¹ Vgl. Lanza, Diego (1977): *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino: Einaudi, S. 5.

durch das Lachen dazu einlädt, eine Haltung des kritischen Bewusstseins gegenüber dem eigenen kulturellen Kontext der Zugehörigkeit einzunehmen, dessen Grenzen anzuerkennen und daher dessen Tragweite nicht zu idealisieren. Eine komödienhaft vorgestellte Bildung würde es auch erlauben, die prägende Rolle der Emotionen und die Rolle der menschlichen Endlichkeit neben dem platonischen und dem isokratischen Paradigma, auf die dialektischen und rationalen Fähigkeiten des Menschen ausgerichtet, zu bekräftigen.

Um diesen Vorschlag zu verwirklichen, müssen mindestens zwei grundlegende Schritte unternommen werden: Der erste entspricht dem Ziel, das pädagogische und politische Projekt des Menschen im demokratischen Athen zu rekonstruieren, wie es aus den Zeugnissen des 5. Jahrhunderts v. Chr. hervorgeht, und vor allem zu verstehen, wie das komische Theater durch die Analyse der als repräsentativ angesehenen Werke ein Instrument zu dessen Verwirklichung darstellte. Zweitens muss man sich fragen, welchem Menschenprojekt heute ein komisch konnotiertes Konzept der humanistischen Bildung entsprechen würde, sodass der Übergang von der antiken Komödie als Form der *paideia* zur Bildung als Komödie voll gerechtfertigt wäre, ohne in einen sterilen Klassizismus zurückzufallen.

Es wurde bereits gezeigt, wie der burleske und reaktionäre Charakter vieler traditioneller Komödienhelden den rein komischen Wunsch widerspiegelt zu verdeutlichen, dass die ethischen und politischen Modelle der Vergangenheit denen der Gegenwart weit überlegen sind. Der Konservatismus, der die antike Komödie traditionell begleitet, sollte jedoch aus der Sicht des vorliegenden Projekts kein Problem darstellen, wenn man eine Ausarbeitung des Dramas vorschlägt, die die Nostalgie, aber auch die Ironie, mit der in der antiken Komödie die Vergangenheit betrachtet wird, zusammen mit der ätzenden Klarheit, mit der die Gegenwart kritisiert wird, aufwertet. Diese entweihende Kraft der antiken Komödie kann als zentraler Bezugspunkt für eine neue humanistische Bildungstheorie dienen: Wenn die komische Darstellung für das Athen des 5. Jahrhunderts einen Zeitpunkt der integrativen Entweihung der Werte der *polis* darstellte, wird in dem hier entwickelten Vorschlag die daraus abgeleitete Idee der Komödie zu einem entweihenden und zugleich integrativen Raum in Bezug auf die traditionelle humanistische Kultur und das Verhältnis zur Vergangenheit.

TEIL II: DIE KOMISCHE PAIDEIA

2.1 ARISTOPHANES UND DIE ALTE KOMÖDIE

In der Perikles zugeschriebenen Gefallenenrede (Thukydides II, 35–46), die der Staatsmann laut Thukydides Ende 430/Anfang 431 v. Chr. zu Ehren der ersten Gefallenen des Peloponnesischen Krieges gehalten haben soll, steht vor allem Athen im Mittelpunkt. Dabei wird die unnachahmliche und harmonische Geschlossenheit zwischen Privatheit und Öffentlichkeit hervorgehoben, die die demokratische *polis* Athens im klassischen Zeitalter auszeichnet (Thuk. II, 36). Das private Leben in Athen war durch eine freie Toleranz gegenüber den Lebensweisen anderer geprägt, während im öffentlichen Leben eine strenge Einhaltung der Gesetze herrschte (Thuk. II, 37). Diese Spannung zwischen Privatem und Öffentlichem wird auf einer ästhetischen Ebene überwunden – sowohl kollektiv, durch zahlreiche agonale und rituelle Veranstaltungen, die dem gemeinsamen Vergnügen dienten, als auch privat, durch die Schönheit der Einrichtungen, um die sich jeder im eigenen Haushalt kümmerte (Thuk. II, 38). Besonders hervorzuheben ist die Offenheit Athens gegenüber Fremden: Die Stadt wurde als ein gemeinsames Gut angesehen, von dem andere kulturell profitieren konnten (Thuk. II, 39). Es ist bemerkenswert, wie kulturelle Veranstaltungen wie die Panathenäen und die großen Dionysien eine perfekte Synthese zwischen dem universellen und dem besonderen Charakter der *polis* boten. Hier konnte das Publikum Athen sowohl aus der Perspektive eines Atheners erleben – als einen Ort, an dem die grundlegenden Fragen des menschlichen Schicksals und die aktuellen Probleme der demokratischen Ordnung behandelt wurden – als auch durch die Mittel der Tragödie und Komödie. Die soziale und politische Geschlossenheit, die freie Offenheit und die Anerkennung gesetzlicher Autorität waren die Grundlage der Macht und Größe Athens. Darüber hinaus, so behauptet Perikles in seiner Rede, sei die athenische Gemeinschaft „die hohe Schule (*paideusis*) von Hellas“ (Thuk. II, 41).

Was bedeutet es aber, wenn einer ganzen Kultur ein Vorbildcharakter oder eine erzieherische Funktion zugeschrieben wird? Im klassischen Zeitalter Athens waren das Soziale, das Ökonomische, das Politische und das Pädagogische eng miteinander verflochten – ein Zusammenspiel, das in der Moderne kaum mehr in vergleichbarer Weise existiert. Die sozialen, administrativen und *paideutischen* Einrichtungen Athens wirkten in ihrer Funktion komplementär, um einen kohärenten Zusammenhang dieser Bereiche zu gewährleisten. Ihr übergeordnetes

Ziel war es, die Ideologie der Gleichheit aller (männlichen) athenischen Bürger zu fördern und die Überlegenheit der *polis* Athens in der antiken Welt zu manifestieren. In diesem Rahmen spielte das Theater eine zentrale Rolle als *pädagogisches Dispositiv* der *polis*.¹⁴² Es war ein Ort, an dem soziale Konflikte und Widersprüche auf die Bühne gebracht wurden, um sie einer kollektiven Reflexion zugänglich zu machen. Gleichzeitig diente es dazu, die athenische Ideologie, wie sie in der perikleischen Gefallenenrede zum Ausdruck kommt, auf künstlerischer und symbolischer Ebene zu reproduzieren und zu festigen: „Mitleidende Erschütterung und befreiendes Lachen bei Aufführung der Tragödien und Komödien enthoben von den unmittelbaren Bedrängnissen des gelebten Lebens. Zugleich führten sie Gefährdung und Fragwürdigkeit des menschlichen Lebens vor Augen und Ohren und provozierten das Nachdenken“ (Rulhoff 2015, S. 307), so Jörg Rulhoff in seiner kulturgeschichtlichen und einführenden Genealogie der altgriechischen Anfänge von der Bildungs- und Erziehungsphilosophie.¹⁴³ Die athenische *polis* bildet somit das Zentrum – zugleich das Subjekt, das Objekt und den Adressaten – jedes politischen und pädagogischen Projekts im 5. Jahrhundert v. Chr. Daraus ergibt sich, dass Tragödie und Komödie, deren jährliche Aufführungen bei den großen Dionysien und den Lenäen zu den wichtigsten Veranstaltungen des athenischen Gemeinwesens gehörten, eine grundlegende erzieherische Funktion im klassischen Athen übernahmen. In diesem Sinne baut diese Arbeit auf jener kritischen Tradition auf, die von der *paidentischen Rolle des archaischen Dichters* als Erzieher ausgeht¹⁴⁴ und das athenische Theater auch als politisch – verstanden als „auf die *polis* bezogen“ – interpretiert. Diese Tradition wurde insbesondere in Italien von Diego Lanza¹⁴⁵ und Mario Vegetti sowie in Deutschland von Walther Kraus¹⁴⁶ und Bernhard Zimmermann¹⁴⁷ vertreten, mit dem Ziel, die erzieherische Funktion der Altattischen Komödie zu untersuchen.

¹⁴² Vgl. Vegetti, Mario (1987): „La città educa gli uomini“: la polis classica e la formazione del cittadino, in: Egle Becchi (a cura di): *Storia dell'educazione*, Firenze: La Nuova Italia, S. 35–51.

¹⁴³ Vgl. Rulhoff, Jörg (2015): „Bildungs- und Erziehungsphilosophie: Wahrheitsfragen und kulturgeschichtliche Erläuterungen ihrer Anfänge“, in: Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Pädagogik, 91 (3), S. 304–352.

¹⁴⁴ Vgl. Audano, Sergio (2010): „Omero maestro della ‚polis‘: un dibattito letterario e pedagogico tra Aristofane (Rane, 1030–1036) e Ippia (fr. 86 B 6 D.-K.)“, in: Leonardelli, Fabrizio/Rossi, Giovanni (Hrsg.): *Officina Humanitatis. Studi in onore di Lia de Finis*, Trento: Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, S. 3–14.

¹⁴⁵ Lanza, Diego (1977): *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino: Einaudi, insbesondere S. 3–32.

¹⁴⁶ Kraus, Walther (1985): *Aristophanes' politische Komödien. Die Acharner. Die Ritter*. Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, S. 14.

Das Ende des Peloponnesischen Krieges (431–404 v. Chr.) und die Niederlage Athens führten zum Verlust seiner Vormachtstellung, zum endgültigen Zusammenbruch der athenischen Demokratie und damit zur Unterbrechung der Produktion der damit verbundenen Kunstformen, wie beispielsweise der Altattischen Komödie (*archaía*). Wie Olimpia Imperio betont hat, brachte der Wegfall des identitätsstiftenden Status der *polis* zudem eine grundlegende Veränderung des politischen und rituellen Charakters der Altattischen Komödie sowie der Rolle der dramatischen Autoren mit sich: Die Altattische Komödie wandelte sich von einer dionysischen Gattung hin zu einem Buch, das heißt zu einem Objekt der Privatheit. Gleichzeitig verlor die Tätigkeit der Autoren ihre soziale Bedeutung und wurde zu einer individuellen Beschäftigung. Im hellenistischen Zeitalter war der Ort der Formung eines Gemeinwesens nicht mehr die *polis* selbst, sondern die Bibliothek.¹⁴⁸

In diesem Kontext ist Aristophanes der einzige bekannte Dichter seiner Zeit, von dem vollständige Theaterstücke überliefert sind. Seine Werke überdauern die Epochenwende, in der sich die Formen kultureller Übermittlung verändern: von der symbolischen Figur des Meisterdichters hin zu der des professionellen Poesiemeisters. Die Krise der Dichtung als paideutische Grundlage der griechischen Gesellschaft setzt jedoch bereits im 6. Jahrhundert v. Chr. ein: In dieser Zeit fand die berühmte *querelle* statt, durch die die fabelhafte Dichtung allmählich von der wahrhaftigen Philosophie unterschieden wird. Heraklit ist mit seinen Fragmenten ein bedeutender Zeuge dieser Entwicklung, da er eine epistemische und politische Gegenüberstellung zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft thematisiert. Die Tradition, die bis zum Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. durch die Epen Homers und Hesiods weitergegeben wurde, wird von den Philosophen der Kolonien infrage gestellt. Sie betrachten diese Tradition als Quelle der Vielwisserei (*polymathía*), gegen die Heraklit die Intelligenz des Einzelnen als biologische und logische Tugend in den Gegensatz stellt.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Vgl. Zimmermann, Bernhard (2006): Die griechische Komödie, Frankfurt am Main: Vandenhoeck & Ruprecht.

¹⁴⁸ Vgl. Imperio 2014, S. 19–20.

¹⁴⁹ Sowohl auf der epistemischen als auch auf der politischen Ebene neigt bereits „Heraklit dazu, dem ‚Einen gegen die Vielen‘ die aristokratische Qualität gegen die willkürliche Macht der Vielen entgegenzusetzen. Dies gilt für alle Aspekte des menschlichen Lebens. Statt auf dem gemeinsamen Logos zu fußen, schenken die Menschen den Dichtern und jenen Menschen Glauben, die sich ihrer Vielseitigkeit rühmen, also denen, die behaupten, viel gelernt zu haben und daher viel zu wissen. Das Buch des Heraklit mit seinem Wissen ist demnach gleichzeitig ein polemisches Buch. Unter den Zielscheiben seiner Kritik finden wir Homer und Hesiod [...]. Auf diese Weise stellt sich Heraklit ge-

Wie es in den *Wolken* von Aristophanes inszeniert wird, stellt der Ursprung der Sophistik etwa Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. den Höhepunkt dieser radikalen Veränderung dar, wodurch die aristokratische und dichterische *archaia paideia* langsam von einer demokratischen und philosophischen Redekunst ersetzt wird: „So umstritten die Sophistik bis heute ist, besteht zumindest Einigkeit darüber, dass sie enormen Einfluss auf die Geschichte des pädagogischen Denkens wie auch auf die Gestalt des abendländischen Schulwesens ausgeübt hat. Die Sophisten können als ‚die eigentlichen Begründer eines höheren Unterrichts‘ gelten“.¹⁵⁰ Aristophanes’ „letzte drei uns erhaltene Komödien, *Frösche*, *Ekklesiazusen* und *Plutos*, sind eindrucksvolle Zeugnisse einerseits des Bewusstseins, dass eine bedeutende Phase athenischer Dichtung ihren Endpunkt erreicht hatte, und andererseits des entscheidenden Wandels, den die Gattung Komödie nach 404 v. Chr., vor dem Hintergrund der neuen politischen und sozialen Verhältnisse, [...] durchlief“ (Zimmermann 2019, S. VIII).¹⁵¹

Literarisch betrachtet, führt die Auflösung der demokratischen *polis* zur Krise jenes dichterischen Vorbildcharakters, den die Tragödie und zum Teil die alte Komödie von den archaischen Epen übernommen hatten und wodurch Homer und Hesiod als Erzieher Griechenlands betrachtet wurden.¹⁵² Dieses Jahrhundert wird aus diesen Gründen als das Jahrhundert des Konflikts bezeichnet – ein Konflikt zwischen Alt und Neu, zwischen Alt und Jung, zwischen Tradition und Innovation. Zudem war es ein Jahrhundert des radikalen Hinterfragens von Normen und Autoritäten im öffentlichen wie auch im familiären Leben.¹⁵³ All diese Themen werden in den Komödien Aristophanes’ prägnant für das atheni-

gen die fortschrittlichsten Punkte der Kultur vor seiner Zeit. Das Wissen vieler Dinge lehrt nichts und bringt seiner Meinung nach keine Intelligenz, die ihrerseits mit der Tiefe der Seele verbunden ist. Die Seele zeichnet sich nach Heraklit nämlich durch einen Logos aus, der so tief ist, dass man nicht an seine Grenzen gelangen kann. Man kann verstehen, wie Heraklit auf der Grundlage des delphischen Gebots ‚Erkenne dich selbst‘ die Tatsache, sich selbst ausreichend erforscht zu haben, als positives Merkmal seiner Botschaft angeben konnte. Dies ist kein bloßer Rückzug in die Individualität, sondern ein Versuch, die Zusammenhänge zwischen dem Logos, der die eigene Seele kennzeichnet, und dem gemeinsamen universellen Logos“ zu erkennen. Vgl. Cambiano, Giuseppe (2004): *Fra Oriente e Occidente: Le origini della filosofia*, in: ders., *Storia della filosofia antica*, Roma-Bari: Laterza, S. 3–29, hier S. 14.

¹⁵⁰ Vgl. Martena, Laura (2018): „Philosophie als Paideia: Lehren und Lernen in Athen. Teil 2“, in: *Nexus* (7).

¹⁵¹ Aristophanes (2019): *Die Komödien*, hrsg. und mit einer Einführung von Bernhard Zimmermann, Stuttgart: Kröner.

¹⁵² Vgl. Aristoph., *Ra* und Jaeger 1936, Bd. I, S. 313.

¹⁵³ Zimmermann, Bernhard (1998a): „Generationenkonflikt im griechisch- Römischen Drama“, in: *Würzburger Jahrbuch* 22, S. 21–32, hier S. 22–23.

sche Volk dargestellt. Dies erklärt das bildungsgeschichtliche und -philosophische Interesse an diesen Werken.

Inhaltlich stützten sich diese dramatischen Gattungen auf verschiedene Bereiche des öffentlichen Lebens im antiken Athen: Politik, Krieg, Erziehung, Dichtung und Musik, ebenso wie auf die Generationen-, Geschlechter- und Machtverhältnisse. Die Gattung der Altattischen Komödie wird von der Kritik inhaltlich in zwei Strömungen unterteilt: eine sogenannte politische bzw. engagierte Strömung, zu der die elf erhaltenen Stücke Aristophanes' sowie die Fragmente von Eupolis und Kratinus zählen, und eine Unterhaltungsströmung. Die politische Strömung zeichnet sich literarisch durch zwei zentrale Merkmale aus: erstens durch das *Gleichzeitigkeitsverhältnis* zwischen dem komischen Inhalt aktuellen politischen sowie sozialen Ereignissen. So ist es nachgewiesen worden, dass die meisten Komödien Aristophanes' auf Erlebnisse zurückblicken, die nur ein bis fünf Monate vor ihrer agonalen Aufführung stattfanden.¹⁵⁴ Zweitens durch das sogenannte *onomastì komodéin* – den direkten Angriff *ad personam* auf bekannte Persönlichkeiten der *polis*.¹⁵⁵ Die soziologische Besonderheit der aristophanischen Komödien besteht zudem darin, dass sie sich häufig auf marginalisierte gesellschaftliche Gruppen fokussieren, wie Frauen¹⁵⁶ und insbesondere alte Menschen, die oft als komische Helden der Stücke auftreten.¹⁵⁷ Diese Elemente tragen dazu bei, die dramatische Illusion zu durchbrechen, indem das Publikum direkt angesprochen wird, wodurch die Distanz zwischen Bühne und Zuschauer wesentlich geringer ist als in der Tragödie. Schließlich machen metatheatralische Komponenten, wie die tragische Parodie oder die *Paratragödie*, die Komödie besonders geeignet, ja sogar besser geeignet als die Tragödie, um die erzieherische bzw. *paideutische Relevanz des athenischen Theaters* zu untersuchen.

Angesichts der untrennbaren Verbindung zwischen der athenischen *polis* und dem Theater sowie der Besonderheiten der Gattung der Altattischen Komödie fokussiert sich dieser Teil der Arbeit zunächst auf die Verhältnisse zwischen *paideia* und den Dramen Aristophanes' im Zeitalter des Peloponnesischen Krieges bis zu Beginn des 4. Jahrhunderts v. Chr. – eine Epoche, in der die athenische Demokratie an Bedeutung verliert. Im Mittelpunkt stehen insbesondere die Stücke *Acharner*, *Ritter*, *Wolken*, *Wespen*, *Frösche* und *Frauenvolksversammlung*. Dieser

¹⁵⁴ Mastromarco, Giuseppe/Totaro, Pietro (2008): *Storia del teatro greco*, Firenze: Le Monnier, hier S. 9.

¹⁵⁵ Vgl. Mastromarco/Totaro 2008, S. 174.

¹⁵⁶ Vgl. Aristoph., *Lys.* und *Ec.*

¹⁵⁷ Vgl. Aristoph., *Ach.*, *V.* und *Nu.*

Zusammenhang wird in zweierlei Hinsicht untersucht und hervorgehoben: erstens auf einer inhaltlichen und historischen Ebene und zweitens auf einer metadramatischen Ebene. Dabei wird vor allem die erzieherische Relevanz dieser sechs Stücke Aristophanes' zum Zeitpunkt ihrer Aufführung sowohl philologisch als auch sozialgeschichtlich analysiert. Dies ermöglicht es einerseits, die *paideutische* Bedeutung des Theaters im Kontext der kulturellen Demokratisierung des 5. und 4. Jahrhunderts hervorzuheben, während andererseits *eine komische Theorie der Bildung* entwickelt wird, durch die das Lächerliche als neuer *Modus* des Humanismus erläutert werden kann.

Um das Verhältnis zwischen *polis* und Drama im klassischen Athen darzustellen, wird zunächst auf die Organisation der dramatischen Veranstaltungen verwiesen. Im Januar und April fanden die großen Dionysien und die Lenäen als öffentliche Gelegenheiten zur gemeinsamen Feier der Ideologie der *polis* statt. Im Unterschied zu den großen Dionysien fehlte jedoch an den Lenäen ein internationales Publikum, sodass sich die inszenierten Stücke vor allem auf gegenwärtige Ereignisse oder besonders bekannte Persönlichkeiten bezogen, die zur Zeit der Aufführung in Athen von Bedeutung waren. Gerade aufgrund des Gleichzeitigkeitsverhältnisses zwischen dem komischen Inhalt und dem athenischen politischen Leben gingen die Lenäen der Wahl der Strategen nur kurz voraus.¹⁵⁸ Dass diese jährlichen dramatischen Aufführungen Teil ritueller und politischer Veranstaltungen waren, an denen alle Staatsbürger ohne soziale Unterscheidungen als Publikum teilnehmen mussten, lässt auf die enge Verbindung zwischen Politik und Theater in dieser Zeit schließen.¹⁵⁹

Was die Struktur der Dramen und die Organisation der dichterischen Agonen betrifft, ist vor allem die politische Bedeutung der Chorstücke in denen hervorzuheben, in denen das Publikum direkt zu politischen Themen angesprochen wurde. Dass der Chor in der Organisationsphase der Agonen einer staatlichen Bewilligung unterlag, lässt sich mit Kraus ausdrücklich als Teil des komischen Verhältnisses zur politischen Autorität verstehen. Bereits neun Monate vorher wählten die neuen Magistraten die Choregen aus, die die wichtige Aufgabe hat-

¹⁵⁸ Vgl. dazu Rupper, Adam (1913): *Konzeption und Ausarbeitung der Aristophanischen Komödien*, Darmstadt: Leske.

¹⁵⁹ Der Referenzband dazu ist der von Pickard-Cambridge, Arthur (1927): *The dramatic festivals of Athens*, Oxford: Clarendon Press.

ten, die Chöre für die dramatischen Veranstaltungen zu organisieren.¹⁶⁰ Anschließend baten die Dichter, die an den Agonen teilnehmen wollten, den Archonten um die Zuweisung eines Chores. Wenn der Inhalt der geplanten Chorstücke den Richtlinien des Archonten entsprach, wurde dem Dichter ein Chor bewilligt, wodurch er an den Großen Dionysien oder den Lenäen teilnehmen konnte.¹⁶¹ Aus dieser Praxis wird deutlich, wie eng Theater und Politik in Athen miteinander verflochten waren. Doch „zum Beweis dafür, dass die Athener Komödie und Politik zu unterscheiden wußten“, schreibt Walther Kraus, gilt es, „daß sie wenige Monate, nachdem sie den *Rittern* zugejubelt hatten, Kleon zum ordentlichen Strategen wählten. Aber so ganz zu trennen ist das doch nicht; Aristophanes jedenfalls hat diese Wahl nicht als außerhalb seiner Sphäre liegend hingenommen, sondern bei der nächsten Gelegenheit gegen sie protestiert (*Wolken* 581 ff.)“ (Kraus 1985, S. 152).

Wie genau sind diese teilweise widersprüchlichen Verhältnisse zu verstehen? Daraus ergibt sich die *vexata quaestio*, die seit den Zeiten von Plutarch und Lukan die Kritik in politischen sowie kultischen bzw. ästhetischen Vertretern der *archaia* unterteilt – eine Debatte, die bis heute fortbesteht.¹⁶² In der aktuellen Diskussion haben sich unter den Vertretern der politischen Funktion der alten Komödie unterschiedliche Interpretationen von Aristophanes entwickelt, die insbesondere von der marxistischen Orientierung von De Ste. Croix¹⁶³ und der Utopie-Debatte der 1970er-Jahre beeinflusst wurden. Ein Beispiel hierfür ist die Auffassung von Ernst-Robert Schwinger, der Aristophanes als Vertreter einer „konservativen Revolution“ betrachtete.¹⁶⁴ Darauf reagierten Kenneth Dover

¹⁶⁰ Zum Einfluss der Choregen auf die athenische Politik vgl. Scheeder, Stephan (2002): *Das Amt des Choregen und seine Möglichkeiten des politischen Einflusses durch das Theater*, München/Ravensburg: GRIN Verlag.

¹⁶¹ Vgl. Pl. *Leg.* 817d.

¹⁶² Für eine detaillierte Rekonstruktion des Forschungsstandes vgl. Chronopoulos, Stylianos (2010): *Spott im Drama: Dramatische Funktionen der persönlichen Verspottung in Aristophanes' Wespen und Frieden*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philologischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i.Br., unveröffentlicht, S. 11–19. Dabei ist es für die kritische Einstellung dieser Arbeit besonders interessant, dass die ältesten Vertreter der politischen Bedeutung der *archaia* das *komoidèin* als soziales Phänomen mit moralisierenden und zensorischen Wirkungen betrachteten, indem sie dessen Wurzeln auf jene Rügenlieder zurückführten, „die von Stadtbewohnern ungerecht behandelte Bauern nachts vor den Häusern ihrer Übeltäter gesungen haben“ (vgl. ebd., 11).

¹⁶³ Vgl. De Ste. Croix, Geoffrey E. M. (1972/1989³): *The Origins of the Peloponnesian War*, London: Duckworth.

¹⁶⁴ Vgl. Schwinge, Ernst R. (1975): „Kritik und Komik. Gedanken zu Aristophanes' Wespen“, in: *Dialogos. Festschrift H. Patzner*, Wiesbaden, S. 35–47.

und Stephen Halliwell mit der Anwendung der Karnivaltheorie auf die Altattische Komödie¹⁶⁵: Sie bezeichneten die Erreichung eines Konsenses als soziopolitische Aufgabe dieser Gattung und den komischen Dichter, so Mastromarco, als eine Art ‚organisches Intellektuellen‘.¹⁶⁶ Eine zweite Gruppe umfasst hingegen Intellektuelle, die in der alten Komödie ausschließlich das ästhetische Element als relevant erachteten,¹⁶⁷ denn der Komödiendichter ‚was not a politician but a dramatist, an artist; a man, that is, whose purpose is to give us a picture – in his [i.e. Aristophanes] case a comic picture – not to advocate policy‘ (Gomme 1938, S. 102).

In welchem Verhältnis standen Drama und Publikum im klassischen Athen? Die hier vertretene Position plädiert für eine paideutische Auffassung als Antwort auf diese Frage. Es wird jedoch davon ausgegangen, dass weder die *paideia* – die ‚Formung des griechischen Menschen‘ – noch politische Propaganda als direkte und primäre Aufgabe eines dramatischen Dichters galten. Stattdessen bestand die Hauptaufgabe darin, mit den eigenen Dramen den Agon zu gewinnen. Dennoch hatte die dramatische Dichtung – sowohl die tragische als auch die komische – eine paideutische Funktion in der griechischen Gesellschaft und stand in Beziehung zur politischen Realität. An dieser Stelle bleibt jedoch offen, ob die Komödie die *polis* aktiv beeinflusste oder ob die *polis* sich möglicherweise in den Dramen ‚nur‘ widerspiegelte, ohne dass sie dadurch verändert wurde. Man kann also über die Richtung bzw. die Orientierungen des Ursache-Wirkungs-Zusammenhangs zwischen *polis* und Theater sowie zwischen Publikum und Theater diskutieren. Fest steht jedoch, dass dieser Zusammenhang ein tief kennzeichnendes Merkmal des griechischen Dramas war.

Vor dem Hintergrund, dass die Alte Komödie in der athenischen *polis* auch prägnante außerdramatische Funktionen innehatte, wird hier die *politische*¹⁶⁸ Funktion der Komödie in ihren *paideutischen* Aspekten erforscht und nachgezeichnet. An dieser Stelle werden die vermittelnden Orientierungen aufgegriffen, wie sie von Lanza und Vegetti vertreten werden.¹⁶⁹ Diese bringen das Soziopolitische und das Komische in Zusammenhang und betrachten das athenische

¹⁶⁵ Vgl. Dover, Kenneth J. (1972): *Aristophanic Comedy*, London: Bastford; Halliwell, Stephen (1991): ‚The Uses of Laughter in Greek Culture‘, in: *The Classical Quarterly* (41) 2, S. 279–296.

¹⁶⁶ Aristofane (1983): *Commedie* 1–3, hrsg. von Giuseppe Mastromarco, Torino: UTET, S. 18.

¹⁶⁷ Vgl. Gomme, Arnold W. (1938): ‚Aristophanes and Politics‘, in: *The Classical Review* (52), 3, S. 97–109; Forrest, William G. (1963): ‚Aristophanes’ ‚Acharnians‘, in: *Phoenix* (17) 1, S. 1–12.

¹⁶⁸ Hier im Sinne von ‚auf die *polis* bezogene‘ betrachtet.

¹⁶⁹ Vgl. Vegetti (1987).

Theater als einen privilegierten und zugleich besonderen Ort für die kritische Verbreitung der Ideologie der *polis*. Das Theater war privilegiert, weil es durch die Anwesenheit der gesamten Gemeinschaft einen Raum bot, in dem die politische Kohäsion am besten erreicht werden konnte. Es war besonders, weil Zustimmung und Kohäsion in den komischen Agonen durch Spott und Kritik gewonnen wurden.¹⁷⁰

Zusammen mit der Generierung einer kathartischen oder lächerlichen Erholung hatten sowohl Tragödie als auch Komödie die Funktion, die Bürger Athens zu ethischen und politischen Reflexionen über das athenische Gemeinwesen anzuregen. Wie Luciano Canfora feststellt, wird jedoch viel zu wenig auf die besondere Rolle der Gattung „Komödie“ in diesem Prozess eingegangen, obwohl diese eigentlich leichter zugänglich war als die Tragödie und somit einen größeren Einfluss auf das Publikum ausübte. Um diesem Punkt nachzugehen, werden die soziologischen und literarischen Besonderheiten der Gattung „Alte Komödie“ anhand der Analysen der sechs genannten exemplarischen Stücke Aristophanes’ untersucht und schließlich erläutert.

Zunächst soll der poetologische Hintergrund aus der Theaterlehre bei Platon – insbesondere in der *Politeia* (Bücher III–V und X) sowie in den *Nomoi* (II und VII Buch) – und bei Aristoteles’ *Poetik* dargestellt werden: Im zweiten Buch von *Nomoi*, nachdem Platon epische und tragische Dichtung als sehr negativ für die Erziehung von Bürgern und Bürgerinnen bezeichnet hat, wird eine ideale und altersgerechte Verteilung des Publikums vorgeschlagen: für kleine Kinder das Puppenspiel, für ältere Kinder die Komödie, für gelehrte Frauen die Tragödie, für die meisten Jungen die *Ilias* und *Odysee*¹⁷¹ und für die gelehrtesten Älteren Hesiod.¹⁷² Die Zuordnung spezifischer literarischer Gattungen zu besonderen Altersgruppen verweist auf die verschiedenen Formen der Narration, die diese

¹⁷⁰ Vgl. Mastromarco 1983, S. 35: „È ovvio [...] che, in una società in cui la diffusione delle idee avveniva prevalentemente per via orale, i detentori del potere politico organizzassero il consenso culturale della comunità attraverso l’esaltazione dei momenti istituzionali – quali gli agoni teatrali, rapsodici musicali – che permettessero la più ampia partecipazione popolare.“ Nicht immer waren aber Spott und Kritik ohne Folge, und dafür verweisen Giuseppe Mastromarco (vgl. Mastromarco 1983, S. 19) und Lowell Edmunds (vgl. Edmunds 1988, S. 60) auf die Zensurverordnungen, die in den Archontaten von Morchides (440/439) und von Euthimenes (437/436) zur Abgrenzung der Redefreiheit im Theater erlassen wurden.

¹⁷¹ Zum Zusammenhang zwischen poetischer *mimesis* und Homer bei Platon vgl. Nannini (2014), S. 28.

¹⁷² Vgl. Pl. *Nom.* II 658b7–659a1.

Gattungen in der *Politeia* kennzeichnen.¹⁷³ Hier wird der tragischen Dichtung die *mimesis* zugeschrieben, d. h. jene Art der Erzählweise, die den Zuschauer zur Identifizierung mit den tragischen Figuren führt. In der *mimesis* zwischen Zuschauer und Schauspieler liegt nach Platon die verderbliche Macht des Theaters, was auf den platonischen Zusammenhang zwischen Dichtung, Erziehung und Generationenverhältnissen in der *Politeia* und den *Nomoi* verweist.¹⁷⁴ Die dramatische bzw. mimetische *Performance* ist nur dann gerechtfertigt, so Platon im VII Buch der *Nomoi*, wenn sie dazu dient, die Affekte gerecht zu beherrschen, also wenn sie einem auf den Gesetzen basierten anthropologischen Ideal und somit klaren pädagogischen Zwecken dient.¹⁷⁵

Im Gegensatz zu der mehrdeutigen Perspektive Platons auf das Drama ist die aristotelische Haltung in der *Poetik* klarer und positiver konnotiert, insbesondere in Bezug auf die Tragödie: Da das Ziel der Tragödie die Katharsis ist,¹⁷⁶ lässt sich ableiten, dass die dramatische bzw. *die tragische Bedingung der Erziehung* in der Identifikation des Zuschauers mit dem Schauspieler besteht. Obwohl in der *Poetik* hauptsächlich die tragische Dichtung behandelt wird, hebt Aristoteles einige Besonderheiten der Gattung Komödie positiv hervor: die Unschuld des Lächerlichen¹⁷⁷ und die gerechte Verteilung von Gutem und Schlechtem, die sich im kennzeichnenden *Happy End* manifestiert.¹⁷⁸

Der Grund, warum es so wichtig ist, das Soziologische und das Literarische parallel zu erforschen, liegt – wie Lanza betont – zum einen in den vielfältigen, aber eng miteinander verbundenen Komponenten der Ideologie der *polis* und zum anderen in der Tatsache, dass die inhaltlichen Beiträge der aristophanischen Komödien und ihre pädagogische bzw. ideologische Wirkung nicht von der Struktur der Gattung, durch die sie vermittelt werden, zu trennen sind.¹⁷⁹ Anders formuliert: Die pädagogische Relevanz der Komödie Aristophanes' im Kontext des athenischen Theaters als ideologisches Dispositiv der *polis* lässt sich nur durch ihre sozialen Auswirkungen verstehen, die jedoch von ihrer literarischen

¹⁷³ Vgl. Pl. *Rep.* III 392d–394c.

¹⁷⁴ Vgl. dazu Welskopf, Elisabeth Charlotte (1964): „Zum Generationenproblem bei Hesiod und Platon“, in: ders. (Hrsg.): *Neue Beiträge zur Geschichte der Alten Welt. Band I: Alter Orient und Griechenland*, S. 301–307.

¹⁷⁵ Vgl. Männlein-Robert, Irmgard (1995): *Poetik: Komödie und Tragödie (VII 796e-817e)*, in: Platon: *Gesetze – Nomoi*, hrsg. von Christoph Horn, Berlin: Akademie Verlag, S. 123–141, hier S. 136 und 138.

¹⁷⁶ Vgl. Arist. *Poet.* 1449b 27–28.

¹⁷⁷ Vgl. Arist. *Poet.* 1449a32–34.

¹⁷⁸ Vgl. Arist. *Poet.* 1452b 29–1453a 40.

¹⁷⁹ Vgl. Lanza (1977), S. X.

Struktur abhängen, da jede Gattung eine spezifische Form der inhaltlichen Vermittlung zur Struktur besitzt. Gerade dieser Zusammenhang, durch den die Gattung als Medium fungiert, wurde in der deutschen humanistischen Tradition, insbesondere im Dritten Humanismus, nicht ausreichend beachtet. Vielmehr konzentrierte man sich aus systematischen und philosophischen Gründen auf die *paideia*, auf das Griechentum und auf das Tragische als Ideale.

Die griechische Tragödie gilt in der Literaturgeschichte als die dramatische Erbin des Mythos, sodass sie ihre erzieherische Funktion dem Volk gegenüber in Ergänzung zum *epos* ausübt. Wenn aber ihre pädagogische Geltung tief mit dem Inhalt verbunden ist, besteht die *komische Bedingung der Erziehung* vor allem in den strukturellen, politischen und sozialen Besonderheiten der Gattung „Komödie“. Die in der ersten Sektion der Arbeit erwähnten Forschungen von Michail Bachtin (1969) haben schon die ideologische Kraft des *onomastì komedèin* und der Poetik der „umgekehrten Welt“ anhand der Kategorie des „Karnevals“ hervorgehoben: Das zeitlich begrenzte Abweichen von den Normen durch die Parodie bekannter athenischer Persönlichkeiten vermittelt den Bürgern eine kontrollierte und geregelte Erleichterung vom hierarchisch gestalteten Alltagsleben, die zu einer der Ideologie der *polis* zweckmäßigen autoritären Flucht führt. Diese *komische Zähmung der aggressivsten Instinkte der Zuschauer* zielte auf die Festigung der athenischen Ideologie, indem sie eine Form der Alltagsflucht ermöglichte, die aber die politische Einstellung der Bürger zumeist unverändert beließ.¹⁸⁰ Die gerechte Verteilung vom Guten und Schlechten in dem *Happy End* und die Parodie der tragischen Gewalt¹⁸¹ bilden die strukturellen Eigenschaften der komischen Gattung, die zu besonderen ideologischen Auswirkungen im klassischen Athen führten, woraus sich die paideutische Relevanz dieser Gattung ableiten lässt.

Mit der Analyse des Verhältnisses zwischen den Komödien Aristophanes' und dem Komischen werden die sich gegenseitig ergänzenden Eigenschaften der Gattungen „Tragödie“ und „Komödie“ sowie deren spezifische Eigenheiten weiterhin untersucht und hervorgehoben. Beide Gattungen dramatisieren den

¹⁸⁰ Vgl. Mastromarco/Totaro 2008, S. 177 und Lanza 1977.

¹⁸¹ Vgl. Andò, Valeria (2011): „Violenza ed emozione comica nel teatro di Aristofane“, in: *ὄρμος – Ricerche di Storia Antica*, 3, S. 55–67. Hier vertritt Andò die These, dass die komische Gewalt nur in Form der Parodie erlaubt ist, was sie zu keiner echten Gewalt im tragischen Sinne macht. Dies sollte als dichterisches Ziel *par excellence* dienen, wie es Aristophanes in den *Fröschen* formuliert hat (vgl. Ra. 1056), und zwar der *polis* das Gute anhand der Tradition beizubringen.

Mythos, wobei der Zuschauer in beiden Fällen dazu angeregt wird, das Inszenierte mit der realen Welt zu assoziieren. Die tragische Spannung liegt in der Mythisierung der Vergangenheit zugunsten der Gegenwart, während die komische Spannung eine Reflexion hervorruft, die darauf abzielt, die Vergangenheit – verkörpert durch die 24 Chorfiguren – von der Gegenwart zu trennen.

Diese Betrachtungen sollen zum Schluss zu *einer komischen Theorie der Bildung* führen, die von der Forschungshypothese einer tragischen und einer komischen Rezeption der Klassiker abhängt: Werner Jaeger (1888–1961) und mit ihm andere bekannte europäische Altphilologen seiner Zeit – wie der irische Gräzist Eric Dodds¹⁸² (1893–1979) und der französische Theoretiker der *paideia* Henri Irénée Marrou (1907–1977) – haben sich ausgehend von einer vorausgesetzten Kontinuität zwischen Antike und Moderne auf das Griechentum fokussiert: So wie Homer, Hesiod und Aischylos als die sogenannten Erzieher Griechenlands im klassischen Zeitalter betrachtet wurden, wurden dann die Griechen (und die Römer) in den verschiedenen Humanismen zu den „Erziehern Europas“ erklärt. Im Dritten Humanismus hat man außerdem, wie es in dem ersten Teil gezeigt wurde, insbesondere nach Lösungen und nach Antworten auf die politischen und kulturellen Krisen der eigenen Zeit in der Antike aktiv gesucht.¹⁸³ Der Bezug zu den Klassikern des Dritten Humanismus basiert dennoch auf einer tragischen Spannung zwischen mythisierter Vergangenheit und Gegenwart, die ihre Kontinuität voraussetzt. Demnach hat sich der Mythos der Antike bzw. der Griechen als „Erzieher Europas“ hermeneutisch auf die theoretische Gegenwart ausgewirkt, wohingegen eine komische Spannung in Bezug auf die Klassiker explizit zur Wahrnehmung eines Bruchs zwischen Vergangenheit und Gegenwart führen sollte, die u. a. die traditionellen Vorwürfe von Lebensfremdheit und Elitismus¹⁸⁴ überwinden könnte.

Die Lektüre der Komödie stützt sich auf die kürzlich veröffentlichte deutsche Übersetzung von Bernhard Zimmermann sowie die italienischen Übersetzungen

¹⁸² Siehe Dodds, Eric (1951): *The Greeks and the Irrational*, Berkeley: California Press.

¹⁸³ Betrachtet Jaeger das klassische Zeitalter und die Philosophie Platons als erzieherisches Vorbild des ganzen Griechentums – womit griechische klassische Literatur, Dichtung und Philosophie die eigene ‚Klassizität‘ nach der Krise der Humanwissenschaften zurückerhielten (vgl. dazu Landfester (2017), S. 30) –, wird bei Marrou das hellenistische Zeitalter als pädagogisches Zeitalter *par excellence* bezeichnet, wobei in seiner *Histoire de l'éducation dans l'antiquité* (1948/1957) die pädagogische Bedeutung des Theaters unerforscht bleibt. Während aber sowohl Jaeger als auch Marrou die Herleitung der Moderne aus der Antike im Zeichen des Rationalen ableiten, hebt Dodds nach dem Zweiten Weltkrieg die irrationale Verbindung zwischen der Moderne und den Griechen hervor.

¹⁸⁴ Vgl. Patzer (1963), S. 92.

von Guido Paduano und Alessandro Grilli für die Rizzoli-Ausgabe. Die Verhältnisse zwischen Tradition und Innovation, die Bestandteil der aristophanischen Komödien sind, bilden den thematischen roten Faden der inhaltlichen Analyse der Theaterstücke. In jeder Komödie wird dieser Konflikt auf besondere Weise dekliniert und ausgeprägt.¹⁸⁵ In den *Acharnern* (425 v. Chr.) stellt Aristophanes eine der traditionellen politischen Institutionen Athens infrage – die Volksversammlung, auf die die Athener so stolz sind. Dabei werden nicht mehr die dringlichsten Probleme der Stadt diskutiert, wie etwa die Möglichkeit, Frieden mit Sparta zu schließen. Stattdessen wird nur Geld verschwendet, um den Krieg weiterzuführen.¹⁸⁶ In den *Rittern* (424 v. Chr.) steht die athenische Demagogie explizit im Mittelpunkt. Der Obersklave Paphlagonier (Kleon), der im Dienst des alten Herrn Demos (des Volkes von Athen) steht, muss entmachtet werden.¹⁸⁷ In diesem Stück bewegt man sich, wie Brock hervorgehoben hat, auf zwei inhaltlichen Ebenen:¹⁸⁸ Zum einen wollen die Sklaven des Demos und die Ritter den Paphlagonier durch einen neuen Demagogen ersetzen, was zu dem Paradox führt, dass er anscheinend nur von einem noch schlimmeren Demagogen abgelöst werden kann, der ebenso geschickt im Täuschen des Volkes ist und dessen Erziehung möglicherweise wenig mit Tugend und Gelehrtheit zu tun hat (vgl. *Eq.* 333–334). Es genügt bereits, die Nachricht zu verbreiten, dass der Preis der Sardellen gesenkt wurde, damit sich das athenische Volk wieder enthusiastisch und nationalistisch hinter die Regierung des neuen Demagogen (im Spiel der Wursthändler) stellt.¹⁸⁹ Die zweite Ebene, so Brock, enthält die idealistische Botschaft, dass eine echte politische Reform nur aus dem Demos selbst hervorgehen kann, wobei die Reform zugleich in der Veränderung des Volkes selbst bestehen muss.¹⁹⁰

Im Jahr 423 v. Chr. wurden die *Wolken* inszeniert. In diesem Werk geht es explizit um den Konflikt zwischen alter und neuer Erziehung im Zeitalter der So-

¹⁸⁵ Vgl. Zimmermann (1998b).

¹⁸⁶ Vgl. dazu Carey, Christopher (1993): „The purpose of Aristophanes’ *Acharnians*“, in: *Rheinisches Museum für Philologie*, 136 (3/4), S. 245–263; Kraus (1985).

¹⁸⁷ Siehe dazu Kraus (1985); Edmunds, Lowell (1988): *Cleon, Knight and Aristophanes’ Politics*, Lanham: University Press of America; Lind, Hermann (1990): *Der Gerber Kleon in den Rittern des Aristophanes. Studien zur Demagogenkomödie*, Frankfurt am Main: Lang.

¹⁸⁸ Brock, Roger W. (1986): „The double plot in Aristophanes’ *Knights*“, in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* (27), S. 15–27.

¹⁸⁹ Vgl. dazu Paduano, Guido (2007): *Aristofane e Menandro*, in: *Il teatro greco. Commedie*, hrsg. von Guido Paduano, Milano: Rizzoli, S. 5–27, S. 10.

¹⁹⁰ Vgl. Brock (1986), S. 25.

phistik, wobei ein „verrückter“ Sokrates als zentrale Figur auftaucht. Die *Wolken* sind vielleicht das pessimistischste Werk in Bezug auf die Möglichkeit einer Versöhnung des Alten mit dem Neuen, insbesondere für den alten Bauern Strepsiadades, der sich bemüht, eine aufrichtige Vaterfigur für seinen Sohn Pheidippides zu sein. Das Interesse für die Fragen der Erziehung bis zum Beginn des 4. Jahrhunderts v. Chr. lässt sich, wie Zimmermann erklärt, mit dem Schock erklären, „den der Untergang der athenischen Großmacht im Peloponnesischen Krieg im Jahre 404 v. Chr. [...] verursachte. Philosophen wie Dramatiker suchten nach den Ursachen des Zusammenbruchs und fanden sie in dem durch die Sophistik verursachten moralischen Niedergang der *polis*, dem nur durch Erziehung und durch den Vorbildcharakter der Älteren entgegengewirkt werden kann“ (Zimmermann 1998a, S. 29). Was passiert also, wenn die ältere Generation nicht mehr in der Lage ist, ihren Vorbildcharakter auf die jüngere auszuüben, und somit ihre Rolle als Vermittler innerhalb der pädagogischen Kette verliert? In den *Wolken* wird dies in der Form eines Wettkampfs um die Autorität zwischen Vater und Sohn sowie in der agonalen Konfrontation von gerechtem und ungerechtem Logos dargestellt. Der neuen Kultur wird eine zersplitternde Wirkung auf die archaische Moral und Religion zugeschrieben, was letztlich zur endgültigen Zerstörung der Familie führen wird.

Das Thema des Generationenkonflikts tritt zusammen mit der Kritik an den athenischen Institutionen 422 v. Chr. in den *Wespen* wieder auf: Hier stellt die lächerliche Figur des alten Richters Philokleon die entleerte Autorität athenischer Justizämter dar, die eher Korruption anstatt Gerechtigkeit generieren. Mit Verweis auf die Figur Philokleons wurde in Bezug auf die Generationenverhältnisse von einer zweiten Kindheit gesprochen,¹⁹¹ denn in den beiden Erziehungsszenen wird der Vater von seinem Sohn Bdelikleon zunächst getäuscht (*Eq.*, 891–1008) und dann neu erzogen (*Eq.*, 1122–1264). 421, unmittelbar vor der Besiegung des Nikias-Friedens zwischen Athen und Sparta, wird die militärische Politik Athens wieder zum Hauptthema in dem Stück *Frieden* gemacht. Hier möchte der komische Held Trygaios rittlings auf einem riesigen Mistkäfer zu Zeus fliegen, damit er die Friedensgöttin Eirene auf die Erde zurückzuholen kann, um den Krieg endlich zu beenden. Die Götter haben aber genug von den Missetaten

¹⁹¹ Siehe dazu Crichton, Angus (1993): „The Old are in a Second Childhood: Age Reversal and Jury Service in Aristophanes' Wasps“, in: *Bulletin Institute of Classical Studies* (38), S. 59–80; Slater, Niall W. (1996): *Bringing up Father: paideia and ephebeia in the Wasps*, in: Sommerstein, Alan (Hrsg.): *Education in Greek Fiction*, Bari: Levante, S. 27–52.

der Menschen: Wenn sie den Frieden wirklich wollen, dann müssen sie zunächst über die eigenen Fehler reflektieren. Nur so werden sie in der Lage sein, die Göttin Eirene wieder freizulegen.¹⁹²

Die politische Utopie der Freiheit ist Hauptthema in den *Vögeln* von 414 v. Chr. Das Projekt der zwei Freunde Euelpides und Peisetaios, ein Vogelimperium namens Wolkenkuckucksheim in einem Raum zwischen Himmel und Erde zu gründen, entsteht aus dem Ekel vor der athenischen Ungerechtigkeit und Korruption und als Versuch, endlich aus dem unheilbaren Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft zu entkommen. Dem antiautoritären und utopischen Charakter dieser Komödie, die als eines der beliebtesten Stücke Aristophanes' gilt, wurden zahlreiche Studien gewidmet.¹⁹³ In Italien wurde beispielsweise die Botschaft der *Vögel* mit dem Motto „vietato vietare“ [d. h. „Verboten ist verboten“] der 68er-Bewegung gleichgesetzt.¹⁹⁴

Vier Jahre später, 411 v. Chr., wurde die erste von den zwei literaturkritischen Komödien aufgeführt: die *Thesmophoriazusen*, d. h. Frauen am Thesmoforienfest, ein weibliches Fest zu Ehren der Göttinnen Demeter und Persephone. Die Auseinandersetzung mit der neuen Kultur der Sophistik lässt sich in diesem Stück, so wie in den späteren *Fröschen*, in Form eines Verfalls der Gattung Tragödie behandeln: „Im Zentrum der Kritik steht dabei vor allem die durch die Sophistik beeinflusste Tragödie des Euripides: Um dem Publikum zu gefallen, ziehe der Tragiker ständig die erhabene Gattung Tragödie in den Schmutz“ (Zimmermann 2019: XII). Dafür wird ein grotesker Prozess gegen Agathon, d. h. Euripides' weibischen Fürsprecher, im Frauengericht inszeniert, wobei hier die Geschlechterverhältnisse nicht die Hauptrolle spielen. In den *Fröschen* (405 v. Chr.), die ein Jahr nach dem Tod Sophokles' und Euripides' und fast am Ende des Peloponnesischen Krieges inszeniert wurden, gilt die agonale Konfrontation zwischen den Figuren Aischylos' und Euripides' in der Unterwelt als Gelegenheit, über den Status der Gattung Tragödie und über den Zerfall athenischer Moral und Kultur nachzudenken.¹⁹⁵ Besonders relevant für die Entwicklung dieser Arbeit

¹⁹² Vgl. dazu Newiger, Hans Joachim (1980): „War and Peace in the Comedies of Aristophanes“, in: *Yale Classical Studies*, S. 219–373; Corsini, Eugenio (1991): „Aspetti della pace in Aristofane“, in: *La pace nel mondo antico*, Atti del Convegno di Torino (9.–11. April 1990), Torino.

¹⁹³ Vgl. Dalfen, Joachim (1975): „Politik und Utopie in den *Vögeln* des Aristophanes. Zu Ar., *Vogel* 451–638“, in: *Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca* (2), S. 268–287; Farioli, Marcella (2001): *Mundus alter: utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano: Vita e pensiero.

¹⁹⁴ Vgl. Paduano (2007), S. 16.

¹⁹⁵ Vgl. Schmidt (1998).

sind die Studien um die Figur des – tragischen – Dichters als Erzieher wie z. B. die Analyse von Antonietta Provenza, die die Genese von der politischen und paideutischen Verantwortung des Dichters in der *polis* anhand der *Frösche* rekonstruiert hat.¹⁹⁶ Die *Thesmophoriazusen* und die *Frösche* gehören zu den in den Literaturwissenschaften am meisten erforschten Dramen Aristophanes’.¹⁹⁷

Dass die Frauen zur echten Hauptfigur des Stückes werden, ist in der *Lysistrata* (411 v. Chr.) und in der *Weibervolksversammlung* bzw. in den *Ekklisiazusen* (391 v. Chr.) zu beobachten. Hauptziel der Protagonistinnen dieser beiden Stücke, *Lysistrata* und *Praxagora*, ist, Frieden und Justiz in Athen wiederherzustellen und zu verstetigen. Im Fall der *Lysistrata* wird ein „Sexstreik“ von den Frauen Griechenlands organisiert, damit die Männer endlich den Krieg beenden (historischer Hintergrund ist immer noch der Peloponnesische Krieg), was zur Friedensverhandlung zwischen Athenern und Spartanern führt. Selbst wenn der Nexus zwischen Sexualität und Politik¹⁹⁸ auch in der *Weibervolksversammlung* wiederzufinden ist, hat dieses Stück einen anderen Hintergrund, und zwar die Krise jener Utopie des idealen Staates, die sich nach dem Tode Sokrates 399 v. Chr. in den platonischen Kreisen verbreitet hatte. Die als Männer verkleideten athenischen Frauen besitzen hier die *Ekklisia* und setzen somit eine weibliche politische Regierung in der *polis* durch. Deren Regierungsprogramm, wie es von Luciano Canfora ausführlich rekonstruiert wurde, parodiert Punkt für Punkt das Platonische Programm von *Kalliopis*, das in den Büchern IV und V von *Politeia* entwickelt wurde: Die in *Politeia* vorgeschlagene Abschaffung des Privatbesitzes und die Zuweisung von militärischen Aufgaben an die Frauen gipfelt in diesem Stück in der totalen Aufteilung zwischen allen Bürgern und Bürgerinnen von allem, auch von Essen und Sex.¹⁹⁹ Die Frauen setzen somit in der *Weibervolksversammlung* eine – paradoxale – politische Gewalt durch, die bald die Nachteile der Utopie zeigen wird: Damit die ältere Frauengeneration von der sexuellen Freiheit auch profitieren kann, müssen alle Männer, bevor sie mit den jüngeren und

¹⁹⁶ Vgl. Provenza, Antonietta (2017): „*Rhema gennaiōn*. Responsabilità ‚genetica‘ del poeta tragico nelle Rane di Aristofane“, in: *Ἔρως – Ricerche di Storia Antica*, 9, S. 329–345.

¹⁹⁷ Vgl. u.a. Carter, Elisabeth (1987): *Actor, author and audience in Aristophanes’ Thesmophoriazusaē*, Doktorale Dissertation, Baltimore: John Hopkins University; Rau, Peter (1975): *Das Tragödienspiel in den Thesmophoriazusen*, in: Newiger, Hans Joachim (Hrsg.): *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 339–356.

¹⁹⁸ Vgl. Harriott, Rosemary (1985): *Lysistrata: action and theme*, in: Redmond, James (Hrsg.): *Drama, Sex and Politics* (Themes in Drama Bd. 7), Cambridge: Cambridge University Press, S. 11–22.

¹⁹⁹ Vgl. Canfora, Luciano (2014): *La crisi dell’utopia. Aristofane contro Platone*, Roma-Bari: Laterza.

schöneren Frauen schlafen, erst einmal mit den älteren schlafen.²⁰⁰ Die älteren Frauen enthalten hier also das *ius primae noctis*, wie Möllendorff es formuliert hat.²⁰¹

Die Auflösung der athenischen Demokratie wird 311 v. Chr. in dem letzten Stück Aristophanes' behandelt, *Plutos*, nachdem die sozioökonomischen Ungleichheiten am Ende des Peloponnesischen Krieges (404 v. Chr.) und der Bürgerkrieg (401 v. Chr.) die Stabilität Athens stark bedroht haben. In diesem Stück wird Plutos, der personifizierte Reichtum, als ein alter Mann dargestellt, der aufgrund seiner Blindheit verantwortlich für die ungleiche Verteilung des Reichtums ist. Der arme Bauer Chremylos wird dann mithilfe seines Sklaven Karions die Blindheit Plutos erfolgreich heilen lassen, damit er den Reichtum endlich nach einem gerechten Kriterium verteilen kann: Die Ungerechten werden demnach arm und die Gerechten reich.²⁰²

Teilt man inhaltlich die historischen Hintergründe der elf erhaltenen Komödien Aristophanes' in fünf Blöcke von Krieg, Politik, Erziehung, Gerechtigkeit, Tragödie und Rolle des Theaters sowie soziale Ungerechtigkeit auf, erklärt sich die Auswahl der sechs zusammengefassten Stücke. In den *Acharnern* wird das Thema der athenischen Militärpolitik zum Zeitpunkt des Peloponnesischen Krieges zuerst kritisiert und behandelt und dabei die Rolle der Komödie exemplarisch erklärt. Aus diesem Grund sind die anderen Komödien, die dem Themenkomplex Krieg und Frieden gewidmet waren, d. h. *Frieden* und *Lysistrata*, für diese Analyse nicht mehr berücksichtigt worden. Bei den *Rittern* handelt es sich inhaltlich um eine Demagogie-Kritik sowie um einen Vergleich zwischen alter und neuer politischer Erziehung, was bildungsgeschichtlich besonders relevant ist. Das Gleiche gilt auch für die *Wolken*, wo es um einen Vergleich zwischen der traditionellen und der neuen Erziehung im Zeitalter der Sophistik geht. In den *Wespen* taucht das Thema Gerechtigkeit im demagogischen Zeitalter explizit auf, was mittels eines Generationenkonflikts inszeniert wird. Dies macht die *Wespen* aus bildungstheoretischer Sicht zur interessantesten Komödie, die sich auf die Gerechtigkeit in Athen bezieht. Daher wurden die *Vögel* ausgeschlossen. Von

²⁰⁰ Zu dem Frauenstatus im antiken Griechenland vgl. Duby, George et al. (1997): *Geschichte der Frauen*, Bd. 1: *Die Antike*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag; zu den Geschlechterverhältnissen in den *Ec.* vgl. Taaffe, Lauren K. (1991): „The Illusion of Gender Disguise in Aristophanes' *Ecclesiazusae*“, in: *Helios* 18, S. 91–112.

²⁰¹ Vgl. Möllendorff, Peter v. (2002): *Aristophanes*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms, S. 116.

²⁰² Vgl. dazu Olson, Douglas S. (1990): „Economic and ideology in Aristophanes' *Wealth*“, in: *Harvard Studies in Classical Philology*, 93, S. 223–242.

den zwei literaturkritischen Komödien, d. h. *Thesmophoriazusen* und *Frösche*, wurde letztere ausgewählt, da diese einen Einblick in die athenische Theaterkultur der peloponnesischen Nachkriegszeit verschafft. Von den beiden Komödien, die sich dann mit der Krise der politischen Utopie Athens nach dem peloponnesischen Krieg beschäftigen, ist die *Weibervolksversammlung* oder *Ekklesiazusen* ausgewählt worden, damit der Vergleich zwischen platonischer Philosophie und Theater ermöglicht wird.

Im Laufe dieser Untersuchung werden die paideutische Relevanz der Gattung „Alte Komödie“ im klassischen Athen aus literarischer²⁰³ und sozialgeschichtlicher²⁰⁴ Perspektive hervorgehoben. Die Analyse dieser einzelnen aristophanischen Komödien wird stets auf den historischen und politischen Zusammenhang zum Zeitpunkt ihrer Darbietung Bezug nehmen. Für jede Komödie wird außerdem der inhaltliche Nexus mit dem Topos der „umgekehrten Welt“²⁰⁵ – insbesondere den Analysen von Bernhard Zimmermann folgend²⁰⁶ – gezeigt. Die Abkürzungen von den Titeln der Komödien sowie von den Werken Platons, Thukydides’ und Aristoteles’, beziehen sich weiterhin auf das *Greek English Lexikon*, herausgegeben von Liddl, Scott und Johns (LSJ).²⁰⁷ Im Falle Aristophanes’ gelten insbesondere folgende Abkürzungen:

Ach. (Acharnenses) = *Acharner*

Av. (Aves) = *Vögel*

Ec. (Ecclesiazusae) = *Die Weibervolksversammlung*

Eq. (Equites) = *Ritter*

Lys. (Lysistrata) = *Lysistrata*

Nu. (Nubes) = *Wolken*

²⁰³ Vgl. u. a. Andò (2011); Mastromarco/Totaro (2008); Zimmermann (2006).

²⁰⁴ Vgl. u. a. Bachtin (1969); Ehrenberg (1951); Lanza (1977).

²⁰⁵ Dem literarischen Topos *der umgekehrten Welt* nach werden in der Komödie die sozialen Machtverhältnisse durch die egalitären körperlichen Bedürfnisse ersetzt (vgl. Imperio (2014), S. 32).

²⁰⁶ Vgl. Zimmermann, Bernhard (1998a): „Generationenkonflikt im griechisch-römischen Drama“, in: Würzburger Jahrbuch 22, S. 21–32, hier S. 22–23; ders. (2007): „Väter und Söhne: Generationenkonflikt in den ‚Wolken‘ und ‚Wespen‘ des Aristophanes“, in: Thomas Beier (Hrsg.): Generationenkonflikt auf der Bühne. Perspektiven im antiken und mittelalterlichen Drama, Tübingen: Narr, S. 73–81.

²⁰⁷ Liddell, Henry G. et al. (1940⁹): *A Greek-English Lexicon* (1996), Oxford: Clarendon Press.

Pax = *Frieden*

Pl. (Plutus) = *Plutos*

Ra. (Ranae) = *Frösche*

Th. (Thesmophoriazusae) = *Die Frauen am Thesmophorienfest*

V. (Vespae) = *Wespen*

2.1.1 Die Acharner. Die Komödie als *trygodia* und die Paratragödie

425 v. Chr., sechs Jahre nach Ausbruch des Peloponnesischen Krieges, gewann der noch nicht zwanzigjährige Aristophanes mit den *Acharnern* den ersten Preis im lenaischen Agon. Die Inszenierung des Stückes folgte auf eine zweijährige Pestepidemie – von der Thukydides so prägnant berichtet²⁰⁸ – und auf die ständigen Frühjahrseinfälle der Spartaner in die Felder Attikas. Dennoch scheinen im Drama alle athenischen Bürger gegen einen Friedensschluss mit Sparta zu sein, alle bis auf einen alten Bauern: Dykaiopolis, dessen Name „der gerechte Bürger“ bedeutet. Das zentrale Thema des Stückes ist die Beziehung zwischen Komödie und politischer Gerechtigkeit: Es ist die Aufgabe des Komödiendichters, sein Publikum zum Nachdenken über die staatliche Gerechtigkeit und die Entscheidungen der Regierung anzuregen.

Der sechsteilige Aufbau der antiken Komödie wird nun am Beispiel dieses Stückes erläutert:²⁰⁹ Jede Komödie beginnt mit einem Prolog, in dem die Hauptfigur oder eventuell zwei Schauspieler das Publikum über das Thema des Dramas informieren. In den *Acharnern* beklagt sich Dykaiopolis im *Prolog* (1–42) darüber, dass die Pnyx, der Hügel, auf dem die athenische Volksversammlung stattfand, völlig leer ist: Die Leute reden nur miteinander, ohne sich um den Frieden zu kümmern. *Mala tempora currunt*, ertönt also die Mahnung des Dykaiopolis: Nur er scheint das Gute für sein Land zu wollen und versinkt so in jenen Erinnerungen, die nostalgisch die autonome Lebensweise der Landbesitzer heraufbeschwören. Sehr spät – erst um 12 Uhr! – treffen endlich die Prytanen ein, d. h. 50 Staatsräte, die an der Boulé oder Ratsversammlung teilgenommen haben, und Dykaiopolis bereitet sich darauf vor, die Diskussion energisch auf das Thema Frieden zu lenken.

In der folgenden Szene (43–203) werden zahlreiche Beschimpfungen ausgesprochen, bis schließlich der unsterbliche Amphiteos dem Zorn der Acharner²¹⁰ entkommen ist, dem Dykaiopolis einen privaten und dreißigjährigen Waffenstillstand mit Sparta abgibt (194). Dieser hat die physische Konsistenz eines göttli-

²⁰⁸ Vgl. Th. II, 47–54.

²⁰⁹ Zu allgemeinen Richtlinien über die komische Gattung vgl. Lesky, Albin (1958/1962): *Geschichte der griechischen Literatur* (it. *Storia della letteratura greca*), Bd. 2, aus dem Deutschen von Fausto Codino, Milano: Il Saggiatore, S. 542–584; Mastro-marco (1983), S. 9–72.

²¹⁰ Mit „Acharner“ sind die alten Köhler des attischen Demos von Acharne gemeint (vgl. Mastro-marco (1983), Anm. 44, S. 130).

chen Getränkes, das nach Nektar und Ambrosia duftet. Nach dem Prolog folgt in der Regel die *Parodos*, wobei sich der Begriff auf die als *pàrodoi* bezeichneten Teile der Bühne bezieht, auf denen die 24 Choreuten mit musikalischer Begleitung erscheinen. In der *Parodos* (204–232) kommt es zu einer kurzen Interaktion zwischen den Acharnern und dem Choripheus, in welcher die Acharner den Wunsch äußern, den Pazifisten zu verfolgen und ihn zu überfallen. Während Dykaiopolis eine phallische Prozession zum Feiern seines separatistischen Friedensschlusses mit seiner Familie führt, beginnen die Acharner damit, ihn zu steinigen, da er als ‚unverschämter Vaterlandsverräter‘ (289–290) bezeichnet wird. Nach brutalen Erpressungen erhält Dykaiopolis schließlich die Gelegenheit, seine Beweggründe für den Abschluss eines privaten Friedens mit den Spartanern zu erläutern. Er vertritt die Ansicht, dass die Spartaner nicht für alle Übel verantwortlich sind, und erklärt seine Bereitschaft, im Falle einer Lüge sein Leben zu opfern (310–318). Die Spannung erreicht ihren Höhepunkt und leitet damit den *epirrhematischen Agon* ein²¹¹ (358–625). In den meisten Fällen ist dieser achteilig und wechselt spiegelbildlich zwischen musikalischen Chorauftritten (Ode und Antode) und Dialogteilen (Epirrhema und Antepirrhema).

Vor seiner Verteidigungsrede im Agon erfährt dennoch Dykaiopolis eine zweiseitige Angst: Einerseits kenne er den Charakter der Bauern (*toùs tròpous* [...] *tòn agròikon*) und er wisse, wie leichtgläubig und empfindlich sie (in diesem Fall die Köhler von Acharne) seien, wenn es um deren Stadt gehe (370–374); zum anderen seien ihm die Seelen der Alten (*tòn* [...] *gherònton* [...] *tàs psychàs*), die das Wahlverfahren am liebsten als Instrument des politischen Hindernisses (375–376) nutzen, bekannt. Er versucht, sich so zu kleiden, dass er das Mitleid der Acharner am besten erregen kann (383–384 und 435–436). Zu diesem Zweck begibt er sich zum Haus des Euripides, des Tragödiendichters, um die alten Lappen des Königs Telephos²¹² zu erhalten. Nachdem er sich als tragischer Held

²¹¹ Da normalerweise die agonale Konfrontation die zwei Hauptfiguren des Stückes betrifft und nicht hauptsächlich den Chor, sind die Philologen nicht einig darüber, ob in den *Acharnern* vom Agon überhaupt die Rede sein soll. Dafür ist z. B. Lesky (vgl. Lesky 1958/1962, S. 556); dagegen positioniert sich Mastromarco (vgl. Mastromarco (1983), S. 44). Zur Funktion des Agons in der Komödie vgl. Zielinski, Tadeusz (1885): *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig: Teubner, S. 9–125, und zu den *Acharnern* insbesondere S. 52–62. Zu erwähnen sei auch u. a. Gelzer, Thomas (1960): *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*, München: Beck.

²¹² Telephos war die Hauptfigur eines verlorenen Stückes von Euripides. Es handelte sich dabei um den König von Mysien, der im Zeitalter des Trojanischen Krieges auf der Suche nach dem Vaterland ist. Nachdem er von Achilles verletzt wurde, verkleidet er sich in Lumpen wie ein Bettler und nimmt den kleinen Orestes als Geisel, um so die Möglichkeit zu erhalten, mit den Griechen zu sprechen.

Telephos verkleidet hat, beginnt er seine Rede (496–556). An dieser Stelle spricht Dykaiopolis die Meinung Aristophanes' aus und wendet sich direkt an das Publikum, als er der Komödie eine politische und didaktische Funktion zuschreibt. Dabei erläutert er das Verhältnis zwischen Komödie und Gerechtigkeit: „Verargt mir nicht, Ihr Männer von Athen dort auf den Bänken, wenn ich armer Tropf von Staatsgeschäften sprech' in der Komödie. Wahrheit und Recht verficht auch die Komödie. Und was ich sag', ist Wahrheit, klingt's auch hart ([...] *tò gàr dikaion oïde kai trygodia. Egò dè léxo deinà mén, dikaia dè*)“ (496–502).

Die von ihm zu vermittelnde Wahrheit betrifft den *casus belli*: Die Athener tragen eine Mitschuld am Ausbruch des Peloponnesischen Krieges, da sie die Handelsrechte der Stadt Megara, die ein Alliierter Spartas war, gebrochen haben.²¹³ Aristophanes bzw. Dykaiopolis führt den Auslöser für die Eskalation des Konflikts auf die perikleische Verschärfung eines bereits angespannten diplomatischen Verhältnisses zwischen den beiden Städten zurück: Nachdem einige junge und alkoholisierte Athener nach Megara gegangen waren und die Dirne Simaitha entführt hatten, entführten die Megarer aus Rache zwei Huren aus dem Bordell Aspasia. Dies habe die sofortige und strenge Reaktion des Hauptstaatsmannes – der mit Aspasia verbunden war – verursacht, was zum Kriegsausbruch geführt habe:²¹⁴ „Nun stahlen junge Bursche [...] die Simaitha weg, die Metze, aus Megara; in brünst'gem Knoblauchsmerz entführten drauf die Megarer zwei Huren Aspasiens. So brach das Kriegsgewitter denn los in Hellas dreier Metzen wegen; Perikles, der Olympier, warf im Zorn mit Blitz und Donner Hellas durcheinander, erließ Edikte, ganz im Skolienstil, und schloß die Megarer von Land und Meer, von allen Märkten, allen Häfen aus“ (523–534). Auch wenn die Spartaner

Zur Rekonstruktion der Handlung vom *Telephos* vgl. Handley/Rea (1957). Zur Bedeutung des Telephos für Aristophanes vgl. MacDowell (1983), S. 149–150: „Dikaiopolis urging the bellicose Akharnians, and the Athenians in general, that the war against Sparta is not justified, can be compared to Telephos urging the Greeks that the war against Telephos and the Mysians is not justified. To emphasize the similarity, Aristophanes makes Dikaiopolis put on rags like Telephos, and then begin his speech at line 497 with almost the same words. [...] That is enough to suggest the general similarity between the two, in that each is arguing against war before a hostile audience.“

²¹³ Der Verweis ist auf das sogenannte Megarian Dekret, was 432/431 unter dem Archontat von Pitodoros auf Perikles Willen erlassen wurde. Damit verbot Athen den Handel der Waren aus der Stadt Megara in der attischen *agorà* und in allen Häfen, die der Gerichtsbarkeit Athens unterlagen. Da die Wirtschaft Megaras hauptsächlich auf Handeln basierte, hatte so ein Dekret paralyisierende Wirkungen auf ihre Ökonomie (vgl. Musti (2003), S. 267–272).

²¹⁴ Hier parodiert Aristophanes offensichtlich den Vorfall des Ausbruchs vom Trojanischen Krieg, der angeblich durch die Entführung Helenas verursacht wurde und der literarisch so prägend für die griechische Kultur war.

als die Hauptverantwortlichen für den Krieg angesehen werden, so ist dies nicht der einzige Grund für den Konflikt, wie die These Dykaiopolis' darlegt.

Diese Rede spaltet den Chor in zwei Lager: Auf der einen Seite stehen diejenigen, die die Worte Dykaiopolis' als Schande betrachten und der Meinung sind, er hätte solche Dinge nie äußern sollen, selbst wenn sie wahr wären (561); auf der anderen Seite stehen diejenigen, die die Aufrichtigkeit dieser Darstellung erkennen und akzeptieren. Der Krieger Lamachus betritt die Szene und lässt sich in eine lange, verbale Auseinandersetzung mit Dykaiopolis bis zum Ende der Auseinandersetzung verwickeln, bis schließlich doch die Unterstützung des Publikums Dykaiopolis den Sieg beschert: „Was ein fertiger Redner! Es glückt ihm gewiß, für den Frieden das Volk zu bereden!“ (626–627); so kommentiert der Chor den Sieg des komischen Helden und beginnt sogleich mit der *Parabase* (626–664 und 665–718). Die *Parabase* stellt den charakteristischen Teil einer Komödie dar und befindet sich in der Regel in der Mitte des Stückes. In diesem musikbegleiteten Teil, in dem die 24 Choreuten der *archaia* – im Vergleich zu den 15 der Tragödie – sangen und mit Masken tanzten, manifestiert sich eine der signifikantesten Charakteristika der komischen Gattung: In den Anapästen der erhaltenen aristophanischen *Parabasen* werden Themen behandelt, die in keiner Verbindung zum dramatischen Inhalt stehen, sondern vielmehr aktuelle Probleme der *polis* oder das Leben des Dichters selbst zum Gegenstand haben. In der *Parabase* in den *Acharner* bricht Aristophanes mit der festen Tradition, nach der es dem Dichter bis zu diesem Zeitpunkt verboten war, in persönlicher Form mit dem Publikum bzw. mit der Stadt zu interagieren (vgl. 628–629). Ab diesem Zeitpunkt wird er in seinen Dramen vom Choripheus personifiziert. Damit beginnt er, wie von Franca Perusino betont, jenen Dialog über die sozio-politische Rolle des Komödiendichters, der seine anfängliche Produktion gekennzeichnet hat.²¹⁵ In dieser Szene „proves Dikaiopolis to the theatre audience, but not to the Athenian assembly [Herv. D. S.], that the military basis of the war is inadequate“ (Carey 1993, S. 251). Die Relevanz dieser Unterscheidung zwischen Chor und Publikum bzw. zwischen dramatischer und außerdramatischer Ebene wird im Folgenden dargelegt.

Der *Exodus*, d. h. der Schluss aller Dramen, in dem normalerweise Choreuten und Schauspieler das *Happy End* feiern, findet in diesem Stück ab Vers 719 bis zum Ende statt. Hier folgen direkt nach der *Parabase* zahlreiche Obszönitäten

²¹⁵ Vgl. Perusino (1987), S. 17.

und Interaktionen. Zuerst kommen zwei Händler, einer aus Megara und der andere aus Theben – das mit Sparta alliiert war –, um auf dem privaten Markt von Dykaiopolis mit ihm zu verhandeln. In Vers 958 erscheint der Diener des Kriegsherrn Lamachus, mit dem Dykaiopolis jedoch nicht handeln will. Gleichzeitig erkennt der Chor der Acharner, wie vorteilhaft der private Frieden für Dykaiopolis ist: Er ist der Einzige, der wieder mit allen Städten und Ländern Handel betreiben darf. In den Beobachtungen des Chores werden Krieg und Frieden dabei auf dionysische Weise personifiziert.²¹⁶ Der erste, Polemos, wird mit einem heftigen Rausch verglichen und von den Acharnern nicht mehr als Gast empfangen. Hingegen würden sie mit der schönen *Diallagé*, dem Frieden, gerne eine Zusammenarbeit (971–999) beginnen, da sie die Bauernarbeit als Moment der Sinnlichkeit personifiziert.

Das einzige Problem sei, dass Dykaiopolis – der sich derzeit der Organisation des Festmahls widmet – die Vorteile seines Friedens ungerne teilen möchte: „Der hat an seinem Frieden doch ein köstlich Gut und scheint nicht sehr geneigt, davon zu spenden“ (1037–1039). Ein Angriff der Bötier wird während des Chorfestes erwartet, weshalb Lamachus leider nicht an der Feier teilnehmen kann und stattdessen in den Krieg ziehen soll. Die Gegenüberstellung von Lamachus und Dykaiopolis erreicht einen neuen Höhepunkt der Komik: Der erste, der Krieger, kehrt von der *parodos* verletzt zurück auf die Bühne, und direkt danach tritt der zweite, der Genießer, von der anderen *parodos* zusammen mit zwei Tänzerinnen wieder auf. Der Chor feiert Dykaiopolis als seinen Helden, folgt ihm und singt ihm ein Loblied: „Juhe, Triumph, juheißa!“ (1234).

In diesem Zusammenhang sei die Frage aufgeworfen, wie ernst die pazifistische Einstellung des Autors in diesem Stück zu nehmen sei und inwiefern seine Komödie als politisch zu verstehen sei. In der Analyse der Parabase nach Christopher Carey spielt die Unterscheidung zwischen dramatischer und außerdramatischer Ebene eine wesentliche Rolle. In der Debatte um die politische oder rein ästhetische Funktion der antiken Komödie positioniert sich Carey gegen die Auffassung, die in den *Acharnern* ein Friedensstück mit propagandistischer Bedeutung sieht.²¹⁷ Auch Bruno Gentili, Diego Lanza oder Giuseppe Mastromarco, die sich demgegenüber mit der ideologischen und moralisierenden Wirkung

²¹⁶ Vgl. dazu Russo (1953), S. 541.

²¹⁷ Dabei bezieht er sich besonders auf MacDowell (1983) und auf De Ste. Croix (1972/1989), der aber in seinem Appendix XXIX von *The Origins of Peloponnesian War* deutlich behauptet hat, die Komödien Aristophanes' „remain primarily comedies“ (De Ste. Croix (1972/1989), S. 356).

der altgriechischen Literatur und des Theaters befasst und diese betont haben, basieren in ihrer Argumentation auf einer ähnlichen Prämisse: Selbst wenn das Gemeinwesen der *polis* zum Hauptthema eines Dramas wird, sollte man dennoch das Dichterische vom Politischen unterscheiden.

Die Trennung von Außerdramatischem und Dramatischem bzw. Politischem und Dichterischem bedeutet nicht die Abwesenheit einer politischen Dimension in der Komödie, sondern impliziert, dass sie möglicherweise *im mittelbaren Sinne* als politisch zu betrachten ist²¹⁸ und nicht als direkte politische Propaganda.²¹⁹ In der vorliegenden Arbeit wird diese mittelbare politische Bedeutung der Komödie jener vermittelnden und paideutischen Funktion zugeschrieben, die die griechische Literatur bis zum Ende des 5. Jahrhunderts innehatte und die sich in den Acharnern in der paideutischen Analogie zwischen Tragödie und Komödie befindet.

Aus bildungstheoretischer Sicht könnten Tragödie und Komödie als jene dramatischen Gattungen bezeichnet werden, die aufgrund ihrer paideutischen Relevanz eine ethische oder politische Botschaft durch die emotionale Erregung des Zuschauers vermitteln konnten. Während die Tragödie durch eine Symmetrie zwischen der emotionalen Art der Vermittlung und der Ernsthaftigkeit der vermittelten Botschaft gekennzeichnet ist, zeichnet sich die paideutische Vermittlung in der Komödie durch eine Asymmetrie zwischen Form und Inhalt aus, das heißt durch humoristische Sprache und ernsthafte Botschaften. Die Unseriosität gehört jedoch zur komischen Gattung selbst, wie De Ste. Croix in seinem Appendix über Aristophanes deutlich macht:

He [d. h. der Komödiendichter] must always be funny: that is the precondition of his genre. But he can be, and often is, serious at the same time. The funnier he is, the more likely it will be that his ‚message‘ will be received and make an impression on the reader’s mind. [...] It would be a crude error to insist that a particular passage in a comic dramatist cannot be conveying a serious idea simply because it is cast in a humorous form [...], or in the guise of parody: some such comic dress is a necessity of the genre.

De Ste. Croix 1972/1989, S. 357.

²¹⁸ Vgl. Lanza (1977), S. 3–32.

²¹⁹ Vgl. dazu MacDowell (1983).

In den *Acharnern* wird von der Analogie zwischen Tragödien- und Komödien-dichter, zwischen Tragödie und Komödie Gebrauch gemacht, um den Nexus zwischen Komödie und Gerechtigkeit bzw. zwischen Komödie und Wahrheit hervorzuheben. Aufgrund ihrer spezifischen Art der Vermittlung wird die Tragödie vom Publikum automatisch als vertrauenswürdig wahrgenommen bzw. es wird ihr eine gewisse Autorität zugeschrieben. Das komische Verhältnis zum Publikum hingegen stützt sich auf andere Kriterien. Sowohl Franca Perusino als auch Helene Foley in den 1980er-Jahren wie auch Bernhard Zimmermann (2006) heutzutage sind dabei der Meinung, dass Aristophanes hier eigentlich versucht hat, seinem Verhältnis zum eigenen Publikum jene Autorität bzw. jenes Prestige zu verleihen, welches das tragische Verhältnis zum Publikum schon immer geprägt hatte. Der erste Schritt in Richtung dieser „tragischen“ Legitimierung der Komödie geschieht – mit Foley – auf einer paradramatischen Ebene, als Dykaiopolis sich „ins tragische Kostüm des Jammers“ (384) des Telephos wirft. Es handelt sich dabei nicht um eine Parodie, wodurch der tragische Stil kritisiert und ausgelacht wird, sondern um eine Paratragödie, womit die tragische Sprache und die Figur des Telephos dafür benutzt werden, dass die Botschaft des Friedens mit Sparta so pathetisch und ernsthaft wie möglich klingt. Des Pathos bedient sich Dykaiopolis, um den stolzen Charakter der Bauern und die harte Seele der Alten zu mildern, wohingegen die Seriosität dem Aristophanes die Möglichkeit verleiht, das Publikum zum Nachdenken über die militärische Politik Athens anzuregen. An dieser Stelle wird bereits ersichtlich, dass eine Relation zwischen Dykaiopolis und dem Chor der Acharner einerseits sowie Aristophanes und seinem Publikum andererseits besteht. Von besonderer Relevanz ist in diesem Zusammenhang, dass durch diese Paratragödie der Komödie die Möglichkeit eröffnet wird, sich der stilistischen Eigenschaften der Tragödie zu bedienen, während gleichzeitig die komische, außerdramatische Direktheit des Kontakts zum Publikum beibehalten wird:

Aristophanes not only stresses in an untragic fashion the mechanics of tragic theatre, but suggests that comedy reveals the unglamorous but important truths that tragedy (drama that depends on dramatic illusion) hides behind the stage. [...] By contrast comedy, by exposing all its tricks and stratagems, by fragmenting tragic rhetoric and logic, by undercutting the borrowed tragic pathos, by creating absurd plots, and by making its dramaturgy dependent on [...] the absurd, implicitly argues that it plays fair with its audience and hence better defends comedy's proclaimed agenda – to

offer justice to its audience and to make the city examine the errors and absurdities committed by certain of its politicians.

Foley 1988, S. 44.

Parallel zur paratragischen Szene manifestiert sich im Anschluss die Parabase, in der Aristophanes das Publikum davon überzeugen möchte, dass der komische Dichter – gleich dem tragischen – eine essenzielle Ressource für die *polis* darstelle. In diesem Zusammenhang wird erstmals die Komödie als *trygodia* (500) bezeichnet: *tò gàr dikaion oïde kài trygodia*. Das Präfix *tryg* verweist auf die dionysische Matrix der Komödie, da das griechische Wort *tryx* „Traubenmost“ bedeutet.²²⁰ Von größter Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die von Taplin²²¹ vorgeschlagene, nicht konzessive, sondern korrektive Interpretation der Konjunktion *kài*. Seiner Ansicht nach dient dieser selbst erfundene Neologismus dazu, die Analogie zwischen Komödie als *trygodia* und Tragödie auch sprachlich einzuführen: „I suggest that this does not mean ‚even comedy knows what is right‘, [...] so much as ‚trudegy *too* knows what is right‘ – as well as tragedy [...]. If so, then this implies a priori that tragedy knows what is right. It assumes, moreover, that tragedy’s acquaintance with justice is something that everybody knows about and takes for granted – the novelty is to claim the same for comedy“ (Taplin 1983, S. 333). So wie die Tragödie bekanntlich mit der Gerechtigkeit vertraut ist, soll dies auch auf die Komödie zutreffen.

Aristophanes verteidigt sich in der Parabase gegen die doppelte Anschuldigung, er habe sich über Athen lustig gemacht und zugleich den Demos beleidigt (631). Der Verweis bezieht sich auf eine Anklage Kleons, die Aristophanes im Jahr 426 wegen der Aufführung der *Babylonier* vor Gericht brachte.²²² Der Dichter erklärt jedoch, dass er lediglich das Risiko auf sich genommen habe, „mit eigener Gefahr dem athenischen Volk zu sagen, was Recht ist und Wahrheit“ (644–645). Dabei versucht er das Publikum davon zu überzeugen, dass ein solcher Dichter, der das Richtige sagt, eigentlich eine wertvolle Bereicherung für die Stadt ist, genauso wie die athenische Seeflotte, denn „nie wird er mit Spott antasten, was heilig und recht ist, nur heilsame Winke verspricht er euch, euer Glück nach Kräften zu fördern. Taggelder versprechen, zu hätscheln das Volk, zu beluchsen mit Ränken und Schänken und Weihrauch streun, das versteht er

²²⁰ Vgl. Pickard-Cambridge (1927), S. 163–166 und 283–284.

²²¹ Taplin, Oscar (1983): „Tragedy and Tragedy“, in: *The Classical Quarterly* (33), 2, S. 331–333.

²²² Zum Zusammenhang bzw. zur Symmetrie zwischen der Kleon’schen Anklage und der Parabase der *Acharner* vgl. Perusino 1987.

nicht, stets wird er zum Besten euch raten“ (655–658).²²³ Die Symmetrie zur doppelseitigen Angst von Dykaiopolis ist hier leicht zu erkennen, als der Dichter seinen Mitbürgern das Glück verspricht. Zum einen meint Aristophanes damit die Befreiung vom Charme der Schmeichelei,²²⁴ von der die Bauern abhängig sind, wenn es um Athen geht. Zum anderen meint er die Belehrung zur Gerechtigkeit und gegen die Missachtung der politischen Autorität, die Dykaiopolis den Alten zugeschrieben hatte.

Die Kritik am Stück hat sich vor allem auf zwei Elemente konzentriert: den Egoismus Dykaiopolis', der mit seiner privaten Friedensschließung mit Sparta prahlt, und die aristophanische Behandlung der geschichtlichen Kriegsursachen.²²⁵ Um die paideutische Relevanz der Acharner hervorzuheben, ist die soziale und extradramatische Ebene von entscheidender Bedeutung. Diese wird durch die Paratragödie und die Parabase eröffnet und ermöglicht somit eine erste Antwort auf die Frage nach den komischen Verhältnissen zur politischen Autorität. Bestehe ein kennzeichnendes Verhältnis zwischen Theater und Publikum im klassischen Athen, sollte dieser Aspekt in beiden Richtungen dann untersucht werden. Es soll die Bedeutung herausgearbeitet werden, die der Demos Athens dem Theater beigemessen hat, und es soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern das Theater, insbesondere die Komödie, zum gemeinschaftlichen Leben der athenischen *polis* beigetragen hat. Die Beantwortung der ersten Frage wurde teilweise in der Einleitung des zweiten Teils der Arbeit vorgenommen, als auf die politische Dimension der dramatischen Veranstaltungen hingewiesen wurde: Alle wichtigen athenischen Institutionen beteiligten sich an der Organisation der jährlichen dramatischen Aufführungen, und ein großer Teil des Demos engagierte sich aktiv in den Chören, während die gesamte Stadt – und im Fall der großen Dionysien auch Ausländer – an den Festivals als Publikum teilnahm. Die Finanzierung dieser Veranstaltungen erfolgte durch die sogenannte „Liturgie“, die von den wohlhabenden Mitgliedern der Gesellschaft als Beitrag erho-

²²³ Die Kritik bezweifelt an dieser Stelle darüber, ob die Gerechtigkeit, die hier versprochen wird, eine politisch-pädagogisch orientierte oder eine komische ist: Besteht die erste in der Belehrung der Athener zur *aretè*, vollzieht sich die zweite gerade in dem Spott der athenischen Gemeinschaft, indem sie damit eine entlastende Funktion übernehme. Vgl. dazu Riu (1995).

²²⁴ Bei Aristophanes wird sehr häufig dem Demos die Leichtgläubigkeit und den Demagogen die Schmeichelei zugeschrieben.

²²⁵ Vgl. Carey (1993) und MacDowell, Douglas M. (1983): „The Nature of Aristophanes' *Akhnarnians*“, in: *Greece and Rome* (30), 2, S. 143–162.

ben wurde. Dies lässt sich als ein wesentlicher Aspekt betrachten, der das athenische Theater zu einem Theater des Demos der Athener macht.

Thomas Gelzer²²⁶ betont jedoch, dass das Theater und insbesondere die Komödie Aristophanes' für den Demos der Athener von Bedeutung war, da der Nutzen für die *polis* bei der Bewertung der Kunst der Dichter eine entscheidende Rolle spielte.²²⁷ So wie die Tragödie ist auch die Komödie auf die Verbesserung der Bürger ausgerichtet, nur „die Kunst der Dichter der Alten Komödie ist darauf ausgerichtet, mit anderen Mitteln das gleiche Ziel zu erreichen“ (Gelzer 1999, S. 24). Dafür stelle sich „Aristophanes von Anfang an in die Tradition der großen Dichter, die den Athenern ‚Nützliches‘ sagten und sie damit zu besseren Bürgern machten“ (ebd., S. 25). Als Vorbild dient der Tragiker Aischylos (vgl. *Ach.* 9–12), der noch als Zeitgenosse für die Dramatiker der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts gilt und der Tragödie Glaubwürdigkeit verleiht.²²⁸ Aus diesem Grund bezeichnet sich Aristophanes in den *Acharner* als *didaskalos*, d. h. als Erzieher für den Demos Athens. Damit prägt er seine früheren Werke mit jenem Gerechtigkeitsideal, der den Kern der dramatischen Erziehung jedes athenischen Bürgers darstellt.

²²⁶ Gelzer, Thomas (1960): *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*, München: Beck.

²²⁷ Vgl. Aristoph., *Ra.* 1009 f.

²²⁸ Vgl. dazu Zimmermann, Bernhard (2009): „Aischylos-Rezeption im 5. Jahrhundert v. Chr. und im 18./19. Jahrhundert n. Chr.“, in: ders.: *Spurensuche. Studien zur Rezeption antiker Literatur*, Freiburg i. Br./ Berlin/ Wien: Rombach, S. 75–90, hier S. 79.

2.1.2 Die Ritter. Die Erziehung zum Demagogen und die Reform des Demos

Die Inszenierung der Ritter 424 an den Lenaen erfolgte ein Jahr nach den *Acharnern*, woraufhin Aristophanes zwei Jahre in Folge den ersten Preis im Agon gewann. Das Stück thematisiert den athenischen Demagogen Kleon und ist in der Forschung als kritisch anzusehen. In diesem Zusammenhang sind die kriegerischen Vorfälle auf der Insel Sphakteria und in Pylos zu berücksichtigen, wo die Athener im Jahr 425 einen bedeutenden Sieg über die Spartaner errangen.²²⁹ Gemäß der berühmten thukydideischen Darstellung des Peloponnesischen Krieges, die wiederum die Haltung des Aristophanes beeinflusst hat, ist nach dem Tod des Perikles (429 v. Chr.) eine Steigerung des politischen Ansehens des jungen Gerbers Kleon zu verzeichnen, die maßgeblich auf der Vorarbeit der Strategen Nikias und Demosthenes basierte. Von deren Expertise profitierte er für eigene Zwecke, als er erfolgreich die Verantwortung für die Gefangennahme der Spartaner auf Sphakteria übernahm und diese nach Athen brachte.²³⁰ Kurz vor der Aufführung des Agons erfreute sich Kleon – im Stück als Paphlagonier bezeichnet – des Wohlwollens des athenischen Volkes, selbst wenn dies seiner bürgerlichen Dreistigkeit zuzuschreiben war. Genau diese Unverschämtheit bildet den zentralen Gegenstand von Aristophanes' Komödie *Die Ritter*, in welcher Kleon/Paphlagonier im Agon gegen den Wursthändler Agorakrit antritt.²³¹ In der Komödie wird demnach zum einen über das Volk selbst gelacht, das sich

²²⁹ Vgl. Musti, Domenico (2003³): *Storia greca*, in: AA.VV. (2004): *Storia universale*, Bd. 2., Milano: *Corriere della sera*, S. 281–283.

²³⁰ Für eine ausführliche Behandlung der thukydideischen Charakterisierung des Kleons und des Einflusses des Thukydides auf Aristophanes siehe Kraus (1985), S.172–181. Besonders prägnant ist die Bezeichnung von Kleon als ein für die beiden Autoren „moralisches Phänomen von symptomatischer Bedeutung“ (S. 180). Damit führt Kraus das Moralische auf das neue Politikkonzept bzw. auf die neue politische Ratio zurück, die sich nach der Regierung Perikles mit der wachsenden Bedeutung der Handwerkerklassen profiliert hat. Diese neue Ratio wurde sowohl von Thukydides als auch von Aristophanes als sehr gewalttätig und unehrenhaft wahrgenommen, was das Symptomatische dabei darstelle. Zum Vorfall von Sphakteria z. B. haben sowohl Aristophanes als auch Thukydides Kleons Verdienst verschwiegen: „das Unternehmen politisch ermöglicht zu haben“ (ebd.). Vgl. dazu auch Lind (1990), S. 29.

²³¹ Für die Identifizierung des Wursthändlers mit dem Demagogen Hyperbolos vgl. Maddalena, Antonio (1967): *Storia della letteratura greca*, Milano: Mursia, S. 326. Dagegen positioniert sich stark Kraus, der der orakelhaften Beschreibung des zukünftigen Überwinders Kleons einen ideellen Charakter zuschreibt: Niemand, der auf die Staatsführung irgendwelche Ansprüche erhebt, könne je einer solchen Beschreibung entsprechen (vgl. Kraus (1985), S. 155–156).

leicht von den Lügen ignoranter Demagogen betrügen lässt, und zum anderen über die neue zentrale politische Hauptfigur der athenischen Demokratie: den Demagogen, dessen Profil nichts mehr mit den adligen Werten der Aristokratie gemein hat.

Gemäß Hans Newiger lässt sich die *polis* als das Haus des alten Herrn Demos interpretieren, wobei Demos das athenische Volk schlechthin verkörpert, und zwar durch eine allegorische Übertragung des Politischen auf die private und alltägliche Ebene. Der Prolog (1–246) thematisiert die Beschwerden der beiden Sklaven Nikias und Demosthenes. Sie beklagen, dass der Gerber Paphlagonier als Obersklave ins Haus aufgenommen wurde und seither das Herz des Demos nur durch Schmeicheleien und Verleumdungen für sich gewonnen habe. Er habe die Dienste von Nikias und Demosthenes ständig als eigene Anstrengungen dargestellt.²³² In der Folge befragen die beiden ein Orakel, um eine Lösung für die prekäre Situation zu erlangen. Ihnen wird die Weissagung zuteil, dass der Paphlagonier von einem Wursthändler entmachtet werde. Die eigentliche Tragik besteht jedoch darin, dass der neue Demagoge, der das Wohlwollen des Volkes bzw. des Demos für sich gewinnen wird, noch skrupelloser als sein Vorgänger sein wird. Unmittelbar darauf betritt ein Händler für Fleischwaren die Szenerie. Zunächst reagiert er verwirrt und skeptisch auf die prophetischen Hoffnungen von Nikias und Demosthenes, bis ihm das Geheimnis offenbart wird. Er wird als Mann des Tages bezeichnet, da er als gemein, frech und pöbelhaft beschrieben wird (180–181). Der Wursthändler befindet sich gerade inmitten der Selbstreflexion über seine neue Rolle, als Paphlagonier plötzlich das Zimmer betritt und in schriller Tonlage die Anklage eines Komplotts gegen Demos erhebt. Sein Ziel ist es, den Wursthändler zu vertreiben. Demosthenes ermutigt Paphlagonier jedoch, zu verweilen und sich dem Ritter zu widmen (240–246).

Im weiteren Verlauf der Handlung tritt der Ritterchor musikalisch in Erscheinung und leitet den *Parodos* (247–275) ein, in dem die tausend jungen Aristokraten, die für die Miliz Athens ausgewählt wurden, den Wursthändler zum Kampf gegen den Paphlagonier anspornen. Im Anschluss verkündet der Chor in der Ode den ersten von drei Agonen.²³³ Subsektiv verkündet der Chor in der Ode

²³² Laut Walther Kraus besteht der Sinn dieser Allegorie aber nicht darin, „daß die Staatsmänner dem Volk dienen, sondern daß sie in ihrem Tun und Reden von dem eifersüchtigen Bemühen um seine Gunst bestimmt sind“ (Kraus (1985), S. 114).

²³³ Zur Gliederung und Struktur der altattischen Komödie und insbesondere des aristophanischen Dramas beziehe ich mich auf die ausführliche Einleitung zu den Dramen Aristophanes', die Giuseppe

den ersten von drei Agonen. „Wenn du ihn niederbrüllen kannst: Triumph, jubeiße dir! Übertrumpfst du seine Frechheit, dann gehört der Kuchen uns!“ (276–277). *Der erste Agon* (276–497) findet direkt im Hause Demos' statt: Hier wettfeiern Paphlagonier und der Wursthändler miteinander um Unverschämtheit (*anaideia*) bzw. um Mangel an *aidòs* (d. h. Scheu, Sittsamkeit), einer der typischen Werte archaischer Aristokratie. Paphlagonier/Kleon erkennt bereits zu Beginn des Geschehens, dass die von seinem Kontrahenten ausgeführten Schwindel und Täuschungen keine neuen Phänomene darstellen. Er beschuldigt ihn folglich eines Plagiats: „Andern pfuschest du ins Handwerk; aber den Prytanen sag' ich's: Daß den Göttern unverzehntet du Gedärme vorenthältst!“ (299–301). Nach Paduano manifestiert sich in dieser Konstellation eine parodistische Rache für den Sphacteria-Vorfall und den unverdienten Erfolg Kleons. Der Wursthändler hat von Beginn an jene Unverschämtheit an den Tag gelegt, die laut dem Chor der Ritter den Charakter eines guten Politikers ausmacht (vgl. 324–328). Bereits in seiner Jugend erlangte er die Anerkennung eines Politikers, nachdem er sich des Diebstahls von Fleisch schuldig gemacht hatte: Dies führte zu der Prognose, dass er „ein Staatsmann werden“ würde (426).²³⁴

In der ersten Parabase (498–610) setzt sich die Konfrontation in der Volksversammlung fort, nachdem der Chor seine Zufriedenheit über die zunehmende Schwächung des Paphlagoniers zugunsten des Wursthändlers zum Ausdruck gebracht hat. Den zweiten Agon (611–755) schildert der Wursthändler dem Chor, nachdem er seinen zweiten Sieg errungen hat. Mithilfe der Spuckgeister, „Alraunen und Alfanzeln, Asmodi, Plump und Puck“, gelang es ihm, die Volksversammlung zu täuschen, um deren Unterstützung zu gewinnen (634–636). Es genügte ihm, die Nachricht zu verbreiten, dass der Preis der Sardellen zum ersten Mal seit Ausbruch des Krieges stark gesenkt wurde (642–645): In Anbetracht der ökonomischen und sozialen Krise, die der Krieg verursacht hatte, erschien

pe Mastromarco (1983) zusammen mit deren italienischen Übersetzung herausgegeben hat. Was die Struktur der *Ritter* angeht, hat er zwei Agonen erkannt (vgl. Mastromarco 1983, S. 42–45). Ausgehend von der Kenntnisnahme verschiedener Studien, habe ich mich aber nach Emilio Romagnoli (1929) und Roger W. Brock (1986) für eine räumliche und zeitliche Dreiteilung entschieden: Der Agon der Unverschämtheit bzw. der erste Wettkampf findet im Hause Demos' statt. Der zweite Agon kommt hingegen nicht direkt auf der Bühne zustande, sondern es wird davon anschließend berichtet, nachdem er in der Volksversammlung ablief. Der dritte Agon geschieht schließlich direkt vor dem alten Demos, der dafür raus aus der Wohnung geht und sofort die Volksversammlung einberuft. Dieser letzte Wettkampf wird von Brock seinerseits noch dreigeteilt (vgl. Brock (1986), S. 25).

²³⁴ Vgl. Paduano (2018), Anm. 69, S. 78.

diese Nachricht dem athenischen Volk so verlockend und positiv, dass es nicht in der Lage war, sie zu überprüfen, bevor es sich erneut enthusiastisch und nationalistisch hinter die Regierung des neuen Demagogen stellte.²³⁵ Es ist von essenzieller Bedeutung, dass die Analyse der vorliegenden Daten mit äußerster Sorgfalt erfolgt.

Im Folgenden bemüht sich Kleon/Paphlagonier, den alten Demos zu füttern, nachdem er ihm seine Liebe erklärt hat (733). Die erotische Metapher, die die Demagogen mit dem Volk Athens bzw. mit Demos verbindet, wird vom Wursthändler weitergeführt, indem er Demos für seine Naivität tadeln: „Längst lieb’ ich dich und möcht’ es gern dir zeigen, ich, wie wohl sonst mancher wackre Mann. Du aber läßt uns nicht und bist genau wie andre hübsche Buben, die man liebt. Die edlen, wackern Männer weist du ab und gibst mit Ampelnmachern, Saitenkrämern, Schuhflickern nur dich ab und Lederhändlern“²³⁶ (734–740). Demos beruft also im dritten Agon (756–940) eine neue Volksversammlung ein, um die Aufrichtigkeit der Liebe seiner Demagogen zu überprüfen, und wird sich nach dem Ende des Agons für den Wursthändler entscheiden (943–947 und 1259–1260): Er beabsichtigte sogar, die Neuerziehung des Wursthändlers zusammen mit Paphlagoniers Schicksal in seine Verantwortung zu legen: „Drum übergeb’ ich dir mich selbst mit Freuden zur Alterspflüg’ und neuer Jugendbildung“ (1098–1099). Die Poetik der umgekehrten Welt hat sich demnach vollzogen, und der Schluss wird angekündigt: Demos wird in einem Kessel von Agorakrit aufgekocht und somit erneuert und verbessert, während Paphlagonier den Rest seines Lebens im Straßenlärm mit Huren und Bademeistern verbringen wird. Um die anschließenden Worte von Kraus zu zitieren: „Die illegitime Macht des Demagogen ist gebrochen, die Freiheit des Volkes wieder hergestellt“ (Kraus 1985, S. 163).

Im Prolog (180–193 und 211–233), im ersten Agon (324–334) sowie kurz vor der zweiten Parabase (1232–1252) lassen sich die Prinzipien der demagogischen Erziehung verorten. Nachdem der Wursthändler enthüllt hat, dass er Athen anführen wird, beginnt Demosthenes, dessen soziale Herkunft und somit seine mangelhafte Erziehung zu mildern (180–181): Gerade weil Agorakrit aus der

²³⁵ Zur Bedeutung des Sardellenvorfalles vgl. Paduano (2018), S. Anm. 131, S. 105.

²³⁶ Ähnliche Worte wird der Chor in 1111–1120 auch zu Demos sagen: „Demos, wie du gewaltig bist und gefürchtet von jedermann. Du herrschest als unumschränkter Regent und Gebieter! Aber leicht dich betören lässt du von Schmeichlern, die ränkevoll dich am Narrenseil führen: denn schwatzt dir einer was vor, da sperrst Maul und Nase du auf – dein Witz ergeht sich woanders!“

städtischen Geschäftswelt kommt und keine besondere Erziehung genossen hat, wird er zweifelsohne der neue anführende Staatsmann Athens werden. Die einzigen Faktoren, die potenziell schädlich für ihn sein könnten, sind seine minimalen Kenntnisse des Lesens und des Schreibens, denn „Regieren ist kein Ding für Leute von Charakter und Erziehung! Niederträchtig, unwissend muß man sein“ (191–193). Im vorliegenden Chiasmus wird die in vergangenen Zeiten vom Politiker benötigte Gelehrtheit mit dem Genitiv „*mousikou* [...] *andros*“ ausgedrückt, wobei sich dies der *Amathia* bzw. der Unwissenheit des kommenden Verses gegenüberstellt.

Die Alphabetisierung von Agorakrit entspricht lediglich der allerersten Stufe der *archaia paideia*, d. h. der Erziehung des Aristokraten: Diese unterteilte sich in *mousike* und *gymnastike* (vgl. Pl. *Prt.* 325c5 – 326e5).²³⁷ In den wohlhabenden Familien wurde den Kindern nach einer grammatikalischen Ausbildung Dichtung und Musik auf private Kosten beigebracht. Insbesondere die musikalischen Kenntnisse galten traditionell in der Öffentlichkeit als Indiz für exzellente politische Fähigkeiten, da sie das elitärste Zeichen der Erziehung darstellten. Aus der Tatsache, dass Agorakrit, obwohl er nur minimal alphabetisiert wurde, zur Mittelschicht gehörte, lässt sich ableiten, dass die musikalischen Kenntnisse als Indikator für die Zugehörigkeit zur Mittelschicht dienten. Es stellt sich jedoch die Frage, welche Intentionen mit dieser Erziehung verbunden waren und welche Tugenden dabei gefördert werden sollten. Die Tugend stellte das zentrale Ziel der griechischen Erziehung, der sogenannten *paideia*, dar. Jedoch unterlag die Bedeutung der Tugend einer Entwicklung im Laufe der Epochen. Im archaischen Zeitalter wurden die kriegerischen Tugenden wie Mut und Ehre als Kern der Erziehung betrachtet, während sich Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. insbesondere die dialektischen Tugenden in den Vordergrund drängten. Diese Entwicklung wird parodistisch durch die bescheidenen Kenntnisse der *grammata* von Agorakrit angedeutet. In Anbetracht des Nexus zwischen *mousike* und guter Führung stellt sich in diesem Kontext die Frage, ob und inwiefern der aristophanische Wursthändler mit seiner musikalischen Unwissenheit regierungsfähig ist. In diesem Zusammenhang sei auf den 2008 veröffentlichten Beitrag von Gianfranco Mosconi verwiesen, in dem er den Zusammenhang zwischen archaischer bzw. aristokratischer Erziehung und politischer Propaganda im klassischen

²³⁷ Der Zusammenhang zwischen musikalischer Erziehung und Aristokratie bei Platon wurde von Mastromarco (1983) in Anm. 28, S. 230–231, diskutiert. Vgl. dazu auch Pl., *Rep.* 424c. Zur Theorie des musikalischen Ethos siehe außerdem Warren (1966).

Athen untersucht hat.²³⁸ Mosconi vertritt die These, dass die aristokratische Betonung der *mousiké* im perikleischen Zeitalter als Infragestellung der neuen demokratischen Ordnung und zugleich als kennzeichnendes Element der aristokratischen Selbstdarstellung zu betrachten ist:

[...] von den drei Aussteuern, die eine Aristokratie charakterisieren (Herkunft, Reichtum, Bildung), bleibt in einer demokratischen Gesellschaft nur die vermittelte Bildung als wirksames Selektionskriterium für den Zugang zur Staatsführung zu rühmen. [...] Es ist somit unvermeidlich, dass *paideusis* [...] in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. zu einem zentralen Thema der philosophischen Reflexion wird [...].

Mosconi 2008, S. 14–15.

Die Figur des Demagogen ist also in diesem aristophanischen Stück sowohl komisches als auch pädagogisches Objekt, da sie sich durch ihre *amathìa* von der Aristokratie abgrenzt.²³⁹ „Von seinen Zeitgenossen wurde Kleon als Prototyp einer neuen Politikergeneration betrachtet, die sich nicht mehr nahezu ausschließlich aus der grundbesitzenden Aristokratie rekrutierte, wie es bis zur Zeit des Perikles noch der Fall war, sondern [...] dem ‚bürgerlichen Mittelstand‘ entstammte und die ihre materielle Basis Erträgen aus Handwerk und Handel verdankte“ (Lind 1990, S. 29). Geht man davon aus, dass die Beschreibung Kleons bzw. Paphlagoniers zutrifft, so stellt sich die Frage, worin der neue Demagoge, also Agorakrit, besser, d. h. schlimmer sein soll als dieser. Erstens an Unwissenheit und fehlenden Manieren bzw. an Unverschämtheit: Die Gegenüberstellung zwischen Anständigkeit und Schande im zweiten Teil des genannten Chiasmus ist nämlich parallel zur Opposition von *mousiké* und *amathìa* zu verstehen. Die adligen Werte aristokratischer Tradition wurden durch Niedertracht ersetzt, wodurch Agorakrit vollständig geprägt ist: „Du hast ja, was ein Demagoge nur immer braucht: die schönste Brüllstimme, bist ein Lump von Haus aus, Krämer, kurzum, ein ganzer Staatsmann“ (217–219).

Die in Athen residierenden Aristokraten und Vertreter der konservativen Partei verkündeten in der Parodos den Untergang Kleons mit prophetischer Voraussicht: Dieser wird als beständig beschuldigt, den Chor an der Nase herumzuführen, als ob die Ritter nur alte Narren wären (217–219), und wird gerade mit

²³⁸ Mosconi, Gianfranco (2008): „Musica e buon governo“. *Paideia aristocratica e propaganda politica nell'Atene di V sec. a. C.*, in: *Rivista di cultura classica e medioevale* (1).

²³⁹ Zur Trennung der sozialen Klassen in Athen, die aus der solonischen Reform zurückführt, vgl. Adcock (1982), S. 51–53.

ähnlichem Betrug besiegt (269–272). Der Agon zwischen Paphlagonier und dem Wursthändler bildet den Anfang. Nachdem Kleon, ein Paphlagonier, seine Unehrlichkeit bewiesen hat, indem er, noch bevor er Beamter wurde, öffentliche Gelder entwendet hat, wird Agorakrit beschuldigt, sich den Schwindel des Stehlens von ihm abgeguckt zu haben. Der Chor ermutigt Agorakrit jedoch, die Sinnlosigkeit einer adligen und tugendhaften Erziehung zu demonstrieren: „Du gleichst an Stand und Bildung ganz den Herrn, die jetzt regieren: So zeige jetzt, daß Bildung und Charakter – taugt den Teufel!“ (333–334).

Aus pädagogischer Perspektive bildet dies den zentralen Aspekt der Komödie, der auf die dramatische Ebene bezogen ist: die Erziehung des Demagogen der postperikleischen Generation. Die Bildung des neuen Demagogen enthält eine Parodie der adligen *mousiké*, wie sie Perikles als letzter Staatsmann Athens aus den aristokratischen Idealen der *kalokagathìa* (*ein schöner und zugleich edler Mensch zu sein*) und der *aretè* hinaus erzogen wurde.²⁴⁰ Gegen Ende des 5. Jahrhunderts begann das soziopolitische Ideal der *kalokagathìa* sich *de facto* in eine weniger elitäre Richtung zu wandeln. Im 4. Jahrhundert setzte sich eine demokratische Auffassung durch, nach der alle Bürger, die sich durch besondere politische Leistungen ausgezeichnet hatten, unabhängig von ihrer Standeszugehörigkeit als *kaloì kagathoì* anerkannt wurden.²⁴¹

Der Kontrast zwischen dem alten und dem neuen Staatsmann ist demnach zweiseitig zu betrachten, sowohl politisch als auch soziologisch. Da der Demagoge rechtlich ein ganz normaler Bürger ist, ist er in erster Linie ein Mann des Volkes und übt somit einen ganz anderen und breiteren Einfluss auf das Volk aus als jemand, der aus der adligen Schicht kommt. Bis zum Beginn des Peloponnesischen Krieges waren die Staatsführer in Athen jedoch zugleich auch Strategen und stammten somit aus adliger Schicht. In dieser Epoche wurde das Amt des *strategòs autokràtor* nicht nur als militärische Funktion betrachtet, sondern auch als staatliche Institution, die das Archontat teilweise ersetzte. Diese Substitution eines politischen Amtes durch ein militärisches Amt, wie Walker es beschreibt, soll nach Ansicht der Forschung zwei wesentliche Konsequenzen gehabt haben: Zum einen wurde das Amt nicht durch Losverfahren, sondern

²⁴⁰ Zur aristophanischen Parodie der *mousiké* in Zusammenhang mit der Erziehung des Demagogen vgl. auch die Verse 984–996. Zur Erziehung des Perikles vgl. Lehmann, Gustav A. (2008): *Perikles. Staatsmann und Stratege im klassischen Athen: Eine Biographie*, München: Beck.

²⁴¹ Vgl. dazu Poddighe, Elisabetta et al. (2013): „Kalokagathia“, in: *The Encyclopedia of Ancient History*, Bd. 7, Malden: Wiley-Blackwell.

durch Wahl vergeben, was auf seine aristokratische Herkunft verweist. Des Weiteren zeichnet sich die Strategie durch ihre Wiederwählbarkeit aus, während der Archontat immer nur einmalig war.

Die aristokratischen Familien erlangten nach den Kleisthenischen Reformen (508–507 v. Chr.) wieder größere Spielräume und Macht, da sie in ihren Stamm-bäumen die berühmtesten militärischen Taten Griechenlands rühmten.²⁴² Kurz vor Beginn des Peloponnesischen Krieges wurde die Relevanz des strategischen Amtes für die Führung der *polis* zunehmend obsolet. Diese Entwicklung offenbarte eine der signifikanten Schwachstellen der athenischen Verfassung, nämlich das Problem der politischen Verantwortung. Obwohl der Staatsmann in der Regel ein Amt innehatte, wie es im perikleischen Zeitalter üblich war, stimmte die staatliche mit der politischen Verantwortung überein. War das nicht der Fall, so war es schwierig, die politische Verantwortung zu identifizieren, da dem neuen Staatsmann keine Exekutivgewalt zukam.²⁴³ Die athenische Demokratie entwickelte demnach auf einer nach unserer Begrifflichkeit undemokratischen Weise ihren besonderen Charakter, indem sie dem Amt des Strategen eine Vollmacht zugestand (480–404 v. Chr.).²⁴⁴ Es sei darauf hingewiesen, dass der altgriechische Demokratiebegriff in seiner Interpretation stark vom modernen und westlichen Verständnis abweicht. Während die moderne Demokratie als die Umkehrung des feudalen und des monarchischen Privilegien-Systems verstanden werden kann, ist die athenische Demokratie aus einer oligarchischen Herrschaftsstruktur hervorgegangen. In diesem Zusammenhang lässt sich die alte Demokratie als eine Ausbreitung von Privilegien verstehen, nicht als deren Umsturz.²⁴⁵

Der Fall des Kleons ist jedoch besonders, weil er sich zwischen den alten und den neuen politischen Praktiken befindet, da er als Strategos gewählt wurde. Die parodistische Kraft der Komödie stellt Kleon als den Anti-Perikles dar, wohin-

²⁴² Vgl. Walker (1969/1982), S. 148–149.

²⁴³ Vgl. Walker, Edward M. (1969/1982): „Atene: la riforma di Clistene“, in: Bury, J. B./Cook, S. A./Adcock, F. E. (Hrsg.): *The Cambridge Ancient History* (it. *Storia del Mondo Antico*), Bd. 4, aus dem Englischen von Carlo Hermanin und Livia Moscone, Milano: Il Saggiatore, S. 130–164, S. 484–488.

²⁴⁴ Die britische Geschichtsschreibung kennzeichnet sich dadurch aus, dass sie dem perikleischen Zeitalter eine nach der modernen Begrifflichkeit aristokratische Auffassung der Demokratietheorie zuschreibt. Vgl. dazu auch Finley (1973).

²⁴⁵ Vgl. Walker (1969/1982), S. 481. Für eine tiefgründige Auseinandersetzung mit der westlichen Geschichte des Demokratiebegriffs und dessen Unterscheidung zwischen antiker und moderner Auffassung vgl. Canfora 2006.

gegen in dieser Zeit, wie von Connor²⁴⁶ und Musti betont wurde, nicht von einer Zäsur mit den perikleischen politischen Traditionen, sondern von deren Aktualisierung bzw. Verbreitung gesprochen werden kann. Demnach agierte Kleon nicht, als ob er eine Abkehr von den bestehenden politischen Traditionen vollziehen würde, sondern er nutzte vielmehr die bereits existierenden privaten adligen Dynamiken der Hetären und der Freundeskreise:²⁴⁷ „Paphlagon takes the language of the most intense *philia* and translates it to a new sphere. The *demos* becomes his *philos*“ (Connor 1971/1992, S. 98). Im Mittelpunkt steht die Neuausrichtung der Verhältnisse zwischen Privatem und Öffentlichem.²⁴⁸ Der Fokus liegt auf der zunehmenden Verflechtung von öffentlichem und privatem Sektor, wobei das Offizielle auf einer kommunikativen Ebene eine immer stärkere Präsenz in der Alltagssprache erfährt:

[...] the *betaireiai* were dining or drinking clubs of congenial men, usually of roughly the same age and social standing. The clubs are not indisputably attested before the fifth century, but their origin may well go back to Homeric times. [...] Surely they were not essentially or inevitably political, still

²⁴⁶ Connor, Robert W. (1971/1992): *The New Politician of Fifth Century Athens*, Indianapolis/Cambridge: Hackett.

²⁴⁷ Vgl. Connor (1971/1992), S. 29: „The normal way to influence was to acquire the right friends and to see to it that they were active in rendering support. And, *per contra*, one of the best ways to destroy a politician was to win away or drive away his *philoï*. Hence the politically motivated trials of associates of famous politicians. Athenian politics, thus, were often what we would call highly personal. But it is not to say that considerations of economic interest, class loyalty, or patriotic concern did not operate in ancient Athens. [...] They were surely present [...], but in a way that differs significantly from what we moderns expect. These considerations found expression through friendship groups. Then, as now, a citizen's social class, economic status and his conception of what was good for the city influenced his choice of best friends.“

²⁴⁸ Vgl. Musti (1985), S. 11: „[...] se si vuole rendere giustizia alla storia delle forme politiche in Grecia, [...] la democrazia periclea rappresenta, nel campo delle forme politiche come stabilmente realizzate nella storia dei Greci, una delle esperienze [...] più avanzate: tant'è vero che nemmeno la successiva democrazia radicale dei non aristocratici rappresentò qualcosa di radicalmente nuovo sul terreno sociale (Cleone e successori non chiesero né una redistribuzione delle terre né un'abolizione dei debiti, per fare degli esempi). Rispetto alle condizioni storiche dell'Atene classica, quella di Pericle è certamente una democrazia; quella dei Cleone e degli artigiani benestanti è un ulteriore sviluppo della linea tracciata da Pericle, con la variante, tutt'altro che priva di significato, che ora un ceto politico influente è quello degli artigiani, cioè dei non aristocratici: il che è il logico sviluppo della politica di Pericle, in quanto aveva aperto la strada a chiunque, ricco o povero, sapesse governare. Non ho dubbi che Pericle avrebbe preferito vedere governare degli aristocratici, e magari uomini della sua famiglia, ma non dubiterei neanche del fatto che l'ascesa di un Cleone fosse (e fosse magari da lui considerata) nel novero delle possibilità reali che il suo programma costituiva, sotto l'aspetto politico-ugualitario, come sotto l'aspetto socioeconomico. Pericle avrebbe potuto contrastarlo ed esserne contrastato; ma dell'emergere di un Cleone non avrebbe potuto essere sorpreso: l'evento era nelle regole del gioco, come da lui stesso codificate.“

less conspiratorial. Their activities were as varied as the disposition of the members [...]. Others helped each other out financially or supported members who were in trouble in the courts. Others talked politics and argued about which measures and which individuals they would support. [...] the potential value of these clubs would be clear to any clever politician. And Pericles, Cimon and most successful politicians of the pre-Peloponnesian war days were probably members of *betaireiai* and beneficiaries of their support. [...] Since the *betaireiai* provided a ready way to extend a politician's influence on a group outside the immediate circle of family and in-laws, one would expect most politicians to take advantage of them. At the same time, the clubs were normally small enough to plan and act in confidence. [...] "The clubs were [...] not casual entertainment for everyman. Like the *gene* they probably included only a minority of citizens, but again a prosperous and articulate minority.

Connor 1971/1992, S. 26–29.

In der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts vollzog sich eine signifikante Verschiebung des ökonomischen Schwerpunkts der athenischen Gesellschaft vom Land- in den Staatssektor sowie von der Landwirtschaft in den Handwerks- und Handelssektor. In diesem Kontext fügen sich die Figur des Gerbers, verkörpert durch Kleon, sowie die des Wursthändlers, dargestellt durch Agorakrit, in das Gesamtbild nahtlos ein. Sie waren Vertreter des Volkes mit für die Aristokraten grotesken Manieren, stammten aus der Mittelschicht und konnten somit die neue demografische Zusammensetzung der Bevölkerung am besten repräsentieren.²⁴⁹ Die vorliegende Darstellung des Demagogen verweist auf ein Erziehungsproblem, das durch den darin enthaltenen Humor charakterisiert ist:

Komisch ist es [...], wenn ‚Lampenhändler und Schumacher‘ (*Eq.* 739), ungeachtet dessen, daß sie die Stigmen ihres Handwerks an ihrem Leibe tragen, eine politische Rolle spielen wollen und sich mit den Herren vom Adel, die *comme il faut* sind, messen. Natürlich entspricht dem äußeren Kontrast der Bildung und des Auftretens ein innerer. Die Angehörigen der traditionell regierenden Schicht bringen dazu eine seit Generationen weitergegebene Erfahrung mit [...]. Die *homines novi* müssen das durch eine bewußte Technik ersetzen, und die Mittel, die diese sie lehrt, insbesondere die Mittel, sich persönlich durchzusetzen, bringen sie erst recht wieder in einen Gegensatz zu den durch ererbte Autorität Begünstigten.

Kraus 1985, S. 182.

²⁴⁹ Für eine schematische Übersicht der komischen Charakterisierung des Demagogen vgl. Lind (1990), S. 245–250.

Für die Optimierung seines Erfolgs entwickelt Agorakrit insbesondere zwei Techniken: Die erste, die Unverschämtheit, wurde von ihm im ersten Agon demonstriert; die zweite bezieht sich direkt auf den Demos, nämlich die Schmeichelei. Am Ende der Szene in der Volksversammlung, nach dem erfolgreichen Trick mit den Sardellen, betritt Paphlagonier erneut die Bühne und bedroht Agorakrit, indem er ihn vor Demos bringen will, um Gerechtigkeit zu erlangen (710): Er äußert die Auffassung, Demos gehöre ihm und er könne seine Entscheidungen beeinflussen, da er wisse, wie er ihn zu füttern habe (715). In einem Zustand großer Verärgerung erscheint Demos und erkundigt sich bei Paphlagonier nach dem Grund für die Auseinandersetzung. Die Antwort, die er erhält, lautet wie folgt: „Sieh, deinetwegen prügeln mich die Schurken [d. h. die Ritter]! [...], weil ich dich liebe, dich vergöttere!“ (730; 732). An dieser Stelle setzt die erotische Allegorie ein, die die politische Leidenschaft des Demagogen als Hochachtung gegenüber dem athenischen Volk konnotiert.²⁵⁰ Diese Hochachtung wird nicht in politischer Sprache ausgedrückt, sondern sie wird „through the language of personal relationships“ (Connor 1971/1992, S. 98) formuliert: Die Entwicklung zeigt eine zunehmende Tendenz zum Agon, der als Schmeichelei zwischen Paphlagonier und Agorakrit bezeichnet werden kann, wobei beide Akteure um die Gunst des alten Demos buhlen.

Der transgenerationale Homoerotismus des Demagogen stellt in diesem Kontext ein signifikantes komisches Element dar, da er dem Gegensatz der aus erzieherischen Zwecken praktizierten *pederastia* entspricht.²⁵¹ In diesem Fall ist Demos das passive Objekt der Liebe, was, wie Brock betont, in einem Kontrast zu dem autoritären Charakter des Demos bzw. des Volkes steht.²⁵² In wiederholter Weise wurde seine Unmündigkeit von den beiden Liebhabern als problematisch erachtet und mit der Naivität der jungen Person assoziiert, bis Paphlago-

²⁵⁰ Vgl. Paduano (2018), Anm. 143, S. 111.

²⁵¹ Im *Phaidros* und *Symposion* hat Platon eine Bildungstheorie der Erotik entwickelt, in der der Zusammenhang zwischen *pederastia* und aristokratischer Erziehung in altem Griechenland erläutert wird. Dabei dürfte „die erotische Komponente die pädagogischen Bemühungen unter Bedingungen von Freiheit anstatt unter solchen von Kontrolle und Überwachung mit einem Höchstmaß an Umsicht für förderliche oder nachteilige Erfahrungen und je individuelle menschliche Verwicklungen und Aufgabenstellungen der geliebten Jugendlichen verbunden haben. Sie verlieh der erzieherischen Aufmerksamkeit eine Beweglichkeit, wie sie durch eine ausschließlich ökonomisch begründete Professionalität unmöglich erreicht werden kann.“ Vgl. Ruhloff (2015), S. 332. Zum Phänomen der Knabenliebe bzw. der *pederastia* bei den alten Griechen aus pädagogischer Perspektive vgl. noch Fischer (1997).

²⁵² Vgl. Brock (1986), S. 20.

nier ihn dazu anhält, die Volksversammlung einzuberufen. Agorakrit stimmt der Überprüfung der Aufrichtigkeit seiner Liebe durch Demonstrationen zu, empfiehlt jedoch, diese nicht in der Pnyx, d. h. der Volksversammlung, durchzuführen. Er beschreibt den „Alten“ als vernünftig, der jedoch in der Volksversammlung „wie Knaben, die nach Feigen schnappen“ (752–755), spricht. Im vorliegenden Fall scheint die Allegorie vorübergehend gestört zu sein, da die Demagogen die athenische Volksversammlung durch Täuschungen manipulieren.²⁵³ In den folgenden Versen äußert sich Kraus explizit im Sinne einer aristophanischen Kritik an der direkten Demokratie: „Wo der Einzelne für sich entscheidet, in Verhältnissen, die er übersieht, ist er verständig; je größer aber die Zahl der an einer Entscheidung Beteiligten, desto geringer ist die Verantwortung, die der Einzelne sich zuschreibt, desto größer der Einfluß emotioneller Motive und das Übergewicht derer, die von der Sache nichts verstehen“ (vgl. Kraus 1985, S. 143).

Ab diesem Zeitpunkt nimmt Demos die Funktion der pädagogischen Hauptfigur im Stück ein. Gegenstand des Stücks ist seine Verjüngung sowie die Repolitisierung des Volkes nach dem demagogischen Winterschlaf.²⁵⁴ Nach der Rückgabe des Siegels von Paphlagonier durch Demos (Vv. 943–948) findet der Wettkampf der Orakel (997–1110) statt, in dem die beiden, Paphlagonier und Agorakrit, weiterhin versuchen, glückliche Voraussichten in Bezug auf die Verbindung zu Demos ins Spiel zu bringen. Demos zeigt sich daraufhin enthusiastisch dem Wursthändler gegenüber und vertraut ihm seine Neuerziehung an (1098–1099 und 1259–1260). An dieser Stelle wird ihm seitens des Ritterchors vorgeworfen, er sei seiner tyrannischen Macht unwürdig, da er leichtgläubig sei (Vv. 1111–1120). Die darauffolgende Stellungnahme von Demos lässt jedoch die Möglichkeit einer zukünftigen Metamorphose erkennen und die Hoffnung auf eine Wiederherstellung der demokratischen Autorität des Volkes aufkeimen: „Ich stelle selbst mit Fleiß mich so kindisch! Denn das ist mir der größte Spaß: Alle Tag’ einen neuen Zutsch! Und so halt’ ich mir einen Herrn zum Vergnügen, der mich bestiehlt; ist er voll dann, so häng’ ich ihn, um leer ihn zu klopfen!“ (1121–1130).

²⁵³ Vgl. dazu Mastromarco (1983), S. 22.

²⁵⁴ Das ist das, was Brock (1986) in seinem Artikel über den Doppelplot der *Ritter* „the secondary action of the play“ nennt (S. 23). Er ist mit Landfester der Meinung, dass „the argument of the play is that a true solution must be founded on a reformation of and by Demos himself“ (S. 25).

Demos scheint sich der schmeichlerischen Wirkung der Demagogen bewusst zu sein, dennoch hebt Paduano hervor, dass dies nicht ausreichend ist im Vergleich mit dem passiven Ansatz, den er normalerweise verfolgt: Die Schäden, die er damit verursacht, sind für die Demokratie von entscheidender Bedeutung. Es reicht nicht aus, die schlechten Demagogen einfach zu ersetzen, sobald es zu viele von ihnen gibt.²⁵⁵ Wie im Stück mehrfach und ganz pessimistisch ausgedrückt wurde, besteht das Schicksal eines Demagogen darin, dass er von einem noch hemmungsloseren Demagogen ersetzt wird (vgl. Vv. 949–950). Die aristophanische Botschaft transformiert sich demnach von der dramatischen zur politischen Ebene und wendet sich unmittelbar an den Demos bzw. das athenische Volk: Er darf im Zeitalter der Demagogie seine Autorität nicht verlieren und sollte sie nicht vergessen.

Um diese wiederzufinden, wird der Demos einem in der Mythologie vollständig konsolidierten magischen Aufkochprozess unterzogen, wodurch er wieder *kalòs*, d. h. schön (1321), intelligent und jung wird. Die Frage, ob die Person tatsächlich so töricht gehandelt hat, bleibt jedoch unbeantwortet: „So ein alter Mensch?“ (1349). Die These, dass diese körperliche Verjüngung von Demos zur Re-Politisierung des Volkes führt, bedarf jedoch einer detaillierteren Erläuterung. Das Alter sollte in diesem Kontext eher als Autoritätsquelle dienen, die im Einklang mit archaischen aristokratischen Werten steht. Eine biologische Verjüngung erscheint in dieser Passage daher als schwer nachvollziehbar. Aus diesem Grund vertritt Edmund die Auffassung, dass es sich dabei lediglich um eine symbolische Wiederkehr zu vergangenen Zeiten handelt: „Demos is still an old man“ (Edmunds 1988, S. 43). Die vorliegende Interpretation des Verses 1349 als: „Was I that stupid, though I was an old man (and should have known better)“, ist als singuläre Interpretation zu betrachten. Bei dieser wird eine Gegenüberstellung von Dummheit und Alter vorgenommen, anstatt die beiden Aspekte zu verknüpfen. Zudem bleibt Demos körperlich ein alter Herr. Aus der Perspektive einer altersbedingten Autorität ist diese Interpretation daher nicht auszuschließen. Bei Aristophanes wird das Alter in der Tat sehr häufig mit Dummheit assoziiert, während die Verjüngung an anderer Stelle in den Ritter positiv konnotiert wird (vgl. 908).

Es sei die Hypothese aufgestellt, dass die allegorische Verjüngung von Demos als eine Rückgewinnung seiner politischen Würde zu verstehen ist. In diesem

²⁵⁵ Vgl. Paduano (2018), Anm. 216, S. 147.

Fall wäre es möglicherweise angebracht, das Biologische vom Allegorischen, wie Kraus anmerkt, zu unterscheiden. Das Aufkochen à la Medea führe demnach zu einer biologischen Verjüngung.²⁵⁶ Die biologische Verjüngung impliziert demnach eine Wiedererlangung der Souveränität des athenischen Volkes im Zeitalter der Demagogie.²⁵⁷ Diese Interpretation könnte als eine Art Restauration betrachtet werden, die durch die generationalen Konflikte des Demos in den folgenden Versen (1355–1387) inhaltlich gerechtfertigt wird. Dadurch würde die Polemik gegen Kleon und die Demagogie autoritär aufgelöst werden: „Wer ohne Bart wird schweigen auf der Pnyx!“ (1373). Alternativ könnte diese allegorische Verjüngung als eine generellere Mahnung an das athenische Volk interpretiert werden: Dass ein junger, musikalisch unwissender Gerber wie Kleon zum Staatsführer werden kann, bedeutet, dass das archaische Verhältnis zwischen politischer Macht und Demos nicht mehr den Parametern der aristokratischen *paideía* entspricht und dass der Demos sich der laufenden Veränderung des politischen Paradigmas bewusst werden sollte. Ist womöglich die Erziehung schlechthin nicht mehr von Wert, oder könnte man vielmehr neue Formen der Bildung und der Politik anerkennen, die nicht mehr ausschließlich den Aristokraten vorbehalten sind? In diesem Zusammenhang sind die Worte Protagoras', wie sie im gleichnamigen platonischen Dialog dargelegt werden, von besonderem Interesse:

[...] denn jedem von uns, glaube ich, nützt die Gerechtigkeit und Tugend der andern; deshalb lehrt jeder so gern den andern das Gerechte und Gesetzmäßige – wenn nun ebenso im Flötenspielen jeder dem andern alle Bereitwilligkeit und Dienstfertigkeit erzeigte, ihn zu unterrichten: glaubst du, Sokrates, sagte er, daß dann mehr die Söhne guter Flötenspieler gute Flötenspieler werden würden als die Söhne der schlechten? Ich glaube es nicht, sondern wessen Sohn die besten Anlagen zum Flötenspieler hätte, der würde zu einem ausgezeichneten gedeihen, wessen es aber daran fehlte, der würde unberühmt bleiben, und oft würde der Sohn eines guten Flötenspielers ein schlechter werden und der eines schlechten ein guter; aber alle würden doch ordentliche Flötenspieler sein in Vergleich mit den Ununterrichteten, die gar nichts vom Flötenspiel verstehen. So glaube nun auch jetzt, daß selbst derjenige, welcher sich dir als der Ungerechteste zeigt von allen, die unter Gesetzen und mit Menschen aufgewachsen sind, dennoch gerecht ist und wirklich ein ‚ausübender Künstler‘ in dieser Sa-

²⁵⁶ Vgl. Kraus (1985), S. 163.

²⁵⁷ Vgl. auch Landfester (1967), S. 97–98.

che, wenn du ihn mit solchen Menschen vergleichen solltest, die gar keine Erziehung haben, keine Gerichtshöfe, keine Gesetze und überall keinen Zwang, der sie zwingt, sich in allen Stücken der Tugend zu befleißigen [...].

Pl. *Prf.* 327b1–327d3.

2.1.3 Die Wolken. Alte und neue Erziehung in Vergleich

Die *Wolken*, die erstmals im Jahr 423 v. Chr. inszeniert wurden, stellen das dritte erhaltene Stück des jungen Aristophanes dar und fokussieren sich erneut auf die Auflösung der traditionellen und archaischen Werte der attischen Aristokratie, diesmal jedoch aus einer erzieherischen Perspektive. Der pädagogische Untergang wird anhand eines familiären und generationellen Konflikts zwischen Vater und Sohn thematisiert: Welche Folgen hat es, wenn die ältere Generation ihren Vorbildcharakter für die jüngere verliert und somit ihre Rolle als Vermittlerin innerhalb der pädagogischen Kette aufgibt?

Vor dem Beginn der Analyse ist es erforderlich, die theoretischen Begriffe zu erwähnen, die den folgenden Betrachtungen zugrunde liegen. Dies betrifft insbesondere den pädagogischen Generationenbegriff. Dieser Begriff wurde von Wolfgang Sünkel geprägt und bezeichnet eine ursprüngliche Trennung zwischen pädagogischen Generationen. Bereits im archaischen Zeitalter manifestierte sich eine Differenzierung in zwei Arten pädagogischer Generationen: Die ältere Generation fungierte als Vermittlerin, während die jüngere als aneignende Generation galt.²⁵⁸ Das Abendland hat demzufolge eine initiale Lösung für das individuelle und biologische Problem der Sterblichkeit entwickelt, indem es die menschliche Gattung selbst als kulturelle Instanz darstellt, deren Beständigkeit in der Kontinuität durch das Medium der Tradition – also in der kulturellen statt in der biologischen Evolution des Menschen – liegt. Diese Kontinuität in der zyklischen Weitergabe der Tradition vom Alten zum Jungen, vom Vater zum Sohn, wird von Homer im 6. Gesang der *Ilias* mit dem schönen Blättergleichnis beschrieben:

Gleich wie Blätter im Walde, so sind die Geschlechter der Menschen;
siehe, die einen verweht der Wind, und andere wieder
treibt das knospende Holz hervor zur Stunde des Frühlings:
So der Menschen Geschlecht, dies wächst, und jenes verschwindet.
Homer, *Il.* VI, 146–149.

Das Abbrechen der paideutischen Kontinuität zwischen den Generationen resultierte im 5. Jahrhundert v. Chr. in signifikanten Veränderungen der Generati-

²⁵⁸ Vgl. Sünkel, Wolfgang (1997): Generation als pädagogischer Begriff, in: Eckart Liebau: *Das Generationenverhältnis. Über das Zusammenleben in Familie und Gesellschaft*, München: Juventa, S. 195–204.

onen- und Autoritätsordnung. In den *Wolken* wird diese Entwicklung in Zusammenhang mit der Geburt der Sophistik auf drastische Weise dargestellt. Dies geschieht in Form eines Wettkampfs um die Autorität zwischen Vater und Sohn sowie in der Gestalt einer agonalen Konfrontation von alter und neuer Erziehung, von gerechtem und ungerechtem Logos. Strepsiades wird als geiziger, unbedachter und leichtgläubiger Bauer dargestellt, der hoch verschuldet ist. Sein Sohn Pheidippides hingegen ist in sein Hobby, die Pferde, so vernarrt, dass er dafür viel Geld ausgibt und sich nicht um die Landwirtschaft kümmert (1–266). Nach dem nicht gelungenen Versuch, sich selbst in der rhetorischen Überzeugungskunst im sogenannten Phrontisterion einführen zu lassen (263–813), trifft Strepsiades die Entscheidung, seinen Sohn stattdessen zu Sokrates' Schule zu schicken, damit er bei ihm die sophistische Argumentationskunst erlernen kann: Er erhoffte sich, dass er nach Abschluss der Ausbildung in der Lage sein würde, die Gläubiger davon zu überzeugen, dass keine Schulden mehr bestünden (814–888). Im ersten Agon (949–1104), einer der pädagogisch zentralsten Stellen dieser Komödie, nimmt der junge Pheidippides am Redewettkampf um das Thema „Erziehung“ zwischen den zwei Logoi bzw. den zwei Diskursen teil, die bei Sokrates im Phrontisterion als Lehrer tätig sind. Nachdem Adikos, der ungerichte Logos, seinen Gegner besiegt hat, übernimmt er die Verantwortung für die Formung des jungen Mannes (889–1112). Nach dem Aufenthalt im Phrontisterion unter der Ägide von Sokrates und Adikos scheint Pheidippides eine beachtliche Kompetenz in der Überredungskunst erworben zu haben, die es ihm ermöglicht, zwei Schuldeneintreiber erfolgreich abzuwehren, was bei seinem Vater einen hohen Grad an Stolz auslöst (1112–1320). Die Investition des Strepsiades gelingt jedoch nicht wie geplant, da Pheidippides im Phrontisterion eine divergierende Form des Umgangs mit Wertevorstellungen erlernt hat, die nicht derjenigen seines Vaters entspricht: „Wohin die Kenntnis führt“ – so Zimmermann²⁵⁹ – „die schwächere zur stärkeren Sache zu machen“, erfährt Strepsiades im *zweiten Agon* (1321–1451). Da beweist ihm sein Sohn, dass er das Recht habe, die Eltern zu verprügeln, und setzt dies dann unverzüglich in die Tat um. [...] Die Familie [...] ist zerstört, die Schulden sind geblieben“ (1452–1510) (Zimmermann 2007, S. 75).

²⁵⁹ Zimmermann, Bernhard (2007): „Väter und Söhne: Generationenkonflikt in den ‚Wolken‘ und ‚Wespen‘ des Aristophanes“, in: Thomas Beier (Hrsg.): *Generationenkonflikt auf der Bühne. Perspektiven im antiken und mittelalterlichen Drama*, Tübingen: Narr, S. 73–81.

Strepsiades nimmt demnach die Funktion der Hauptfigur im Stück ein, obwohl die Helden der Alten Komödie gemeinhin die traditionelle Moral als irrelevant erachten und sich dementsprechend ungewöhnlich verhalten. Bei Strepsiades ist dies jedoch nicht vollständig der Fall, da er durchaus einer archaischen erzieherischen Vorstellung folgt, die er jedoch weder in die Praxis umsetzen noch seinem Sohn vermitteln kann. Die Frage nach der auseinandergebrochenen paideutischen Vermittlung der Tradition ist das zentrale Thema in den *Wolken*, die laut Zimmermann das pessimistischste Werk Aristophanes' in Bezug auf die Anpassung des Alten an das Neue sind. In diesem Werk wird der Vaterfigur Strepsiades der Verlust ihres Vorbildcharakters zugeschrieben und dem jungen Pheidippides eine entwaffnende Orientierungslosigkeit, die beide in einen verblendeten Egoismus sowie in eine apolitische und verwöhnte Dummheit führt (vgl. Zimmermann 2007, S. 77). Die Vaterfigur wird in diesem Stück also allegorisch „ermordet“, und anhand der *Wolken* lässt sich der Zusammenhang zwischen dem dramatischen „Vatermord“ und der außerdramatischen Vernichtung der Tradition im klassischen Athen analysieren: Es ist zu untersuchen, ob es sich in diesem Stück um eine bloße Zerstörung der Tradition handelt, wie es bei Strepsiades der Fall zu sein scheint, oder ob es sich vielmehr um eine Aktualisierung bzw. eine historische Neukontextualisierung der archaischen Prinzipien handelt.

Frage nach dem Vatermord in der Tradition lässt sich nur im Kontext einer ideologischen Erläuterung der Positionen des Aristophanes als komischer Dichter und als Intellektueller seiner Zeit beantworten. Eine Analyse seiner Werke unter Berücksichtigung der Maßstäbe der Altattischen Komödie als literarische Gattung ist erforderlich. Wie bereits in der Einleitung und in den Analysen der zwei vorherigen Stücke dargelegt, sind die plakative Mythisierung der Vergangenheit und die Satire – nicht nur der Politiker, sondern auch der Intellektuellen – charakteristische Elemente der Alten Komödie. Das komische Talent bzw. Genie des Aristophanes zeigt sich in der Inszenierung der politischen und sittlichen Paradoxien seiner Zeit in seinen Texten. Sein vorrangiges Ziel besteht dabei nicht in der persönlichen Verspottung gegenwärtiger Politiker oder Intellektueller, sondern in der Belehrung und Kritik des Volkes von Athen, welches in den *Wolken* durch Strepsiades repräsentiert wird.

Strepsiades verkörpert dabei den leichtgläubigen athenischen Durchschnittsbürger, der aufgrund seiner Unfähigkeit, das eigentliche Problem zu erkennen und eine vernünftige Lösung dafür zu erarbeiten, zum Ziel der Kritik wird. In

der *Parabase* (510–626) äußert sich Aristophanes sehr kritisch gegen die Bevölkerung und nicht spezifisch gegen Sokrates und die Sophisten. Vielmehr sieht er die Verantwortung beim Volk von Athen selbst, da dessen Unbedachtheit dazu führte, dass er im Jahr 423 v. Chr. mit der Erstaufführung der *Wolken* nur den dritten Platz bei den Großen Dionysien erreichte und den Wettkampf daher nicht gewann. Aristophanes bemängelt in diesem Zusammenhang die Unfähigkeit des Publikums, den Wert einer solchen Komödie zu schätzen:

Traun [...] daß ich gebaut nur auf eure Kennerschaft und den Wert des komischen Stücks, das ich für mein bestes hielt, als ich euch zu kosten es bot, euch zuerst, dies Stück, das mir wohl die meiste Mühe gemacht! – Dennoch zog man plumpe Kerls unverdienterweise mir vor. – Dies Unrecht klag' ich euch weisen Kennern, denen zulieb' ich mir all die Mühe gab. Nicht als gäb' ich unter euch selbst die Vernüft'gen treulos auf.

Aristoph., *Nu.* 520–529.

Im Hochmut des Aristophanes zeigt sich eine erzieherische Haltung gegenüber den Zuschauern, die er bereits in der *Parabase* der *Acharner* und in den *Rittern* zum Ausdruck gebracht hat: Das Publikum soll von einem Dichter belehrt und darf auch kritisiert werden, wenn es den Erwartungen des Dichters nicht entspricht. Die Bevormundung des Aristophanes durch den Dichter manifestiert sich in einer nahezu väterlichen Gestalt, als ob der Konflikt zwischen Vater und Sohn auch auf einer außerdramatischen Ebene zum Ausdruck kommt. Inwiefern aber ist Strepsiades auf der dramatischen Ebene mit seinem Sohn Pheidippides unzufrieden? Die Problematik zwischen Strepsiades und Pheidippides gründet auf der im archaischen Zeitalter vorausgesetzten Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn und fokussiert sich insbesondere auf den erzieherischen Topos der Widerspiegelung.

In der homerischen literarischen Tradition lässt sich der starke Vorbildcharakter der Vaterfigur gegenüber dem Sohn gut erkennen: Im 22. Gesang der *Ilias* etwa beklagt Andromache den Tod ihres Mannes Hektor, da „der Tag der Verweisung dem Kind alle Spielgefährten nimmt“ (*Il.* XXII, 490). Ein vaterloses Kind, wie der kleine Astyanax nach dem Tod Hektors, wurde bei den Griechen von einer vollen Teilhabe und Mitwirkung in der Gesellschaft ausgeschlossen (vgl. *Il.* XXII, 490 ff.). Demgegenüber steht die archaische Idee der Unnachahmbarkeit der Väter, auf die Hesiod mit dem Verfall der Generationen vom goldenen Zeitalter der Götter bis zum eisernen Zeitalter der Menschen

verweist. Die vorliegende These findet sich auch bei Homer, in den ersten vier Gesängen der *Odyssee*, thematisiert, in denen die Entwicklung des Telemachos zur Diskussion steht. Das übergeordnete Motiv dieser Gesänge besteht darin, dass Telemachos den würdigen Ansprüchen seines Vaters gerecht werden soll: „die Not des Sohnes und sein Eintritt in die Heldenwelt, sein Suchen und sein Reifen“ (Reinhardt 1960²⁶⁰, S. 42) werden am Anfang der *Odyssee* besungen. Der vorliegende Abschnitt der *Odyssee*, auch als *Telemachie* bezeichnet, lässt sich in fünf signifikante Segmente unterteilen: „der Besuch der Mahnerin Athene in der Gestalt des Mentos, Telemachos’ Versuch, die Freier aus dem Hause zu bringen, die Fahrt nach Pylos zu Nestor und nach Sparta zu Menelaos, der Mordplan und Hinterhalt der Freier“ (Klingner 1964²⁶¹, S. 40).

Das Dilemma, welches die gesamte Insel Ithaka in der Abwesenheit ihres Herrschers Odysseus betrifft, hat Howard Clarke treffend beschrieben: Während der damalige Herrscher Laertes, Odysseus’ Vater²⁶², aufgrund seines fortgeschrittenen Alters nicht mehr als Regent geeignet ist, ist Telemachos demgegenüber noch zu jung und somit zu unerfahren, um die Regentschaft zu übernehmen. Im Fall des Laertes manifestiert sich demnach „he weakness of old age, of senility“, wohingegen bei Telemachos „the weakness of youth, of adolescence“ evident wird (Clarke 1963²⁶³, S. 129). Aus diesem Grund ist Odysseus in der Heimat von entscheidender Bedeutung und muss von Telemachos aufgefunden werden. Sollte dies unmöglich sein, so müsste Telemachos gemäß den Ratschlägen von Mentos, Nestor und Menelaos versuchen, erwachsen zu werden und anstelle seines Vaters zu regieren. Die zentrale Bedeutung der Vater-Sohn-Beziehung im archaischen Erziehungskonzept lässt sich strukturell sogar an der *Odyssee* erkennen, da sie mit der *Telemachie* beginnt.

²⁶⁰ Reinhardt, Karl (1960): „Homer und die Telemachie“, in: ders. (Hrsg.): *Tradition und Geist*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 37–46.

²⁶¹ Klingner, Friedrich (1964): Über die ersten vier Bücher der *Odyssee*, in: ders.: *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Stuttgart: Artemis, S. 39–79.

²⁶² Zur Figur des Laertes vgl. auch Thomas M. Falkner (1989): *Epì geraos oudò: Homeric heroism, Old Age and the End of the Odyssey*, in: Thomas M. Falkner/Judith de Luce: *Old Age in Greek and Latin Literature*, Albany: State University of New York Press, S. 21–67. Laertes wird hier als Darstellung des Altersproblems in einer heroischen Gesellschaft betrachtet, und die Tatsache, dass er auf dem Land wohnt und nicht mehr in der Stadt, weit weg von der Politik, stellt für den Autor jenen homerischen Kompromiss dar, wonach man das eigene Leben nach dem Heldenalter führen konnte.

²⁶³ Howard W. Clarke (1963): „Telemachus and the Telemacheia“, in: *The American Journal of Philology* (84), 2, S. 129–145.

Ein wesentliches Merkmal archaischer Erziehung ist die männlich geprägte Orientierung, die den Bildungsgang des jungen Aristokraten maßgeblich bestimmt.²⁶⁴ Es sei an dieser Stelle auf die signifikante, vorbildliche Prägung von Telemachos verwiesen, die Odysseus in diesem Bildungsroman *avant la lettre* sogar in Abwesenheit auf ihn ausübt.²⁶⁵ Im archaischen Zeitalter wird der Sohn als zeitliche Verlängerung der väterlichen Identität betrachtet. Im klassischen Zeitalter hingegen werden Sitten und Werte erstmals als individuelle Eroberung und nicht als dynastisches oder mit Blut erhaltenes Erbe angesehen.²⁶⁶ Demgegenüber thematisiert Strepsiades zu Beginn der Komödie die Ähnlichkeit zwischen Pheidippides und seiner Mutter und beschuldigt beide der Verschwendung von Geld. Damit entfremdete er sich sowohl genetisch als auch ethisch von der Tatsache, dass er gerade voller Schulden war.²⁶⁷ Die Tatsache, dass Pheidippides in hohem Maße von der Seite seiner Mutter beeinflusst wurde und er finanzielle Mittel in erheblichem Umfang aufwendete, führte dazu, dass Strepsiades weder für das Verhalten seines Sohnes noch für dessen finanzielle Verpflichtungen Verantwortung übernahm. Die Analyse zeigt, dass Strepsiades unfähig ist, irgendeine Form der Verantwortung innerhalb der Familie zu tragen – sei es erzieherischer oder ökonomischer Natur. Dies manifestiert sich in einer machtlosen Vaterfigur, die den vorbildlichen Charakter des archaischen Epos vollständig verloren hat:

Strepsiades: Wenn doch die Kupplerin lediglich zugrunde gegangen wäre, die mich dazu verleitet hat, deine Mutter zu heiraten! Ich hatte ja ein höchst angenehmes Bauernleben, schmutzig und ungepflegt, und einfach so konnte man daliegen – ein Leben, das von Bienen, Schafen und gepressten Oliven strotzte. Dann heiratete ich die Nichte des [...] Megakles aus der Stadt, ich, ein Bauer, eine Arrogante, Verwöhnte [...]. Als ich die heiratete, roch ich, wenn ich mit ihr im Bett lag, [50] nach Weinmost, Darre, Wollzeug, Überfluss, sie dagegen nach Parfüm, Safran, Zungenküssen, Aufwand, Schlemmerei, Koliass und Genetyllis. [...] Danach, als der Sohn hier uns beiden geboren war, [...] da zankten wir über seinen Namen. [...] Nach einer gewissen Zeit dann kamen wir zu einer gemeinsamen Über-

²⁶⁴ Vgl. Seveso, Gabriella (2010): *Paternità e vita familiare*, Roma: Studium, S. 69–75.

²⁶⁵ Zur Unterscheidung zwischen der *Telemachie* und dem modernen Bildungsroman vgl. Enrico, Lucia (2015): „Rilievo della figura di Telemaco nell’*Odissea*. Fisionomia del personaggio e ipotesi per un modello di archetipo cognitivo”, in: *Working Papers del Centro di Ricerca sulle Lingue Franche nella Comunicazione Interculturale e Multimediale, Dipartimento di Studi Umanistici, Università del Salento*, (1), 2015, S. 17.

²⁶⁶ Vgl. Grilli (2018), S. 40–41.

²⁶⁷ Vgl. Grilli (2018), S. 17–23.

einkunft und nannten ihn Pheidippides. Diesen Sohn nahm sie immer wieder auf den Schoß, liebte ihn und sagte: ‚Wenn du groß bist und einen Wagen zur Akropolis lenkst, [70] wie Megakles, bekleidet mit einem Prachtgewand‘; ich aber sagte immer wieder: ‚Wenn du nun die Ziegen vom Felsabhang heimlenkst, wie dein Vater, mit einem Fell umhüllt.‘ Doch am Ende folgte er meinen Worten ganz und gar nicht, sondern infizierte mein Geld mit der galoppierenden Pferdesucht.

Aristoph. *Nu.* 41–74.²⁶⁸

Nach dem erfolglosen Versuch, die rhetorische Kunst zu erlernen, flehte Strepsiades seinen eigenen Sohn an, sich an seiner Stelle von Sokrates belehren zu lassen. Dies lässt den Schluss zu, dass er noch immer an eine archaische Form der Kontinuität zwischen Vater und Sohn glaubte. Sein Ziel war es, diese zu nutzen, ohne dass sie *de facto* vorhanden war. Eine solche Komplizenschaft, die in der Ähnlichkeit des Sohns zu seinem Vater ihre Begründung findet und wodurch Strepsiades von seinem Sohn quasi gerettet hätte sein können, kann nicht im Phrontisterion erlernt werden, sondern hätte Strepsiades selber seinem Sohn beibringen müssen. Die Krise der traditionellen Familie findet in den Komödien Aristophanes’ wie auch in den Tragödien von Sophokles und Euripides ihre Darstellung, indem die Familie hier als Ort des Konflikts repräsentiert wird. Die Verbindung zur *polis* scheint dabei verloren zu sein, indem der Wettkampf um die Interessen der Einzelnen als herrschendes Element wahrgenommen und dargestellt wird: Die traditionellen Geschlechter- und Generationenverhältnisse innerhalb des griechischen *Oikos* haben sich aufgelöst.²⁶⁹ Das traditionelle Geschlechter- und Generationenverhältnis im griechischen *Oikos* existiert in seiner ursprünglichen Form nicht mehr.

In Bezug auf die erzieherischen Verhältnisse zwischen Familie und *polis* in klassischer Zeit sei an dieser Stelle kurz auf Mario Vegetti verwiesen, um die Frage nach dem paideutischen Untergang in den *Wolken* konkret zu artikulieren. Es soll untersucht werden, welche Bedeutung es im 5. Jahrhundert v. Chr. in Athen für die eigene Stadt hatte, geeignete Stadtbürger und Stadtbürgerinnen zu werden. Diese Fragestellung wird von Vegetti in seinem Beitrag „*La città educa gli uomini*“: *La polis classica e la formazione del cittadino*²⁷⁰ behandelt. Da die griechische

²⁶⁸ Aristophanes (2014): *Die Wolken*, aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben von Niklas Holzberg, Stuttgart: Reclam.

²⁶⁹ Vgl. dazu Seveso, Gabriella (2010): *Paternità e vita familiare*, Roma: Studium, S. 51.

²⁷⁰ Mario Vegetti (1987): „*La città educa gli uomini*“: la polis classica e la formazione del cittadino, in: Egle Becchi (a cura di): *Storia dell’educazione*, Firenze: La Nuova Italia, S. 35–51.

Kultur als kriegerisch gilt, wird die Erziehung maßgeblich von militärischen Aspekten geprägt. Die archaische Verbindung zwischen *oikos* und *polis*, auf der die Ökonomie und das soziale Leben von Athen zuvor basierte, brach jedoch mit der Erweiterung der Stadt und der Verschiebung ihres ökonomischen Herzens vom Handwerk zum Seehandel komplett auseinander. Darüber hinaus wurden nach solchen politischen und territorialen Veränderungen die Taktiken und Techniken des Krieges den neuen kriegerischen Bedürfnissen angepasst, die je nach Gegner und Schlachtfeld variierten. Die athenische Armee scheint in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts insbesondere mehr Geschlossenheit zu benötigen. Die homerische, individualistische Art des Krieges mit Pferd und Karren wird dabei durch den Kollektivismus der hoplitischen Infanterie ersetzt. Im Gegensatz zur rühmlichen Ambition der homerischen Helden, immer die erste Stelle einnehmen zu wollen, werden von den Soldaten hier mehr gegenseitige Unterstützung, Selbstkontrolle und mehr kollektive Verantwortung verlangt.²⁷¹

In den *Wolken* werden insbesondere jene kulturellen Widersprüche inszeniert, die mit dem Relativismus der Sophistik und dessen Konsequenzen im familiären Bereich verbunden sind. Die Menschen in Athen sehen sich mit einer Krise der Identität konfrontiert, was sich in der Frage manifestiert, welche Prinzipien sie vertreten sollen, da die Grenzen zwischen Wahrheit und Unwahrheit, Richtig und Falsch zunehmend verschwimmen. Dies ist eine Folge der komplexen Meinungsvielfalt, die in der *Agorà* oder Volksversammlung vorherrscht und die Orientierung erschwert.²⁷² Strepsiades zeigt ein oberflächliches Festhalten an traditionellen Werten, da er glaubt, dass es „richtig“ und „falsch“ gibt, eine Haltung, die auf der Annahme beruht, dass er seinen finanziellen Verpflichtungen nachkommen muss. Gleichzeitig vertritt Strepsiades die Auffassung, dass die Sophistik eine magische Technik des Wissens darstellt, durch die die Realität nach dem eigenen Geschmack umkehrbar ist.

Die Widersprüche zwischen traditioneller und neuer Erziehung werden im ersten Agon im Redewettkampf von den zwei Logoi, dem gerechten und dem ungerechten Logos, thematisiert. In dieser Szene zeigt sich das Chaos, in dem sich Athen zu dieser Zeit befand: Die Masken von Dikaïos und Adikos, die den gerechten und den ungerechten Diskurs personifizieren, erscheinen auf der

²⁷¹ Vgl. Vegetti (1987), S. 39.

²⁷² Für eine klare Erläuterung dieses Zusammenhangs vgl. Zimmermann, Bernhard (1998): „Generationenkonflikt im griechisch-römischen Drama“, in: *Würzburger Jahrbuch* (22), S. 21–32, insbesondere S. 25.

Bühne. Im Agon beschimpfen sich Dikaios und Adikos zunächst heftig (889–948) und definieren ihre jeweiligen Positionen: Adikos bezeichnet seinen Gegner als stumpfsinnigen, altmodischen Alten (909), während Dikaios ihn als schamlos (910) und als Väterverprügler oder, nach Grillis Übersetzung, als Vätermörder (913) bezeichnet. Zuvor hatte Adikos die Absicht geäußert, seinen Gegner durch die Erfindung „neuer Ideen“ zu erniedrigen (896). Dikaios hingegen vertraute darauf, seinen Gegner durch „gerechtes Argumentieren“ zu besiegen (901). In diesem Wettkampf wird der gesamte Diskurs auf einer metonymischen Ebene deutlich. Die Gerechtigkeit und die Justiz, die auf Griechisch *dike* lauten, werden mit den traditionellen Sitten in Verbindung gebracht, während die Ungerechtigkeit mit dem Neuen assoziiert wird.

In der Folge kommt es zu einem anspruchsvollen rhetorischen Austausch, in dem Adikos seine rhetorische Strategie bereits implementiert. Er behauptet, die gerechten Argumentationen von Dikaios zu widerlegen und zu diskreditieren, da es nach seiner Auffassung keine Gerechtigkeit gebe (902–903): „Wenn es Gerechtigkeit gibt, warum wurde dann Zeus nicht dafür, dass er seinen Vater ankettete, vernichtet?“ (904–906). Dieser Aspekt beleuchtet ein authentisches ethisches Dilemma im Volk von Athen: Wenn bereits in der *Theogonie* des Hesiod die Historie des Gottesgeschlechts selbst mit einem Generationenkonflikt beginnt, nämlich mit der Entmachtung des Chronos durch seinen Sohn Zeus, wie lässt sich dann jenes Prinzip der traditionellen Erziehung rechtfertigen, wonach der Sohn seinem Vater Respekt schuldet? Adikos wird seinen Gegner in der von Jaeger beschriebenen modernen Form von Frage und Antwort widerlegen: „Dabei bedient er sich nach der Manier der neuesten Rhetorik durchweg des täuschenden altehrwürdigen Beweismittels der mythologischen Beispiele“ (Jaeger 1936, S. 469).

In der *Theogonie* erfolgt die Entmachtung von Chronos erst nach einer langen Reihe ursprünglicher Entsetzlichkeiten, die das Leitmotiv des Autoritätskonflikts zwischen Vater und Sohn mit sich brachten. Dies lässt sich am Beispiel des Verhältnisses von Uranos und Chronos veranschaulichen: Uranos, der aufgrund seiner Missetaten die Angst hat, von den eigenen Söhnen entmachtet zu werden, überträgt diese Angst auf seinen Sohn Chronos und versucht, die Geburt der eigenen Kinder zu vermeiden. Seine Frau Gaia rettet die Kinder heimlich und schürt im Anschluss die Rebellion der Söhne gegen ihren Vater. Als er erwachsen wird, erhört Chronos seine Mutter: Er entmannt seinen Vater mit einer Sense und übernimmt die Macht (*Theog.* 126–187). Die Entmachtung des Vaters

Chronos durch Zeus markiert das Ende dieses Chaos und die Etablierung einer neuen Justizordnung (*Theog.* 453–885). Die Analyse der Theogonie in Verbindung mit dem Zeitaltermythos in *Werke und Tage* offenbart eine signifikante Diskrepanz in den Funktionen dieser Mythen im Vergleich zu den homerischen Epen. Der Zeitaltermythos kann als eine der frühesten Formen der kulturellen Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart betrachtet werden.²⁷³ Er wird gemeinhin als eine der ältesten Formen der kulturellen Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart betrachtet. In ihrer Analyse des Generationenkonflikts in *Werke und Tage* macht Elisabeth Welskopf deutlich, dass die Begriffe *Erziehung* und *Vater-Sohn-Beziehung* erst im eisernen Zeitalter des Menschen zum ersten Mal Anwendung finden können und nicht davor, insbesondere nicht in der Zeit, in der die Götter noch allein auf der Welt waren. Demzufolge sind die Mythen des Hesiod im Gegensatz zur homerischen Heldenepik als Gründungsmythen zu betrachten. Die damit einhergehende Fragestellung, die es zu beantworten gilt, ist die kosmologische Frage nach dem Ursprung der Welt und der Gesellschaft, wobei der Fokus nicht auf dem Thema Erziehung liegt. Die Werte der aristokratischen Erziehung bzw. der *archaia paideia* werden demgegenüber im Diskurs vom Dikaios ausführlich aufgezählt. Diese basieren auf dem alten Ideal der Gleichsetzung von Gerechtigkeit und Maßhalten und setzen Gehorsam, Ehre und Schamgefühl voraus:

DIKAIOS: Nun, ich werde erzählen, wie die alte Erziehung organisiert war, als ich mit meinen Reden über das Rechte meine Blütezeit erlebte und Sittsamkeit hohe Geltung hatte. Zunächst einmal durfte man auf keinen Fall auf die Stimme eines Knaben hören, auch nicht auf einen Muckser. Ferner mussten die Nachbarsbuben zusammen in Reih und Glied durch die Straßen zum Musiklehrer marschieren, ohne Mantel, auch wenn es dicke Flocken schneite. Dann lehrte er sie wiederum, ein Lied auswendig zu lernen [...] wobei sie das in der harmonischen Weise sangen, die die Väter überliefert hatten. Beim Sportlehrer mussten die Knaben, wenn sie saßen, sich mit den Oberschenkeln bedecken, damit sie denen draußen nichts für diese Grausames zeigten [...]. Deshalb, junger Bursche, wähle mit Zuversicht mich, den stärkeren Logos; und du wirst die Agora zu hassen und dich von den Bädern fernzuhalten wissen und dich dessen zu schämen, was unanständig ist, und, wenn einer dich verspottet, wutentbrannt zu sein, und von den Sitzen dich zu erheben, wenn Ältere sich nähern, und

²⁷³ Vgl. Welskopf, Elisabeth C. (1964): „Zum Generationenproblem bei Hesiod und Platon“, in: ders. (Hrsg.): *Neue Beiträge zur Geschichte der Alten Welt. Band I: Alter Orient und Griechenland*, S. 301–307, insbesondere S. 301.

dich nicht deinen Eltern gegenüber schlecht zu benehmen und nichts anderes Unanständiges zu tun, womit du die Statue der Schamhaftigkeit besudeln würdest; [...] auch weder dem Vater in irgendeinem Punkt zu widersprechen noch ihn Iapetos zu nennen und im Bösen seiner Lebensjahre zu gedenken, innerhalb deren du doch vom Nestküken zum jungen Mann aufgezogen wurdest.

Aristoph. *Nu.*, 961–1001.²⁷⁴

Adikos hat die Strenge des Gehorsams, die Notwendigkeit, sich nur mit ehrenwerten Konversationen zu beschäftigen, und die Bedeutung des Schamgefühls in einem auf den eigenen Genuss fokussierten Hedonismus und mithilfe antihistorischer Verwendung einiger mythologischer Beispiele niedergemacht. Damit hat er den Redewettkampf gewonnen und sein neues Autoritätsideal durchgesetzt. Dies lässt sich mit dem Motto zusammenfassen: Es ist „mehr als zehntausend Statere wert, die schwächeren Argumente zu wählen und dann zu gewinnen“ (1041–1042). In der Sprache der Alten Komödie übersetzt heißt es: Dafür, dass die eigenen – in der *archaía* vor allem triebhaften – Bedürfnisse erfüllt werden, ist alles erlaubt. Und genau das muss er jetzt dem jungen Pheidippides beibringen. Die ungewöhnlich negative oder sogar ketzerische Darstellung von Sokrates wird ihn dabei sicherlich herausfordern. Schließlich wird er als verrückter Sophist und als Schulleiter des Phrontisterions dargestellt. Solche sokratische Darstellung hat die ganze Rezeptionsgeschichte der Komödie für viele Jahrhunderte beeinflusst.²⁷⁵ Die Fokussierung auf die Figur von Sokrates hat damals schon mit Platon begonnen. In *Des Sokrates Verteidigung* beschuldigt er Aristophanes, der Schuld daran trägt, dass Sokrates' Ruf in Athen nach seinem Auftritt bei den Großen Dionysien so schlecht wurde, dass er zum Tode verurteilt wurde.²⁷⁶ Nach Platons Auffassung wurde die Interpretation der *Wolken* als ein

²⁷⁴ Vgl. Hes. *Erga*, 185–202: „Bald werden sie die greisen Eltern entehren und mit häßlichen Worten beschimpfen, Frevler, die die Aufsicht der Götter mißachten; sie werden auch nicht ihre greisen Eltern den Pflegelohn geben, sondern Faustrecht üben, ja, der eine wird die Stadt des andern zerstören. Weder wird der Eidestreue Achtung finden noch der Gerechte, noch der Redliche, sondern eher werden sie Frevler und Gewaltmenschen ehren. Das Recht liegt in den Fäusten, Rücksicht wird es nicht geben; Der Schurke schädigt den Ehrenmann *mit krummen Worten* [Herv. D. S.] und schwört einen Meineid. Neid wird alle die elenden Menschen begleiten[...]. Dann nun verlassen Anstand und Ehrgefühl die Menschheit und gehen beide, [...] von der breitstraßigen Erde zum Olympos, zur Schar der Unsterblichen. Übrig bleiben den sterblichen Menschen nur bittere Schmerzen, und nirgend ist Abwehr des Unheils.“

²⁷⁵ Zur „sokratischen Frage“ in der Rezeptionsgeschichte der *Wolken* vgl. Grilli (2018), S. 7–13.

²⁷⁶ Vgl. Pl. *Ap.* 19b5–19c4: „Als wären sie ordentliche Kläger“, sagt Sokrates in der *Apologie*, „so muss ich ihre beschworene Klage ablesen: ‚Sokrates frevelt und treibt Torheit, indem er unterirdi-

über Sokrates verfasstes Drama bis zum Ende der Renaissance weitergeführt und fand noch im 20. Jahrhundert wichtige Vertreter wie Werner Jaeger.²⁷⁷ Sokrates' dramaturgische Faszination ist auf jeden Fall der Grund dafür. Die sokratische *paideia* war keine sophistische und stellte eher eine Ausnahme im antiken paideutischen Horizont dar. Aber gerade das macht sie so faszinierend.

Die technische Aneignung von Geometrie und Astronomie, von Metrik, Rhythmik, Dialektik (vgl. *Nu.* 638), von der Grammatik (v. 659) sowie der Denkkunst (Vv. 740–745) ist definitiv Teil der sophistischen *paideia*. Damit wird man in die Lage versetzt, im Gericht und in der Politikwelt argumentativ erfolgreich zu sein.²⁷⁸ Hingegen besteht laut Laura Martena²⁷⁹ – die sokratische *paideia* aus „einer genuin philosophischen Bildung“ die keine „gelehrte Vielwisserei (*polymathia*), schon gar nicht scheinbare Allwissenheit, auch nicht bloß Technisches *Know-how* ist. Sie hat als Voraussetzung nicht die Aneignung von Wissen, sondern im Gegenteil die Erschütterung dessen, was wir zu wissen glauben, über das wir aber in Wahrheit nur Meinungen (*doxai*) besitzen, von dem wir gleichwohl wie selbstverständlich ausgehen und an dem wir alles andere messen. Dies führt zur Idee eines wissenden Nichtwissens – eine Einsicht, die beim Gesprächspartner zunächst durch das Scheitern der Meinungen im elenktischen Gespräch provoziert werden soll“ (Martena 2018, S. 25).

Abgesehen von der komischen Gleichstellung Sokrates' mit den Sophisten, die hier nur satirischen Zwecken dient, stellt sich die Frage, inwiefern sich die *archaia paideia* von der sophistischen unterscheidet. Im 23. Gesang der *Ilias*, in dem es um die Beerdigungsspiele zu Patrochlos' Ehren geht, berät der weise Nestor seinen Sohn Antilochos, bevor der Wagenkampf beginnt. In diesem iliadischen *Exkurs* über die *paideia* des jungen Helden sind bereits einige der Leitsätze enthalten, die die Sophisten einige Jahrhunderte später verbreiten werden: Zusammen mit der geistigen und der körperlichen Erziehung, also der Aneignung der

sche und himmlische Dinge untersucht und Unrecht zu Recht macht und dies auch andere lehrt.⁴ Solcherart ist sie etwa: denn solcherlei habt ihr selbst gesehen in des Aristophanes Komödie, wo ein Sokrates vorgestellt wird, der sich rühmt, in der Luft zu gehen, und viel andere Albernheiten vorbringt, wovon ich weder viel noch wenig verstehe.“

²⁷⁷ Vgl. Werner Jaeger (1936): *Paideia*, Bd. 1, S. 466.

²⁷⁸ Dafür sagt am Anfang der Komödie Strepsiades zu seinem Sohn: „Das [d. h. das Phrontisterion] ist die Werkstatt tiefgelehrter Denker, da wohnen Männer, die beweisen dir, der Himmel sei ein mächtiger Backofen, der uns umgibt, und wir die Kohlen drin; die lehren dich fürs Geld die Kunst, mit Worten Recht oder Unrecht glücklich zu verfechten“ (94–99).

²⁷⁹ Martena, Laura (2018): „Philosophie als Paideia: Lehren und Lernen in Athen. Teil 2“, in: *Nexus* (7).

ritterlichen Fertigkeiten, soll Antilochos auch lernen, wie man mit List raffiniert an einem Wettkampf teilnimmt. Er muss die Wettkampfgregeln und seine Gegner genau kennen, um erfolgreich zu sein:

Also besinne dich wohl, Geliebter, und nimm dir zu Herzen
 allerlei Lehren, daß nicht der Preis des Kampfs dir entschlüpfe.
 Kluge Besinnung fördert den Holzfäller mehr als die Stärke,
 nur mit Besinnung vermag im dunkelen Meere der Schiffer
 sicher zu lenken sein schnelles Schiff, das die Winde zerrütteln:

So besiegt mit Besinnung ein Wagenlenker den andern.
 Wer allein seinem Wagen und Rossegespanne vertrauend,
 planlos immer ins Weite bald hier, bald dorthin sich wendet,
 diesem irrt sein Gespann durch die Bahn; er zügelt es nimmer.
 Wer aber klug seinen Vorteil wahrt auch mit minderen Rossen,
 schaut beständig aufs Ziel und wendet nah und beachtet
 wohl, wohin er zuerst sie gelenkt mit den rindernen Zügeln,
 hält sie sicher und wacht, daß keiner ihn kann überholen.

Hom. *Il.* XXIII, Vv. 311–325.²⁸⁰

Die Verbindung von Bedenken und Erfolg ist ein charakteristisches Merkmal der Sophistik, und in dieser Passage wird deutlich, dass eine solche Verbindung bereits in der archaischen Zeit bestand und als Teil der aristokratischen *paideia* angesehen wurde. Es ist klar, dass sich die Gegenüberstellung zwischen archaischem und klassischem Zeitalter bzw. zwischen archaischer und sophistischer *paideia* nicht direkt auf der Ebene der Moral abspielte, sondern vor allem die *Quellen* der Moral, die *Mittel*, mit denen sie verbreitet wurde, und die *Ziele*, für die sie verbreitet wurde, betraf. Es geht um den Übergang von Mündlichkeit zur Schriftlichkeit, von der enthusiastischen Dichtung zur rationalen Philosophie, der das gesamte Werk Platons stark geprägt hat. Als die Dichtung nicht mehr ihre soziale und paideutische Funktion in der Gesellschaft ausreichend ausüben konnte, wurde die poetische *mimēis* zunehmend zu reiner akritischer Ästhetik, weswegen sie Platon als eine Art doppelter Entfremdung von der Realität verurteilte. Der Nexus zwischen Dichtung und Publikum und die Formen deren Interaktion waren sicherlich nicht mehr die archaischen. Die Kritik hat darauf hingewiesen, dass sich die paideutische Funktion der griechischen Dichtung – sowohl der epischen als auch der dramatischen – gerade auf kollektiver bzw. ge-

²⁸⁰ Für den Verweis auf diese iliadische Passage in Zusammenhang mit der sophistischen *paideia* sei Simonetta Nannini ganz herzlich zu danken.

sellschaftlicher Ebene bis zum Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. gezeigt hat. Es ist erforderlich, auf Bruno Gentili und mindestens eine seiner Studien in diesem Zusammenhang hinzuweisen, insbesondere auf *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Omero al V secolo*:

Im Kontext einer solchen Poetik [d. h. der tragischen Poetik], die eine psychologische Identifikation zwischen Aufführung und Annahme theoretisierte, wurde die Dichtung zum primären Instrument der Integration des Individuums in den sozialen Kontext [...]. Eine Funktion, die durch die Performance des Dichters [...] nicht nur darauf abzielte, dem Publikum sein eigenes Gesicht zu offenbaren, wie es sich in der Geschichte der mythischen Vergangenheit und in der Zeitgenossenschaft der Gegenwart spiegelt, sondern auch eine neue Wahrnehmung des Realen zu wecken und Bedürfnisse und neue Ziele zu erweitern. Die von Jaeger vorgeschlagene Identifizierung der archaischen griechischen Dichtung mit der *paideia* war nicht unbegründet, auch wenn der Schwachpunkt seiner Interpretation darin lag, das individuelle Moment des Bildungsprozesses überschätzt zu haben und zu behaupten, dass das paideutische Modell der Griechen zur ethischen Norm für den Menschen unserer Zeit werden könnte.

Gentili 1984/2017, S. 95.

Im Fall des Strepsiades hat definitiv eine sophistische, ja sogar umgekehrte *paideia* stattgefunden: Sein Wunsch, einen Sohn zu haben, der in der Argumentationskunst geschickt ist und der damit gegen das Gerechte argumentieren und jeden Gegner niedermachen kann, ist doch mit der Zeit im Phrontisterion erfüllt worden. Die Gerechtigkeit, wogegen jetzt Pheidippides gut argumentieren wird, ist nicht nur diejenige des athenischen Steuerrechts, sondern die Gerechtigkeit im Allgemeinen, auch diejenige, wonach ein Vater den Respekt des eigenen Sohnes verlangen darf. Im Gegensatz zum theogonischen Hass der Väter gegen die eigenen Söhne (wie z. B. der Hass von Uranos gegen Chronos und von Chronos gegen Zeus) zeigt er den Hass des Sohnes gegenüber dem Vater. Damit wird die traditionelle generationale Hierarchie umgekehrt, und Strepsiades wird von seinem Sohn körperlich bestraft und allegorisch entthront. Pheidippides setzt dabei keine neuen kollektiven Werte durch, sondern nutzt die Gelegenheit, um seine eigene Macht in einer entleerten, bedeutungslosen Familie auszuüben.

Pheidippides argumentiert auf drei Ebenen, um Strepsiades davon zu überzeugen, dass er das Recht habe, ihn und seine Mutter zu schlagen. Erstens benutzt er die Analogie zwischen der erzieherischen Tätigkeit des Verprügelns und

der Tatsache, dass man damit etwas Gutes erreichen möchte. Damit erpresst er Emotionen: So wie die Eltern die eigenen Kinder zu deren Wohl verprügeln, so haben Kinder auch das Recht, das Gleiche zu machen, indem sie es zum Wohl der Eltern selbst machen (1410–1412). In der zweiten Passage wird die Parallele zwischen Kindern und Alten weitergebracht, als Pheidippides auf das alte Sprichwort verweist, Ältere seien seine zwei Mal Kinder. Sie genießen zusätzlich die Weisheit der Alten. Sie haben also noch weniger Recht, etwas Falsches zu sagen. Dafür müssen sie noch strenger bestraft werden als Kinder, wenn sie etwas Falsches machen (1416–1419): Es findet hier eine Verjüngung, ja sogar eine „Verkindlichung“ des Alten statt, wodurch ihm jegliche Autorität abgesprochen wird.²⁸¹ Pheidippides widerlegt vehement das Argument, dass nur Eltern ihre Kinder verprügeln dürfen, und nicht umgekehrt. Er zerbricht die generationale Kette und somit die generationale Schuld. Was ist, wenn man keine Kinder bekommt? Wenn man als Kind dafür verprügelt wird, dass man größer wird und somit ein guter Vater werden kann, bricht diese asymmetrische Logik auseinander. Man bricht die zyklische Kontinuität der familiären Rollen ab und bekommt keine Kinder bzw. wird kein Vater (1434–1436). Strepsiades ist von der Richtigkeit der Argumente seines Sohnes absolut überzeugt.

Gleich danach wird er erfahren, dass man sogar die eigene Mutter verprügeln darf und dass Zeus nicht existiert. Hier wird Strepsiades endlich klar, dass das Ganze ein Wahnsinn ist und dass er von Anfang an einfach nur seine Schulden hätte bezahlen müssen. Hoffnungslos zündet er dann das Phrontisterion an. Der Chor tritt von der Bühne ab. Die Komödie ist vorbei. Der Vater hat durch seine Verantwortungslosigkeit das Ende seiner Familie selbst herbeigeführt. Der Sohn handelt völlig egoistisch. Er hat die archaische Vaterfigur begraben, und die alte Kontinuität zwischen den Generationen ist verschwunden. Die literarische

²⁸¹ Zur Verjüngung des Alten bzw. des Strepsiades vgl. Aristoph., *Nu.* 512–516: „Heil sei beschieden diesem Mann, weil er, obgleich bis tief ins Alter hinein doch schon gelangt, durch das, was er Neues vollbringt, das eigne Wesen übertüncht und sich bemüht um Weisheit.“ In diesem Fall scheint hingegen die Verjüngung, die er durch die Schulzeit im Phrontisterion theoretisch erreichen sollte, eher seine Rettung zu sein. Schon mehrmals wurde im Text angedeutet, dass Strepsiades aufgrund seines hohen Alters zu dumm und vergesslich sei, um überhaupt etwas zu lernen. Wenn er aber mit seiner „Verkindlichung“ von der eigenen Autorität innerhalb der Familie beraubt wäre, scheint in diesen Versen hingegen seine Verjüngung eigentlich seine Rettung zu sein. Grillis’ Übersetzung dieser Chorpassage mit dem Verweis auf den „jugendlichen Aktivismus“ scheint mir die Verbindung zwischen Alter und Autorität am besten überzutragen: „Hoffen wir, dass dieser Mann es schafft: Mit der Ausübung seines Wissens gelingt es ihm, seinem Leben einen jugendlich-aktiven Touch zu geben, auch, wenn er schon so weit in die Jahre gekommen ist.“

Wolken

Form der Komödie von Aristophanes enthält ein Drama in sich: Alle sind schuldig. Niemand wird gerettet.

2.1.4 Die Wespen. Die Komödie als Kur des Volkes

Der Generationskonflikt und die demagogische Kritik treten 422 in dem Lenaischen Agon mit dem Werk *Wespen* wieder auf, das mit dem dritten Preis ausgezeichnet wurde. Die lächerliche Figur des alten Richters Philokleon stellt die entleerte Autorität athenischer Justizbeamter dar, die durch die von Kleon gewünschte Erhöhung des Richtergeldes zu einem manischen Wahnsinn zugunsten der Demagogen gemacht wurde. Die Komödie beginnt mit einem Dialog (Vv. 1–135) zwischen den Dienern Sosias und Xanthias, die während der Nachtschicht miteinander reden und den Gegenstand des Dramas einführen, in der Hoffnung, wach zu bleiben. Überwacht wird der alte Herr Philokleon – dessen Name, Kleons Freund, sagt eigentlich schon alles –, da er unter einer sonderbaren Krankheit leidet: „Er ist Philheliast, wie keiner mehr, das Richten seine Passion!“ (Vv. 88–89). Philokleon weigert sich beharrlich, die Empfehlungen zu akzeptieren und auf die Bitte seines Sohns Bdelikleon – Kleons Gegner – zu reagieren. Er besteht darauf, als Richter zu arbeiten. Das führt dazu, dass er keine andere Wahl hat, als die Flucht zu planen.

Nach dem *Prolog* (1–135) schreit Bdelikleon seine beiden Diener an, denn sein Vater versteckt sich in der Küche und versucht, aus dem Kamin zu fliehen. Man solle auf jeden Fall vermeiden, dass er von dem Chor der athenischen Richter bis ins Gericht mitgenommen wird. Gleichzeitig muss man aber auch darauf achten, dass die Richter dadurch nicht verärgert werden, denn: „Wenn man sie reizt, die Alten, sind sie wie die Wespen: Sie haben einen Stachel, mörderisch scharf, am Steißbein, und sie stechen, kreischen, schwärmen, hau'n wild um sich und prasseln auf wie Funken!“ (223–227). Die Satire richtet sich also direkt dem exzessiven Gerichtswesen in Athen zu, und das komische Ziel besteht darin, die Richtermanie (*philodikia*) des Philokleon zu heilen: Aristophanes wendet hier das Politische ins Private um, wie er es schon bei den *Rittern* getan hat. Das Bündnis zwischen Gerichtswesen und Demagogen bzw. zwischen den alten Richtern und Kleon wird am Anfang der *Parodos* (230–332) hervorgehoben (v. 242). Dann kommen die Richter mit ihren gestreiften Wespen-Strumpfhosen und stellen sich vor dem Haus auf. Wie eine Shakespeare'sche Julia zeigt sich dann Philokleon am Fenster und ergeht sich in einer paratragischen Klagemonodie.²⁸² Er

²⁸² Rau, Peter (1967): „Paratragodie: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes“, in: *Zetemata*, 45, München: Beck, S. 150–152.

erklärt damit, warum er nicht mehr ins Gericht kommen darf und wie sehr er darunter leidet.

Gefährten empfehlen ihm, ein Loch in das Netz zu machen, aber Bdelikleon vereitelt die Flucht. Die Wespen/Richter bereiten den Stachel auf den Angriff vor. Als Bdelikleon versucht, sie zur Diskussion zu bringen, anstatt sie zu bekämpfen, wird er als *misòdemos* (473) bezeichnet, d. h. als Volksgegner. Die Tyrannei ist heutzutage so preiswert, dass man ihren Namen nicht mehr nennen muss. Sie ist zum Dauerbrenner des Stadtgesprächs geworden: „Wenn da einer Karpfen fordert und die Barben liegen läßt, sogleich brummt der nächste Höcker, der mit Barben handelt: ‚So? Schaut, der Mensch verproviantiert sich, gleich als wär er schon Tyrann!‘ Fordert einer etwa Kapern zur Sardellensaue, sieht von der Seit’ ihn das Gemüs’weib an und kreischt: ‚Ei, seht mir doch, wirklich Kapern? Kapern willst du? Hm, das schmeckt nach Tyrannei!?’“ (493–499). Die Athener sind also besessen von deren blinder Liebe zu Athen: Sie verachten andere Regierungsformen und verteufeln vor allem die Tyrannei. In ihrer Verehrung der athenischen Demokratie sind sie aber zugleich nicht in der Lage, die demokratischen Institutionen infrage zu stellen und kritisch zu betrachten. Bdelikleon schafft es trotzdem am Ende dieser Szene, von seinem Vater und vom Chor Gehör zu bekommen: Er sagt, er wolle nur das Beste für seinen Vater und er sei kein Verschwörer! Folgendes möchte er in einer agonalen Konfrontation mit seinem Vater beweisen: Er wird beweisen, dass Philokleon und alle Richter nur getäuschte Diener der Demokratie sind. Sie glauben, eine führende Position zu haben, aber in Wahrheit werden sie nur ausgenutzt und missbraucht. Die Choreuten werden am Ende den Gewinner ausrufen: Der Agon beginnt (526–724).

Es geht um die Autorität der Alten, und der Chor macht gleich klar, dass sie nicht bereit sind, sie aufzugeben:²⁸³ „Alles steht jetzt auf dem Spiele“ (535–536). Sollte Bdelikleon gewinnen, „dann wären wir Grauköpf’ all’ Nullen und gälten nicht so viel mehr“ (540–541). Der alte Philokleon beginnt seine Rede mit einer klaren Botschaft: Er wird die These verteidigen, dass die Macht der Richter in Athen nichts und niemandem nachsteht. Er belegt dies damit, dass selbst einige einflussreiche Männer in Athen die Richter anflehen, Mitleid zu haben. Selbst schreiende Kinder oder verführerische Töchter werden von den Beteiligten ins

²⁸³ Dazu vgl. Thomas K. Hubbard (1989): „Old Men in the youthful Plays of Aristophanes“, in: Thomas M. Falkner/Judith de Luce: *Old Age in Greek and Latin Literature*, Albany: State University of New York Press, S. 90–113.

Gericht gebracht, um das Mitleid der Richter zu gewinnen. Die Richter haben die Fähigkeit, den Willen der Betroffenen zu ignorieren und sich vom besten Flehen überzeugen zu lassen. Niemand kann das endgültige Urteil kontrollieren. Philokleon sieht diese Verherrlichung der Richtermacht als Missachtung des Reichtums (574) und Bdelykleon als Machtmissbrauch (588–589). Die Liste der ökonomischen und autoritären Privilegien, die Kleon und die Demagogen den Richtern gewährten, gipfelt in der Gleichsetzung der richterlichen Macht mit der göttlichen und väterlichen Autorität: „Nun sprich: bin ich nicht ein gewaltiger Herr, gewaltig wie Zeus, der Allmächtige, selbst, und spricht man von mir nicht grad wie von Zeus? Denn wenn im Gerichtshof wir lärmern und schrei'n, da bleiben sie steh'n, die vorübergeh'n, und sprechen: ‚Allmächtiger Zeus, das Gericht! Wie es donnert und tobt!‘ Und schleudr' ich den Blitz, dann schnattern vor Angst und Entsetzen die reichen, hochachtbaren Herrn und kacken sich voll; und du selber, du fürchtest mich [...]. Ich aber, ich will verdammt sein, wenn ich dich fürchte!“ (619–630).

Der Chor reagiert auf die Rede des alten Richters mit großer Begeisterung und droht Bdelykleon mit einem Todschicksal, sollte er nicht aufrichtig beweisen, dass sein Vater nicht so mächtig ist, wie er denkt, sondern ein Diener der Demagogen ist. An dieser Stelle ist die Identifizierung von Aristophanes mit Bdelykleon besonders bemerkenswert: „Schwer ist es und fordert Verstand und Geist, mehr als der Komödie zukommt, zu heilen ein Übel so alt und so zäh, ins Fleisch schon gewachsen dem Volke“ (648–651). Hier stellt sich der komische Dichter Aristophanes als Heiler der *polis* dar, sowie Bdelykleon, der die Richter manie seines Vaters heilen möchte. Die Richter in Athen glauben, dass sie viel Macht haben. Sie irren sich, wenn sie sich ihr Gehalt anschauen. Es beträgt weniger als ein Zehntel des Einkommens des öffentlichen Geldes. „Und das übrige Geld – so sage mir nur, wo es hinkommt?“ (665), fragt dann ein ungläubiger Philokleon. Er ist nie auf die Idee gekommen, dass das Geld zu den Demagogen geht, die die Richter selbst als Staatsmänner haben wollen. Diejenigen, die das ganze Volk mit Worten verführen, behandeln die Richter wie Diener. Mit ihren nebelhaften Versprechen füllen sie die Gerichte mit getäuschten Menschen. Die Richter sollen ständig da sein und die öffentliche Meinung mit ihren Urteilen beeinflussen. Dafür werden sie viel zu wenig bezahlt: „Denn arm sein sollst du und bleiben, das ist ihr Wille: Warum? [...] Ihn, der dich dressiert und füttert, du sollst an den Herrn dich gewöhnen, damit du, sobald auf den Feind er dich hetzt: ‚Faß! Faß, wie ein Bullenbeißer ihn anpackst! Ja, wollten dem Volke sein

tägliches Brot sie verschaffen, nichts Leichteres als dieses!“ (703–706). Es ist offensichtlich: Bdelikleon wollte seinen Vater im Haus einschließen, um ihn vor der Ruchlosigkeit der Demagogen zu beschützen und ihm was Gutes zu tun.

Philokleon und der Chor der Richter sind nach dem Ende des Agons erstaunt. Sie dachten, sie wären allmächtige, über jeden Verdacht erhabene Bürger.²⁸⁴ Jetzt erkennen sie aber, dass Bdelikleon die Wahrheit sagt. Der alte Vater will nicht auf seine Tätigkeit verzichten. Also erlaubt Bdelikleon ihm, weiterhin zu Hause als Richter tätig zu sein: Das Haus wird zum Gericht, und der Angeklagte ist der Hund Labes,²⁸⁵ der ein Stück sizilianischen Käse gestohlen hat (891–1008). Bdelikleon betet zu Gott, dass sein Vater milder und nachsichtiger gegenüber den Angeklagten wird (875–884). So lässt er die richterliche Aggressivität endlich sein, die an die einer Wespe erinnert (vgl. Vv. 1102–1121). Mit einer *captatio benevolentiae* um die Intelligenz des Publikums beginnt der Chor seine *Parabase* (1009–1021). Hier wird die mutige Ehrlichkeit und Rechtschaffenheit des Komödiendichters belohnt:

Nun leiht mir, ihr Bürger, ein achtsames Ohr, wenn ihr hold seid lauterer Wahrheit: Denn der Dichter hat vor, dem Publikum heut ein Kapitel, ein kleines, zu lesen. Mit Bösem, sagt er, vergaltet ihr ihm, was er öfters euch Gutes getan hat [...]. Und, ob auch erhoben, gefeiert, verehrt, wie bei euch noch niemals ein Dichter, überhob er doch nie, das versichert er euch, sich in aufgelasenem Dünkel. Nie treib er sich frech lustspielend herum in Palaistren [...] Ohne Menschengefälligkeit trat er vor euch, schon im Anfang tapfer und fruchtlos [...]. Mit dem Mut des Herakles macht' er sich frisch an die größte, gefährlichste Arbeit [...] und wie damals kämpft er noch jetzt für euch [...]. So erprobt er sich euch als Beschirmer des Lands, der von Ungeheuern es säubert; doch liebt ihr im vorigen Jahr ihn im Stich [...]. Der Dichter jedoch ist im Mindesten nicht in

²⁸⁴ Der Verweis zielt auf den 1970 gedrehten Film des italienischen Regisseurs Elio Petri *Ermittlungen über einen über jeden Verdacht erhabenen Bürger*, in dem der Zusammenhang zwischen Autorität bzw. autoritärer Macht und Öffentlichkeit im Italien der 70er-Jahre sehr kritisch dargestellt wird. Hier ermordet der Chefinspektor des Morddezernats seine Liebhaberin in einem erotischen Spiel und versucht danach, klare Beweise seiner Schuld sichtbar zu lassen. Aufgrund seiner Autorität bleibt er aber trotzdem ein Bürger, der über jeden Verdacht steht, und wird am Ende von seinen eigenen Kollegen in Einklang mit dem *Prozess* von Kafka dazu gebracht, sich als unschuldig zu erklären.

²⁸⁵ „Lachete, del demo di Essone [...] era un esponente del partito della pace: eletto stratego per il 423/22, aveva proposto e firmato la tregua annuale tra Atene e Sparta nel marzo 423 [...]. Preannunciato ai vv. 836–42, in 891–1008 si svolge il processo dei due cani: il cane Citadeneo ha intentato causa contro il cane Labete, reo di aver rubato un pezzo di formaggio siciliano. Tucidide (3, 86, 115) attesta che Lachete era stato inviato in Sicilia nell'estate 427, e nell'isola era rimasto sino all'inverno de 426/25“ (Mastromarco (1983), Anm. 51, S. 468).

der Achtung der Weisen gesunken [...]. Das laßt euch gesagt für die Zukunft sein, Ihr Verehrtesten! Wenn sich ein Dichter bemüht, Überraschendes, Neues zu schaffen für euch, so behandelt ihn freundlich und haltet ihn wert, und bewahrt sie wohl auf, die poetische Frucht, und leget sie samt den Orangen hinein in die Kisten und Kasten: befolgt ihr den Rat, dann riecht man, o Würze!, jahraus und jahrein an den Kleidern euch schon den Verstand an.

Aristoph. *V.* 1014–1058.

Der Betrug (V. 1043) verweist auf den 423 stattgefundenen dionysischen Agon, bei dem die *Wolken* lediglich den dritten Platz belegten. In der erwähnten Passage zeigt sich das Motiv des Komödiendichters als Heiler der *polis*: Indem er seine Kritik an dem monströsen Demagogen bzw. an Kleon stets mit äußerster Schärfe vortrug, riskierte er mehrmals sein eigenes Leben, tat dies aber bereitwillig zum Wohle der *polis*. Die athenische Gemeinschaft sollte sich dessen bewusst sein, dass sie auch von dieser Form der Kritik profitieren kann. Dies ist die paideutische Ermahnung Aristophanes' an sein Publikum, die sich auf dem gesamten Stück auf mehrere Ebenen verteilt. Inhaltlich spiegelt sich diese in der umgekehrten Erziehung wider, welche am alten Philokleon von seinem Sohn in der Szene nach der Parabase (1122–1283) vorgenommen wird.²⁸⁶ Philokleon zeigt eine ablehnende Haltung gegenüber dem Gerichtswesen (1336–1339). Er verlässt sich auf seinen Sohn, sodass eine Verbesserung der eigenen Lebensweise und eine erfolgreiche Integration in das Sozialleben erfolgen. Der Vater setzt große Hoffnungen in seinen Sohn, um eine Verbesserung seiner Lebensqualität zu erreichen und eine erfolgreiche Integration in die Gesellschaft zu gewährleisten. Im Epilog wird der alte Richter gezeigt, wie er sich die tanzende Gesellschaft dreier junger Chorleiter verschafft und die Vergnügungen des Symposiums in vollen Zügen genießt. Diese Verhaltensänderung ruft den Neid und die Ratlosigkeit des alten Chores hervor, da sie Philokleon zu einer ungewöhnlichen Metamorphose geführt hat (1450–1473). Die Erziehung im Namen des Sohnes wurde erfolgreich abgeschlossen.

Die vorliegende Komödie zielt darauf ab, das ineffiziente Funktionieren des athenischen Gerichtssystems zu kritisieren. Das sogenannte Volksgericht, auch als *Eliea* oder *Dikasterion* bekannt, wurde maßgeblich durch persönliche Streitig-

²⁸⁶ Vgl. darüber Zimmermann, Bernhard (1998): „Generationenkonflikt im griechisch-römischen Drama“, in: *Würzburger Jahrbuch* 22, S. 21–32; ders. (2007): „Väter und Söhne: Generationenkonflikt in den ‚Wolken‘ und ‚Wespen‘ des Aristophanes“, in: Thomas Beier (Hrsg.): *Generationenkonflikt auf der Bühne. Perspektiven im antiken und mittelalterlichen Drama*, Tübingen: Narr, S. 73–81.

keiten beeinträchtigt, die darauf abzielten, finanzielle Vorteile von Gegnern zu erwirken. Ein weiterer Kritikpunkt ist die manipulative Verwendung des Logos durch die herrschenden Klassen, welche die Richter instrumentalisierten, um die Zustimmung oder Ablehnung der Massen für politische Zwecke zu beeinflussen. Da dem Gericht die erforderlichen spezialisierten Persönlichkeiten fehlten, um die Interessen der Gemeinschaft adäquat zu schützen, erneuerte es fortwährend die Zusammensetzung seines Richter- und Schöffenstamms. Zu diesem Zweck wurden Bürger über 30 Jahre, die es für geeignet befand, ausgelost oder aus dem Volk gewählt. So umfasste der Richter- und Schöffenstuhl schließlich insgesamt etwa 6000 Mitglieder. Dies verdeutlicht die entscheidende Bedeutung einer starken rhetorischen Strategie, um einen erfolgreichen Prozess zu erhalten, sowie die grundlegende Rolle des Gerichts nicht nur als juristisches, sondern auch als politisches Organ, dessen Zuständigkeit sogar so weit gehen konnte, dass es einige Beschlüsse der Versammlung für rechtlich nichtig erklärte.

Stephen Jederkiewicz hat sich in seiner Studie mit den Modalitäten der komischen Semiose in diesem Stück beschäftigt. Er vertritt die Auffassung, dass Aristophanes in den *Wespen* die semantische Operation der *Acharner* transzendierte, um mit typisch komischen Modalitäten seriöse Inhalte zu etablieren. In diesem Zusammenhang argumentiert er, dass Aristophanes der Komödie die spezifische Rolle zuwies, ernste Themen der Leserschaft zu präsentieren und diese Vermittlung erst zu ermöglichen.²⁸⁷ Charakteristisch hierfür ist der organische Charakter des Werkes, der sich in einer perfekten Verzahnung zwischen dem ersten Teil, der sich auf den juristischen Kontext bezieht, und dem zweiten Teil mit einem sympathischen und feierlichen Rahmen ausdrückt. Die Entwicklung des komischen Helden Philokleon, der von den Zügen des ungezügelten Justizwahns zu den Exzessen eines allumfassenden Hedonismus übergeht, geht mit dem Übergang vom einen zum anderen Teil einher und erregt dabei die Sympathie des Publikums.

Die Mahnung des Aristophanes an den *Demos* von Athen zeichnet sich in der Tat durch ein geschicktes und dynamisches Zusammenspiel mehrerer Register aus. Dies erfolgt nicht lediglich durch die Parabasis, in welcher die gebildete Elite direkt ermahnt wird, sondern durch eine mehrschichtige Kodifizierung der an das Volk gerichteten Ermahnung. Die Ermahnung zielt auf die Wiedererlangung

²⁸⁷ Jederkiewicz, Stefano (2006): „Bestie, gesti e ‚Logos‘. Una lettura delle *Vespe* di Aristofane“, in: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* (82), 1, S. 61–91, hier S. 62.

der Souveränität ab, welche durch die Zurückweisung der Manipulationen der Demagogen demonstriert wird. Die Form der Ermahnung, welche durch das Gelächter des Publikums begleitet wird, hat das Potenzial, sämtliche Zuschauer zu berühren: „Als Träger der kollektiven Erinnerung an die Gründungsphase der attischen Demokratie und als wehrhafter Vertreter der guten demokratischen Tradition [...] ist das Kollektiv, der Demos, als Souverän der attischen Demokratie der Kritik entzogen, während Individuen, auch wenn sie dem Demos angehören, durchaus [...] auf der Bühne verspottet und kritisiert werden dürfen“ (Zimmermann 2007, S. 81).

In diesem Kontext stellt das Ölen der Räder der komischen Maschine die metatheatralische Komponente der *Wespen* dar, in der sich das pädagogische Prinzip der Poetik des Aristophanes wiederholt. Das Publikum wird mit den Worten des Dieners Xanthias in den Zeilen 64–66 in die Thematik eingeführt: „Wir bringen euch ein Lustspiel, das hat Grütze, nicht eben mehr als ihr, doch mindestens Gescheiter ist's als manche plumpen Farcen.“ Der Wille des Dichters, Sprecher einer universellen Botschaft für ein ebenso universelles Publikum zu sein (vgl. V. 1010), findet im Text verschiedene Bestätigungen, die immer mit einer Mischung aus Aufrichtigkeit und Ironie ausgedrückt werden. Dennoch verspürt Aristophanes keine Verpflichtung, seine Botschaft unmittelbar zu offenbaren: Stattdessen obliegt es dem Zuschauer, das implizite Bündnis zwischen Autor und Publikum zu reflektieren und die exegetische Arbeit zu vervollständigen: „Die Aufgabe des Zuschauers, der ‚richtig verstehen‘ kann, besteht darin, das zu interpretieren, was ihn zum Lachen bringt; die Aufgabe des Lustspieldichters ist es, ein Werk mit vollständiger Bedeutung darzustellen, das jedes Mal originell ist“ (Jederkiewicz 2006, S. 67). Die Strategie, das Publikum bereits im Prolog einzubeziehen, wird weiter verfeinert, indem der Zuschauer direkt nach der seltsamen Krankheit gefragt wird, an der Philokleon leidet (71–73). Diese Vorgehensweise findet ihren Höhepunkt in der Charakterisierung des Protagonisten durch seinen manischen Charakterzug, der ihn besonders komisch macht.

Darüber hinaus lässt sich feststellen, dass die Darstellung des Wahnsinns ein grundlegendes Element der Poetik des Aristophanes ist. Insbesondere durch die Figur des Philokleon wird „die Verzerrung der richterlichen Macht personifiziert, die in Aristophanes' Augen das größte und vor allem das beständigste Laster der athenischen Demokratie ist: Sie ist das Instrument eines korrupten Exekutivvorgangs, das die in den Volksgerichten (bestehend vor allem aus armen und älteren Bürgern) verbreiteten sozialen Bedürfnisse erpresst, sie übt eine Gerech-

tigkeit aus, die ihrerseits gewalttätig und willkürlich ist“ (D’Angeli/Paduanò 1999, S. 35). Die besagte Figur wird aufgrund ihrer übertriebenen Besorgnis um Pünktlichkeit (Vv. 99–104) und ihres reichhaltigen Vorrats an Steinen für die Abstimmung (Vv. 109–110) verhöhnt. Auch ihre Aggressivität (Vv. 166–167) sowie ihre tiefe Verzweiflung über ihre erzwungene Inhaftierung auf Geheiß ihres Sohnes Bdelikleon (Vv. 327–333) tragen zu diesem Eindruck bei:

Dass Philokleon in Wirklichkeit keine Macht hat, sondern der politischen Macht untergeordnet ist, ist einerseits das Hauptargument, mit dem ihm sein Sohn die Augen zu öffnen versucht (und das nicht bereits die Ungerechtigkeit des Systems aufzeigt), andererseits aber auch eine gewaltige Waffe, um ihn von der Verantwortung des Regimes zu befreien, das ihn ausbeutet und von dem er sich dann ebenso als Opfer bezeichnen kann, genau wie die gemäßigten Benachteiligten, zu denen sein Sohn gehört.

D’Angeli/Paduanò 1999, S. 36.

Im Gegensatz zum epischen und tragischen Helden, der trotz Siegen in den Ruin stürzt, durchlebt der komische Held Philokleon eine gesellschaftliche Niederlage als schlecht bezahlter und ausgebeuteter Richter und unterwirft sich der Autorität seines weiseren Sohnes. Diese Verwandlung führt dazu, dass er den komischen Sieg schlechthin erringt: den Sieg über das zügellose und geistlose Vergnügen derer, die in der Welt keine einzige Verantwortung tragen müssen. Bezugnehmend auf die von Brelich²⁸⁸ herausgearbeiteten Charakteristika des Helden, identifiziert Jederkiewicz die Merkmale, die Philokleon aufgrund der tragischen und epischen Parodie des Textes zu einer wahrhaftigen Heldenfigur erheben.²⁸⁹ Der Wahnsinn wird als erster Faktor der Andersartigkeit angegeben, der ihn von den anderen Figuren unterscheidet und ihn außergewöhnlich, ja sogar übermenschlich macht. In der Raserei des alten Richters, der absolut unfähig ist, regungslos zu bleiben, und stets von einem stürmischen und vergnügungssüchtigen Temperament beseelt ist, kann man auch die närrische Bearbeitung jener außergewöhnlichen Energie erkennen, die die traditionellen Heldenfiguren kennzeichnet. Auch hier fällt der traditionelle Initiationsweg der Helden mit Philokleons Einweihung in ein neues Leben in der Oberschicht unter der Aufsicht seines Sohnes Bdelikleon zusammen. Dieser übernimmt die Rolle des Initiationsmeisters, damit sein Vater lernt, ein unbeschwertes und respektables Leben

²⁸⁸ Brelich, Angelo (1958): *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma: Edizioni dell’Ateneo e Bizzarri.

²⁸⁹ Vgl. Jederkiewicz (2006), S. 68–70.

zu führen. In Bezug auf die traditionelle Beziehung zwischen dem griechischen Helden und der Gottheit vertritt Philokleon die Auffassung, dass die Bestrafung des Helden durch einen delphischen Propheten bei Todesstrafe als legitim anzusehen ist.²⁹⁰

Die Tatsache, dass der ältere Philokleon durch das Erziehungsprogramm seines Sohnes eine Verjüngung erfährt, vervollständigt die bereits begonnene Subversion der hierarchischen und generationellen Rollen innerhalb des Stücks: „the latter is now the repressive ‚father‘, while Philocleon adopts the role of the young rakish ‚son‘ longing to gain his economic independence so that he can indulge his sensual appetites“ (Chrichton 1996²⁹¹, S. 68). Das Erstaunen des Chores der Richter/Wespen ist ein weiterer Beweis für das Ausmaß dieser Metamorphose. Der Chor, der die gute alte Zeit repräsentiert, ist aufgrund seiner Funktion als Sprachrohr der Vergangenheit nicht in der Lage, ein solches Ergebnis zu akzeptieren, das zur Wiederherstellung der glorreichen Traditionen der Zeit Marathons kaum beitragen kann. Ist der Hedonismus der Preis, der für die Mythologisierung der Vergangenheit zu zahlen ist? Wenn der Kontrast zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart aus einer komödiantischen Perspektive dazu dient, erstere zu erneuern, kann demnach die Art und Weise, wie die Vergangenheit inszeniert wird, als ein schwirrender Chor alter Richter/Wespen mit unflexiblem Charakter fungieren und Heiterkeit gegenüber einer Tradition erwecken, die ihre Starrheit eindeutig hinter ihrer szenischen Perfektion versteckt.²⁹²

Die symbolische Krönung dieser quixotischen Route findet sich in der Schlusszene des Banketts, in welcher Philokleon, in der Absicht, einen tragischen Tanz zu parodieren, in berauschem Zustand und im Rausch der Ekstase auftritt und die Tänzer in ein rasendes Ballett in dionysischen Farben mitreißt. Auch hier zeigt sich die ironische Analogie zwischen der dramatischen und der metatheatralischen Ebene des Werkes: Wenn einerseits klar ist, dass die umgekehrte Erziehung des Vaters durch den Sohn nicht die gewünschten Früchte

²⁹⁰ Vgl. Aristoph. *V.*, 156–160: „Was macht ihr? Laßt mich gleich hinaus, ihr Schurken, zum Richten – sonst entwischt Drakontides. [...] Mir hat der Gott in Delphi prophezeit: wenn einer mir entwischt, müß' ich selbst dafür verdorren.“

²⁹¹ Crichton, Angus (1993): „The Old are in a Second Childhood: Age Reversal and Jury Service in Aristophanes' *Wasps*“, in: *Bullettin Institute of Classical Studies* (38), S. 59–80.

²⁹² Vgl. Zimmermann (2007), S. 81: „Die Gegenwart – dies könnte man als politische Botschaft aus der Konzeption der Stücke herauslesen, in denen Greisenchöre auftreten – muß sich die Vergangenheit immer neu aneignen, und dies in ständiger Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, wie dies im Theater in den epirrhematischen Agonen und Streitszenen vorgeführt wird.“

trug, aber dennoch zu einer glücklichen Verwandlung dieser derart aufgeregten Figur führte, ist es andererseits, als ob dieser Schluss als eine weitere Warnung für den Zuschauer gedacht war, die es zu entschlüsseln gilt. Dies impliziert, dass, wenn die Intention besteht, den Athenern die Augen zu öffnen, sie zu erziehen und ein Gegenmittel gegen die pathologischen Manien einer ungesunden Gesellschaft anzubieten, der eigentliche Anspruch des Dichters von der Realität bereits zu einem signifikant früheren Zeitpunkt eingeholt wird: Auch wenn das Publikum aus dieser Aufführung nicht völlig neu erzogen hervorgehen sollte, so muss es wenigstens doch durch das, was es gesehen hat, verbessert und unterhalten worden sein. So wie es ohne einen willigen und aufmerksamen Schüler keinen Unterricht gibt, der Resultate hinterlässt, so gibt es ohne ein Publikum, das bereit ist, das Ungewisse zu entschlüsseln, auch kein Drama, das klar genug sein könnte.

2.1.5 Frösche. Das Schicksal des tragischen Athens

Die Inszenierung der *Frösche* erfolgte im Jahr 405 v. Chr. in Athen, in der Endphase des Peloponnesischen Krieges gegen Sparta, der nahezu dreißig Jahre andauerte. Der Niedergang der demokratischen Staatsform Athens wird in der dramatischen Darstellung des Todes der Tragödie deutlich: Nach dem Sieg der athenischen Flotte in der Schlacht bei den Arginusen im Jahr 406 v. Chr. sah sich die Stadt mit der schwierigen Aufgabe konfrontiert, die kämpfenden Sklaven in die Reihen der freien Bürger zu integrieren. Dieser Prozess wurde von den Strategen angestoßen, um die schwerwiegende Bevölkerungskrise zu bekämpfen.²⁹³ Der Tod der beiden letzten großen Tragödiendichter Sophokles und Euripides markiert gleichzeitig den Umbruch der alten demokratischen Ordnung. Ihre Werke gelten als ein Trauerlied, der den Verlust eines wichtigen Elements der Tradition in politischer, künstlerischer und moralischer Hinsicht noch stärker unterstreicht. In der von Aristophanes erschaffenen Unterwelt nimmt der Theatergott Dionysos am komischen Wettstreit zwischen dem ersten und berühmtesten tragischen Dichter, Aischylos, und dem letzten und modernsten Tragödiendichter, Euripides, teil. Gegenstand dieses Wettstreits ist die soziale Rolle des tragischen Dichters in der athenischen Tradition sowie die politische

²⁹³ Die zentrale Bedeutung der sozialen Frage in der letzten Phase des Werkes von Aristophanes wird besonders von Luciano Canfora betont, der in *La crisi dell'utopia. Aristophanes versus Plato*, das ganze Ausmaß des erbitterten Konflikts zwischen Arm und Reich analysiert, der in Athen „zwischen den Schlussfolgerungen der Niederlage (404 v. Chr.), die bis zum Ende des Bürgerkriegs (401) andauerte, und der Geburt des zweiten Reiches (378) und seiner Krise“ in den Werken der Nachkriegszeit, d. h. in *Ecclesiazuse* und *Pluto*, zeigt: „Già col ‚ritorno del popolo‘ in Atene (403 a.C.) si era posto il problema di escludere dal beneficio della cittadinanza, e tesi opposte si erano scontrate. Poi si era provveduto alla vendita all'asta dei beni confiscati ai Trenta [...]. Poi dopo anni di minorità politica, Atene aveva riavuto le sue mura grazie alla Persia (304 a.C.) ed aveva visto risorgere man mano la flotta. E aveva ricominciato ad avere una sua politica estera, da sempre la via maestra per attutire, all'interno, le tensioni sociali. [...] È in questo quadro che meglio si comprende come mai l'unica superstite produzione aristofanea del ventennio successivo alla guerra civile sia incentrata sulla questione sociale e sui tentativi utopistici per risolverla. È quella la questione dominante. Platone concepisce la radicale utopia della *Repubblica*. Senofonte scrive *Le risorse (Poroi)*, caldeggiando una soluzione di politica economica che forse trovò qualche riscontro [...]. Isocrate, col *Panegirico* (380 a.C.) s'era addirittura spinto a riproporre una ideale ancorché illusoria continuità col primo impero. E Demostene esordiente non farà altro che cimentarsi con l'ingegneria sociale [...]. E Aristofane mette nel mirino l'utopia sociale: nel *Pluto*, il sogno dell'opulenza per tutti, nelle *Ecclesiazuse*, il progetto platonico della comunità di tutto tra tutti, e non solo. Sono le due importanti commedie di un Aristofane considerato a torto ‚minore‘, ormai stanco. Fraintendimento, forse estetizzante, che indusse ad esempio Werner Jaeger, nel capitolo di *Paideia* su Aristofane, ad arrestarsi alle *Rane!*“ (S. 61–62)

und ästhetische Würde der Tragödie, die als Metapher für das demokratische Athen vergangener Zeiten dient.

Im *Prolog* (Vv. 1–208) wird die Leidenschaft des Gottes Dionysos für Euripides geschildert, die ihn veranlasst, mit seinem Sklaven Xanthias in die Unterwelt hinabzusteigen, um seinen Lieblingsdichter wieder zum Leben zu erwecken: „Einen zeugungsfähigen Dichter suchst du jetzt umsonst, der was Gescheites schafft“ (96–97). Im Rahmen der Handlung wird Xanthias dazu gezwungen, zu Fuß auf die andere Seite des Flusses Styx zu gelangen, während Dionysos, als Herakles verkleidet, vom Wächter der Unterwelt Charon auf das andere Ufer übergesetzt wird. Bemerkenswert ist, dass die Schifffahrt beim ersten Auftritt des Chores ironischerweise vom Quaken der Frösche begleitet wird (Vv. 209–267). Es sei darauf hingewiesen, dass Aristophanes in diesem Stück ausnahmsweise zwei Chöre einsetzt: den Chor der Frösche, der unmittelbar nach der Gesangsszene verschwindet, und den Chor der Eingeweihten in den Dionysoskult, der im zweiten Auftritt des Chores (316–459) eine Hymne an die Göttin Persephone singt und damit die traditionelle Parabase fast vollständig beseitigt. Dies kann als ein Zeichen für die nun unaufhaltsame, auch strukturelle Auflösung der traditionellen dramatischen Gattungen gewertet werden. Nach einer amüsanten Szene, in der das herkulische Erscheinen des Dionysos mehrere Bewohner der Unterwelt in Aufruhr versetzt (460–673), beginnt die sehr kurze *Parabase* (674–737). In dieser wird der pessimistische Chor, dem er die Wiederherstellung der antiken Traditionen als einen Grundwert auferlegt, zum Interpretieren des tragischen politischen und sozialen Schicksals der athenischen *polis*, deren einzige Chance auf Rettung in der Wiederbelebung der großen Männer früherer Generationen und in der utopischen Wiederherstellung einer Tradition besteht, die heute entstellt und von der Geschichte überholt ist:²⁹⁴

Wohl geziemt's dem heil'gen Chore, was dem Staate frommen mag, anzuraten und zu lehren. Und vor allem, meinen wir, sollten gleich die Bürger werden und verbannt die Schreckenszeit. [...] Oftmals hat es mir geschienen: unserm Staat ergeht es ganz ebenso mit seinen besten Bürgern, jedes Lobes wert, wie es mit alten Münzen und dem neuen Golde geht; denn auch jene, die doch wahrlich weder falsch ist noch zu leicht, ja, die unter allen Münzen, die ich weiß, die beste ist [...] jene braucht ihr nicht mehr, sondern dieses schlechte Kupfergeld, gestern oder ehegestern ausgeprägt, vom schlechten Klang! Bürger, die wir kennen, edel von Geburt und ein-

²⁹⁴ Vgl. Aristofane: *Rane*. A cura di Guido Paduano (2018²¹), Milano: BUR, Anm. 122, S. 122.

sichtsvoll, Männer redlichen Charakters, makellos, gerecht und gut, wohlgeübt im Kampf, in Chören und in jeder Musenkunst, die verschmäh'n wir, und das Kupfer: Pyrrhiasse, Fremdlinge, Schurkensöhn' und Schurken brauchen wir zu allem, Burschen, die kaum zur Stadt hereingekommen, die man hier zu andrer Zeit nicht gebraucht als Sündenböcke hätte bei dem Sühnungsfest! Aber jetzt, ihr Betörten, ändert jetzt noch euren Sinn, braucht die Guten euch zum Besten; bleibt ihr glücklich, nun dann habt ihr's verdient, und kommt ein Unfall, steht ihr nicht wie Rohr im Wind! Was ihr tragt, ihr tragt es männlich, und euch lohnt der Weisen Lob!

Aristoph. *Ra.*, 686–688 und 718–736.

In der vierten Szene des Dramas findet ein Austausch von humorvollen Antworten zwischen Xanthias und Aiakos, dem Diener des Unterweltkönigs Pluton, statt. Dieser Austausch wird durch die Schreie von Aischylos und Euripides unterbrochen, die um einen Platz neben Pluton wetteifern: Nur der Bessere von beiden kann die Ehre besitzen, neben dem Gott der Unterwelt zu sitzen. Aischylos, der als bedeutendster Vertreter der antiken Tragödie gilt, wurde bis zum Ableben Euripides' als überragender Tragödiendichter betrachtet. Euripides gelang es jedoch, die Bewohner der Unterwelt mit seinen Sophismen, also mit rhetorischen Kunstgriffen, von seinem überlegenen Schaffen zu überzeugen (vgl. Aristoph. *Ra.* 771–778). Um die dichterische Überlegenheit der beiden zu ermitteln, initiierte Pluton einen Wettstreit, in dem die künstlerischen Fähigkeiten der beiden Dichter miteinander verglichen wurden (vgl. ebd. 785–786): „Nach Unzen wird die Dichtkunst hier gewogen“ (796–797). Dionysos wird dann von den beiden Kontrahenten zum Richter des Wettbewerbs gewählt, und der Chor verkündet den Agon (814–1499). Stirbt die griechische Tragödie in dem Moment, in dem das Band zerreißt, das sie mit der Stadt verbindet,²⁹⁵ inszeniert Aristophanes in den *Fröschen* einen utopischen Versuch, Athen und dessen Theater wieder zu altem Ruhm zu verhelfen. Wer von den großen Dichtern kann die *polis* vom Verschwinden der traditionellen Sitten und der Kunst erlösen, und wozu sollte die Tragödie idealerweise beitragen, sei es, sie könne es noch?

In den vorliegenden Versen, die als ein wahres Meisterwerk metatheatralischer Klarheit zu betrachten sind, werden in zahlreichen Bereichen signifikante Unterschiede zwischen den beiden Dichtern evident. Die von ihnen referenzierten Gottheiten und Musen weisen Unterschiede auf (884–894): Demeter bei Aischy-

²⁹⁵ Vgl. De Romelly, Jacqueline (1970): *La Tragédie grecque*, übers. von A Panciera: *La tragedia greca* (1996), Bologna: Il Mulino, hier S. 18.

los und ätherische und betörende Gottheiten wie Äther, Speise, Zungenspitze, Nase und Witz bei Euripides, die vorhaben, in den Geist ihrer Mitmenschen einzudringen.²⁹⁶ In Bezug auf den dramaturgischen Stil (907–991) ist die Dichtung des Aischylos durch die zentrale Rolle des Chores, die sprachliche Komplexität, die Feierlichkeit und schließlich eine idealisierte und abstrakte Darstellung der Welt charakterisiert. Euripides hingegen zeichnet sich durch eine deutliche Abweichung von den traditionellen Normen sowie einen prägnant direkteren Sprachgebrauch aus.²⁹⁷ Charakteristisch für Euripides ist auch die gleichmäßige Verteilung der dramatischen Würde auf alle Figuren, unabhängig von Geschlecht und Alter, wodurch sich das ganze Pathos nicht auf eine einzige Figur konzentriert, sondern ein äußerst realistischer Querschnitt des Alltagslebens dargestellt wird.

Die unterschiedlichen Auffassungen der beiden Dichter über die erzieherische Bedeutung der Tragödie innerhalb der Gemeinschaft und die führende Rolle des Dichters unter diesem Aspekt (1006–1098) sind von grundlegender Bedeutung. Während Aischylos die Auffassung vertritt, dass der pädagogische und moralische Status der Tragödie in der Fähigkeit des tragischen Dichters liegt, die antike Tradition auf der Bühne wiederzubeleben, ihre Werte zu vermitteln und das Böse als eine Form der moralischen Ermahnung zum Guten zu verbergen, argumentiert Euripides für die didaktische Notwendigkeit, das Böse auf die Bühne zu bringen und den gewalttätigsten und schändlichsten Leidenschaften eine Stimme zu geben, bis hin zur Entweihung des traditionellen, abstrakten tragischen Helden und der Auflösung der hierarchischen Fesseln der Moral, bis hin zur Infragestellung der Autorität.

²⁹⁶ In ihrer Studie legt Antonietta Provenza dar, dass der Musenkult das erste Element war, das die ethische Tragweite der Tragödie sowie den moralischen und pädagogischen Status des Dichters hervorzuheben hatte. Sie betont damit die Bedeutung dieses Punktes: „La responsabilità educativa del teatro assume nelle *Rane* una dimensione preponderante, religiosamente sancita nel riferimento alle Muse ed ai loro riti. Qualità estetica ed etica della poesia appaiono pertanto complementari, e definiscono la responsabilità degli autori dei drammi, ministri e portavoce delle Muse, ai cui Misteri essi devono essere iniziati affinché possano accostarsi al teatro.“ Vgl. Provenza, Antonietta (2017): „*Rhema gheennaion*. Responsabilità ‚genetica‘ del poeta tragico nelle *Rane* di Aristofane“, in: ὄμιλος: Ricerche di Storia Antica (9), S. 329–345, hier S. 330. Vom Wohl der Weihe des Dichters an die Musen würde nämlich seine „erzieherische Fruchtbarkeit“ abhängen oder von der Autorität, die notwendig ist, um dem Volk die alten Werte der athenischen Kulturtradition zu vermitteln.

²⁹⁷ Die Beziehung zwischen Aristophanes und Euripides wurde von der Kritik ausgiebig untersucht. Siehe z. B. Wycherley, R. E. (1946): „Aristophanes and Euripides“, in: *Greece & Rome* (15), 45, S. 98–107.

Die strukturellen Divergenzen im Zusammenhang mit der Dramenkomposition (1119–1248) treten besonders in den Prologen, den Chorpartien und den berühmtesten Monodien der beiden Autoren zutage: Die Prologe des Aischylos gelten als inhaltlich und sprachlich schwer entzifferbar, während die des Euripides in den Augen des hochmütigen Konkurrenten völlig anonym erscheinen. Für die Chöre, die bei Aischylos eine zentrale Rolle spielten, wurde zudem die traditionelle Begleitung durch die Zither vorgesehen. Euripides hingegen reduzierte die Bedeutung des Chores beträchtlich, da keine Entsprechung zwischen der Feierlichkeit des lyrischen Elements und dem erzählten Inhalt, der oft aus der individuellen Alltagsphäre stammt, ersichtlich ist. Diese Kritik wird ebenfalls von Aischylos an den unkonventionellen Monodien des Euripides geübt, die sowohl große musikalische als auch textliche Redundanzen aufweisen.

Von besonderem Interesse ist schließlich der auf der Waage des Dionysos vorgenommene Vergleich der Gewichtung der Worte der beiden Tragödienschreiber (1365–1413): In dieser erheiternden Szene zeigt sich, dass die Nadel der Waage bei jedem der zitierten Verse unerbittlich zugunsten von Aischylos ausschlägt. Die von Aischylos gewählten Worte und die behandelten Themen übertreffen stets in ihrer Schwere die seines moderneren Konkurrenten. Letzterer hatte sich zum Ziel gesetzt, das Publikum zu überzeugen und es durch den Gebrauch einer fesselnden Sprache zu begünstigen, anstatt es durch Beispiele der Tradition zu erziehen. In der Konsequenz stellt Dionysos am Ende des Prozesses fest, dass Aischylos ihm als Meister erscheint, während er in Euripides verliebt ist (1413). Gemäß der Entscheidung des Richters Dionysos wird derjenige den Sieg erringen, der der Stadt die nützlichsten Ratschläge geben kann, um sie aus der kritischen Sackgasse herauszuführen, in die sie geraten ist. Denn, wie Gott sagt, „nach einem Dichter kam ich her! Wozu? Daß, froh der Rettung, Chöre feiern mag die Stadt“ (1418–1419). Gemäß dem utopischen Charakter des Werkes wird das Zünglein an der Waage zugunsten des alten Aischylos und seiner Dichtung ausschlagen, die als Einzige in der Lage sind, der Stadt im Namen der Tradition eine maßgebliche Führung zu verleihen.

Aristophanes konfrontiert ein weiteres Mal sein Publikum und die Leserschaft mit einer Dichotomie, die auf den ersten Blick unvereinbar erscheint. Es sei denn, ein Gottesurteil wird herbeigerufen, um die verlorene Ordnung wiederherzustellen. Der politische Charakter der Kultur manifestiert sich in der Untersuchung der Inhalte und Formen der tragischen Kunst auf der Bühne. Dem traditionellen Modell des Aischylos, in dem die Literatur zum utopischen Spiegel

einer tugendhaften und idealen Welt wird, steht, wie bereits dargelegt, die Poetik des Euripides gegenüber. Letztere zeichnet sich durch einen analytischen Sprachgebrauch aus, der eine von Schrecken erfüllte Realität widerspiegelt und ergründet. Das Ziel ist es, den Leser dazu zu bringen, sich mit der Realität zu konfrontieren, anstatt in eine dumpfe Utopie zu fliehen. Aristophanes' Darstellung des Konflikts bestätigt somit die „substanzielle Homologie zwischen Literatur, Bildung und Leben“ (Paduano 1996/2018, Anm. 129, S. 126), auf der die dauerhafte Kraft des antiken Theaters beruht.

Denn Tatkraft wecken muß der Poet! Durchmustre sie alle von Anfang,
die edelsten Dichter, wie nützlich sie stets dem gemeinen Besten gewesen:
Orpheus, der uns heilige Weihen gelehrt und die Scheu vor blutigen Taten;
Musaios brachte die Heilkunst uns und Orakel; vom Pflügen und Säen
und Ernten berichtet Hesiodos uns; der göttliche Sänger Homeros, was
hat ihn zu höchsten Ehren gebracht, als daß er zur Lehr' uns beschrieben
die Stellung der Heere, der Helden Kraft und die Waffen der Männer?

Aristophanes *Ra.*, 1030–1036.

Aristophanes' Interpretation der antiken Hexameter-Gedichte, die er in der Tradition Homers verortet, verbindet die Tragödie mit didaktischen Aspekten. Dadurch verleiht er der Tragödie eine erzieherische Funktion, die sie zu einem grundlegenden Instrument der inneren Erziehung in der *polis* macht. In diesem Sinne betont Antonietta Provenza, dass der Dichter, um Lehrer zu sein und seine Funktion als politischer und ethischer Führer der Gemeinschaft auszuüben, zum Sprecher der literarischen Tradition werden muss, deren Diener er gemäß des von den Musen sanktionierten Bündnisses ist. Dies geschieht unter Androhung seiner Sterilität im Bereich der Erziehung zur Tugend:

Die *paideia*, der die Musen vorstehen, ist also Gegenstand einer echten Initiation, die die Riten des Lernens und der Einbürgerung in einen bestimmten kulturellen und ethischen Sachbereich umfasst. Der Dichter hat einen höheren Status inne: Als Sprecher der Musen, der in ihre *Sophia* eingeweiht wurde, trägt er eine besondere Verantwortung für die Erziehung der Bürger und erfüllt eine politische Aufgabe, die er sich verdienen muss, da er unter den Musen steht und ihre Mysterien einhält, d. h., es vermeidet, gegen die Regeln der musikalischen Tradition zu verstoßen [...] Es ist also das athenische Volk, das in die Riten des Theaters als Träger der bürgerlichen Tugenden, die der *paideia* zugrunde liegen, ‚neu eingeweiht‘ werden muss. Das athenische Volk, das von einem Theater, das die von der Tradition sanktionierten Wege verraten hat, in die Irre geführt wurde, muss in

die Riten des Theaters als Motor der bürgerlichen Tugenden, die die *paideia* unterrichten, ‚wiedereingeführt‘ werden.

Provenza 2017, S. 333.

Es wurde zuvor erörtert, wie Aristoteles der Geschichte die Aufgabe zuschrieb, die Welt so zu zeigen, wie sie tatsächlich ist, und der Poesie die Macht, die Welt so zu zeigen, wie sie sein sollte.²⁹⁸ In Bezugnahme auf die von Aischylos im Agon zum Ausdruck gebrachten Inhalte lässt sich konstatieren, dass Aristophanes in dem Stück, das dem Status der Tragödie gewidmet ist, der Tragödie des Aischylos die Rolle zuschreibt, die Aristoteles später der Dichtung zuweisen wird. Aristophanes schreibt demnach der Tragödie die Aufgabe zu, die Welt in ihrer idealen Form zu zeigen:²⁹⁹ „Doch Schändliches soll der Dichter sorgfältig verhüllen, nicht ans Tageslicht ziehen und öffentlich gar aufführen: denn was für die Knaben der Lehrer ist, der sie bildet und lenkt, das ist für Erwachs'ne der Dichter. Nur das Treffliche dürfen wir singen“ (1053–1056), sagt Aischylos seinem Gegner gegenüber, demzufolge auch der Zweck der Tragödie sein muss, „die Menschen im Staate zu bessern!“ (1009–1010). Euripides' Tragödie hingegen hat andererseits die Aufgabe, den Bürgern nicht eine ideale Welt zu präsentieren, wie sie sein sollte, sondern die Welt so zu zeigen, wie sie wirklich ist.

Aufgrund des extrem tragischen Charakters der Tragödie des Euripides sowie ihrer historischen Nähe zur Komödie lässt sich eine metadramatische Nähe zwischen der späten Tragödie und der antiken Komödie herstellen. Auch das vom Komödienautor Cratinus geprägte Verb „euripidaristophanizein“ bezieht sich auf diese Nähe und bedeutet so viel wie „nach Art von Euripides und Aristophanes handeln“. „[...] Aristophanes selbst wiederum hat es nicht versäumt, die Kontinuität zwischen seinem eigenen Werk und dem Theater der großen

²⁹⁸ Vgl. Arist. *Poet.* 1451a36–b8.

²⁹⁹ Dazu vgl. Paduanos Anmerkung Nr. 175 zu den Versen 959 ff. auf S. 146: „Insistendo sullo spazio accordato alla quotidianità, l'Euripide di Aristofane si attiene con rigore alla sua linea argomentativa, e sottolinea la non falsificabilità dei discorsi che riguardano le esperienze comuni. Ma è proprio in questo presupposto del realismo che risiede, nella visione di questa commedia, l'imperdonabile difetto della poetica euripidea: la verità del realismo è sterile perché porta a risultati irrilevanti, circoscritti e mai trascendenti o capitali; la tragedia ha il dovere di non occuparsi del mondo che tutti conoscono, ma di fornire un'immagine del mondo come dovrebbe essere, anche a dispetto della verosimiglianza. La piccineria borghese cui Aristofane riduce la penetrazione euripidea delle cose, in realtà tutt'altro che meschina, ridicolizza appunto le conseguenze di una poetica pericolosamente lontana dall'idealità, poetica che rischia di rivelarsi l'unica possibile nel mondo successivo alla scomparsa della *polis*.“

tragischen Zeit zu betonen, die mit Euripides ihren Abschluss fand“ (Gentili und Garelli 2010, S. 75–76).

Gentili und Garelli fordern, das Tragische und das Komische in ihrer substanziellen Einheit zu betrachten. Im Gegensatz dazu soll hier zwischen den beiden Poetiken, der tragischen und der komischen, unterschieden werden. Dies soll in Bezug auf die Erziehungsmodalitäten erfolgen, die beide im klassischen Griechenland boten. Außerdem sollen die hermeneutischen Möglichkeiten analysiert werden, die sie heute für den Vorschlag eines neuen Humanismus bieten könnten. Aus diesem Grund wird sich zunächst einer Analyse der tragischen *paideia* gewidmet, um dann einige Überlegungen zu den erzieherischen Möglichkeiten der Komödie anzustellen. In Anbetracht der Transformation der *polis*, die eine Veränderung ihrer Form und sozialen Ordnung erfährt und in der Tugend nicht länger als eine Frage der Herkunft erscheint, sondern als eine Fähigkeit, die unabhängig von der Zugehörigkeit zur aristokratischen Klasse vermittelt werden kann, wird der aristophanische Euripides in den *Fröschen* als Symbol einer Tragödie dargestellt, die mit einer „starken erzieherischen Aufgabe in einem pragmatischen Sinne“ behaftet ist (Cuccurullo 2006).³⁰⁰ Wie bereits in *Die Ritter* und *Die Wolken* angedeutet, untergräbt dieses Element die bis dahin fast unangefochtene Einzigartigkeit des archaischen Modells der *paideia*, das sich auf das Gleichheitsideal zubewegt, auf dem die athenische Demokratie aufbaut, um dann vor dem Hintergrund neuer Modelle von Tugend und Politik zu implodieren.³⁰¹

In diesem Sinne fungiert das griechische Theater als ein Zeugnis eines epochalen Wandlungsprozesses der *polis* sowie der ihr innewohnenden Widersprüche, und die Komödie stellt die literarische Gattung dar, die aufgrund ihrer Struktur eine artikulierte Analyse dieses Prozesses auch auf metadramatischer Ebene ermöglicht, da sie die tragische Tradition erfasst und parodiert hat. Im Rahmen einer pädagogischen Interpretation der griechischen Tragödie ist es von entscheidender Bedeutung, die signifikanten Widersprüche der athenischen *polis* hervorzuheben, die die Notwendigkeit eines alternativen formalen Paradigmas jenseits des metaphysisch-rhetorischen bedingten: „In der komplizierten Passage vom fünften zum vierten Jahrhundert verliert der Mensch seinen Weg zu jenem sicheren Hafen, der durch das homerische Modell der individuellen Formung

³⁰⁰ Vgl. Cuccurullo, Salvatore (2006): *Paideia e tragedia greca. Educazione e complessità*, Milano: Franco Angeli, S. 93.

³⁰¹ Vgl. Musti, Domenico (1995): *Demokratía. Origini di un'idea*, Roma-Bari: Laterza.

konstituiert wird, und macht sich richtungslos auf die Suche nach neuen Identitäten“ (Cuccurullo 2006, S. 9).

Aus dem Umfang der von Platon formulierten Kritik an der Mimesis und dem tragischen Theater, die er im Rahmen der Lehre von den Simulakren im zehnten Buch der *Politeia* (Pl. *Rep.* II; III, 386a und X, 598e–603b) entwickelt hat, lässt sich die erzieherische und politische Bedeutung ableiten, die das Theater im Athen des 5. Jahrhunderts genoss. Im Zentrum von Platons pädagogischem Programm steht der Doppelbegriff von *paideia* und *polytheia*, das als Gegenmodell zu dem als irreführend angesehenen Modell des Theaters und der Sophistik konzipiert ist. Die negativen Auswirkungen der Tragödie auf das Publikum resultieren nach Platon aus der Tatsache, dass selbst der ausgeglichenste Zuschauer, der mit einer dramatischen Aufführung konfrontiert wird, nicht mehr in der Lage ist, Wahrheit von Nachahmung zu unterscheiden:

Nicht wahr, jetzt erst können wir dem poetischen Nachahmungsdichter mit vollständigem Grunde zu Leibe gehen und ihn als vollkommenes Seitenstück zum Maler hinstellen? Denn ihm ja ist jener Dichter ganz ähnlich, erstlich dadurch, daß er im Vergleich mit der eigentlichen Wahrheit nur schlechte Scheinerzeugnisse hervorbringt; zweitens ist es ihm insofern ganz gleich dadurch, daß er nur mit einem gleichfalls schlechten Seelenvermögen in uns verkehrt und nicht mit dem besten. Und so dürfen wir denn nun aus vollkommenen Rechtsgründen ihn nicht in seinen Staat aufnehmen, der eine vollkommene Verfassung hat und behalten soll, weil er das niedere Seelenvermögen weckt, nährt und durch dessen Großfütterung das edle vernünftige verdirbt, geradeso wie wenn einer in einem Staate die gemeinen schlechten Kerle zu Machthabern machte, ihren Händen den Staat überlieferte und die feingesitteteren Edlen zugrunde richtete; auf gleiche Weise dürfen wir von dem poetischen Nachahmungsgenie behaupten, daß es in der Seele jedes individuellen Menschen eine schlechte Verfassung einführt, indem es dem unvernünftigen Teile derselben, der z. B. weder das Größere noch das Kleinere gründlich unterscheidet, sondern dieselben Objekte bald für groß, bald für klein ausgibt, dadurch verführerisch zu willen ist, daß es von ohnehin unwesenhaften Bildern nur hohle Schattenbilder fabriziert, die von der eigentlichen wahren Wesenheit ganz weit entfernt sind. [...] Des allergrößten Übels jedoch haben wir die Nachahmungspoesie nicht angeklagt: Daß sie nämlich sogar auch die anständigen Freunde der Ordnung und Vernunft, [...] zu verderben imstande ist, das ist das allerschrecklichste Unheil. [...] Gilt nicht dieselbe Überlegung auch vom Komischen? [...] Ja, sicher, sagte er.

Pl. *Rep.*, X, 605c-606c.

Sowohl für den aristophanischen Aischylos als auch für den platonischen Sokrates der *Politeia* steht die Frage im Mittelpunkt, welche Form der *paideia* – der Erziehung – für die Bürger Athens am besten geeignet ist und wie man literarische Ausdrucksformen so regulieren kann, dass die Bürger tatsächlich davon profitieren. Ein Vergleich dieser platonischen Position mit dem ethischen Intellektualismus des Aischylos (*Ra.* 1053–1056) verdeutlicht den Gegensatz zwischen dem theatralischen Erziehungsmodell, das darauf abzielt, die Vernunft durch das Gefühl zu stimulieren, und dem platonischen Modell, in dem die noetische Komponente gegenüber der erotisch-leidenschaftlichen innerhalb einer auf Selbstbeherrschung ausgerichteten *paideia* dominiert.³⁰²

Der Kern der tragischen *paideia* liegt also in der ethisch-pädagogischen Bedeutung, die den Gefühlen und Emotionen der tragischen Figuren zukommt. In diesem Sinne schlägt Cuccurullo einen Denkanstoß zur erzieherischen Bedeutung des tragischen Irrtums vor. Dieser wird von Figuren verkörpert, die sich irgendwo zwischen Gut und Böse befinden. Ihr Pathos wird nicht durch die Bereitschaft, Böses zu tun, hervorgerufen, sondern durch die Unvermeidlichkeit des Irrtums, *hamartia*,³⁰³ die den Menschen kennzeichnet.³⁰⁴ Diese Emotionen und Gefühle werden auf der Bühne zum Ausdruck gebracht und auf das Publikum übertragen, das dadurch in den Bann gezogen wird, während gleichzeitig Handlungsempfehlungen ausgesprochen werden (vgl. Cuccurullo 2006, S. 28). Gemäß dieser kathartischen Verschiebung von Emotionen würde das tragische Genre eine Erziehung sowohl der Leidenschaften als auch der Gedanken fördern und sich auf das Verhalten und die ethischen Entscheidungen des Einzelnen innerhalb der *polis* auswirken:

³⁰² Vgl. Nussbaum, Martha C. (1986/2001): *The Fragility of Goodness: Luck And Ethics In Greek Tragedy And Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press.

³⁰³ Zu den drei Arten von Irrtümern in der griechischen Welt vgl. *Arist. E. N.*, V, 8 (1135b12–26). Unter diesen unterscheidet Aristoteles a) *die atychema* oder den Unfall aufgrund von Unglück; b) das *hamartema* oder *hamartia*, unter dem der Irrtum in einem allgemeinen Sinne verstanden wird; und schließlich c) das *adikema*, das ist die böse Handlung, die darauf abzielt, eine vorsätzliche Ungerechtigkeit zu begehen. Dazu vgl. Gentili/Garelli (2010), S. 90–91: „Ora, essenziale nella tragedia è che l'azione non sia del tipo (c) – perché in tal modo la malvagità del personaggio fa perdere di efficacia alla rappresentazione tragica, dato che il vizio è causa di una cattiva sorte meritata – e nemmeno del tipo (a) – giacché in esso la responsabilità dell'agente, in balia della sorte, pare annullarsi. Piuttosto, l'errore deve essere spiegato nelle sue cause pienamente umane: quantomeno l'insufficiente attenzione alle circostanze, o la negligenza di qualche elemento importante e trascurato.“

³⁰⁴ Vgl. Di Benedetto, Vincenzo/Medda, Enrico (2002): *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino: Einaudi, S. 354.

Die Hypothese ist demnach die einer Tragödie, die auf ihre Benutzer ein polymorphes, artikuliertes Erziehungsinstrumentarium projiziert [...], das nicht zu einer Erziehung in einem ausschließlich rationalistischen oder umgekehrt sentimentalischen Sinne tendiert. Es handelt sich vielmehr um ein Arsenal von Ideen und Konzepten, die in der Lage sind, eine komplexe Paideia zu erschaffen, die weit entfernt ist von jener platonischen Idealität, die alles in der Rationalität, in der Herrschaft der Vernunft über das Gefühl gelöst sehen möchte. [...] Um diese Hypothesen zu untermauern, [...] muss man feststellen, dass die Tragödie, wenn sie den Konflikt zwischen rationalen und emotionalen Elementen darstellt, dies deshalb nicht tut, weil sie deren Unvereinbarkeit verkünden will. [...] In der Tragödie [...] werden die konfliktiven Aspekte als Ursache postuliert, die zur Suche nach einer Lösung antreibt, und nicht als sich gegenseitig ausschließende Elemente. [...] Die Tragödie erscheint unter pädagogischen Gesichtspunkten als eine offene Suche nach den Grundlagen der prägenden Erfahrungen des Individuums. Eine Suche, die sich in Bezug auf die platonische Dialektik und ihre metaphysischen Ergebnisse auf eine andere Ebene stellen würde. [...] Daraus ergibt sich eine pädagogische Lesart der Tragödie, die uns die Erziehung des griechischen Menschen (aber vielleicht auch des heutigen Menschen?) nicht im Sinne eines statischen und beruhigenden Leitbildes vermitteln kann. Vielmehr geht es darum, die Gegenwart eines konfliktreichen Universums zu vermitteln, in dem der Mensch Gewissheiten und Ankerpunkte aufgibt, um sich einer problematischen Vision von sich selbst und der Welt zu öffnen.

Cuccurullo 2006, S. 42.

Aus diesem Bild lässt sich zusammenfassen, dass das Tragische seine pädagogische Besonderheit in der Offenlegung des Dilemmas vor dem Zuschauer hat, ohne dabei entweder die Rationalität oder das Gefühl zu privilegieren. Dies erfolgt gemäß dem prägenden Modell der *metis*, welches im homerischen Epos durch Odysseus berühmt wurde und vom tragischen Genre an seine Helden überliefert wurde.³⁰⁵ Die *metis*, definiert als „ein Komplex von intellektuellen Fähigkeiten, die die Figur einsetzt, um böse Handlungen gegen diejenigen durchzuführen, die überlegene Kräfte oder Macht besitzen“ (*ibd.*, S. 62–63), charakterisiert Figuren wie Medea und Elektra in den gleichnamigen Tragödien *Euripides*

³⁰⁵ So J. P. Vernant und Marcel Detienne in *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia* zu der *metis* (ders. (1984), Roma-Bari: Laterza, S. XI): „[...] la *metis* è una forma d'intelligenza e di pensiero, un modo di conoscere; essa indica un insieme complesso, ma molto coerente, di atteggiamenti mentali, di comportamenti intellettuali che combinano l'intuito, la sagacia, la perversione, la spigliatezza mentale, la finzione, la capacità di trarsi d'impaccio, la vigile attenzione, il senso dell'opportunità, l'abilità in vari campi, un'esperienza acquisita dopo lunghi anni; essa si applica a realtà fugaci, mobili, sconcertanti e ambigue, che non si prestano alla misura precisa, né al calcolo esatto, né al ragionamento rigoroso.“

bzw. *Sophokles* und *Prometheus* in Aischylos' *Der gefesselte Prometheus*. In Anbetracht der heterogenen sozialen Zusammensetzung des athenischen Theaterpublikums weist Cuccurullo darauf hin, dass im Vergleich zur tragischen *paideia* die *metis* gegenüber dem eher formalen Logos die Oberhand gewinnt:

Dieses Bild [...] der in der Tragödie deklinierten Formen der Rationalität bringt sowohl den *logos* als auch die *metis* ins Spiel. Ersterer hat durch die Philosophie eine so umfassende Würdigung erfahren, dass er zum Leitfaden des gesamten westlichen Denkens geworden ist und als die dem Wissen vorstehende Vernunft gilt. Der *metis* hingegen, auch wenn es von den Philosophen in ihren Systemen nicht offiziell anerkannt wird [...], hat das geistige Universum der Menschheit immer durchdrungen und fungiert als eine kluge und effektive Form der Intelligenz, die in weiten Bereichen des gesellschaftlichen Lebens eingesetzt wird. [...] Auf der Ebene der Erziehung des Menschen zur multiplen Vernunft erfüllt die tragische Dichtung ihre Aufgabe voll und ganz, denn die klassische Tragödie hat mehr als jede andere zeitgenössische künstlerische Ausdrucksform die verschiedenen Ausdrücke der Rationalität zur Kenntnis genommen und sie dargestellt, indem sie die Notwendigkeit eines mehrdimensionalen Menschen erkannte, der nicht ausschließlich von der Logik monopolisiert wird.

Cuccurullo 2006, S. 68.

Es soll die Frage erörtert werden, welche Beziehung zwischen Tragödie und Komödie einerseits sowie Vergangenheit und Tradition andererseits besteht. Ausgehend von der Prämisse, dass beide literarischen Gattungen neben der historischen Besonderheit und der rituellen und politischen Matrix der antiken Tragödie und Komödie tragische und komische Modelle hervorbrachten, deren Einfluss bis in die Gegenwart zu verzeichnen ist, wird argumentiert, dass, wenn der tragischen Gattung eine mythologisierende Umdeutung der Vergangenheit zugehört, die komische Gattung durch ihre widersprüchliche Dimension ihrer Beziehung zur Vergangenheit gekennzeichnet ist, die sowohl mit Nostalgie als auch mit Distanz betrachtet wird. Die vorliegenden Analysen legen nahe, dass der Fokus der antiken Komödiendichtung nicht in der Wiederbelebung einer illustren, von Helden bevölkerten Vergangenheit liegt, um aus diesen Beispielen Tugendmodelle für die Gegenwart abzuleiten, wie es in der tragischen Literatur der Fall ist.

In der antiken Komödie wird mittels der Parodie ein realistisches Element eingeführt, welches die Distanz der Gegenwart zu einer als vorbildlich empfundenen

denen Vergangenheit in ihrer ganzen Dramatik zur Geltung kommen lässt.³⁰⁶ Die Verwendung von fantastischen Elementen, wie beispielsweise der Abstieg des Dionysos in die Unterwelt, um den größten Tragödiendichter wieder auferstehen zu lassen, damit der Meisterdichter zurückkehren kann, um erneut die Stadt zu regieren, führt zu einer signifikant wahrgenommenen Trennung zwischen Gegenwart und Tradition. In diesem Sinne bieten die Komödie und die komische Poetik ein sehr wichtiges Instrument, um sich des Endes einer Epoche, des Niedergangs eines kulturellen Paradigmas oder eines radikalen Regimewechsels bewusst zu werden. Gleichzeitig gelingt es, durch die kritische Linse der Farce und des Lächerlichen jene Tradition wiederzubeleben, deren Verschwinden beklagt wird.

³⁰⁶ Vgl. Zimmermann, Bernhard (2015): „Passato e presente nei generi letterari ‚dionisiaci‘ del V sec. a. C.“, aus dem Deutschen von Serena Pirrotta, in: *Graeca Trigestina. Studi e testi di filologia greca*, Trieste: EUT.

2.1.6 Die Weibervolksversammlung. Die komische Möglichkeit der Zukunft

Der vorliegende Teil der Arbeit über die Quellenanalyse wird mit dem vorletzten erhaltenen Stück des Aristophanes, der *Weibervolksversammlung*, abgeschlossen, welches im Jahr 392 v. Chr. bei den Lenäen aufgeführt wurde. Dies geschah zwölf Jahre nach der Kapitulation Athens im Peloponnesischen Krieg und der Herrschaft der Dreißig. Diese von der Struktur her untypische Komödie, die keine Parabasis enthält, ist dem unaufhaltsamen Zusammenbruch der politischen und sozialen Utopie der Stadt Athen gewidmet und vertraut der Heldin Praxagora und den athenischen Frauen die verzweifelte Kühnheit derjenigen an, die den Glauben an die Gegenwart verloren haben und meinen, alles ändern zu müssen, damit alles so bleibt, wie es immer gewesen war:³⁰⁷ Die Regierung sollte den Frauen anvertraut werden. Der Text thematisiert den Versuch einer „konservativen Revolution“, wie sie von Paduano definiert wird. Ziel dieser Revolution ist es, durch die Etablierung von Frauen in der Regierung eine geordnete und einheitliche Gesellschaft ohne wirtschaftliche und rechtliche Ungleichgewichte wiederherzustellen.

Im Gegensatz zu einigen abweichenden³⁰⁸ oder einfach nur vorsichtigeren³⁰⁹ Interpretationen zeigt Luciano Canfora in der bereits erwähnten Studie von 2014, *La crisi dell'utopia. Aristophanes vs. Plato*, auf äußerst aktuelle Weise, wie dieses Projekt radikaler Reformen an Ideale erinnerte, die damals diskutiert und unterstützt wurden, nicht zuletzt von Platon in der *Politeia*, was so weit geht, dass

³⁰⁷ Der Verweis zielt dabei auf den Roman *Il Gattopardo* (1958) von Giuseppe Tomasi di Lampedusa, in dem es um die sozialen und politischen Transformationen der sizilianischen Gesellschaft nach dem italienischen *Risorgimento* (1815–1870) geht, von der Ausrufung des Königreichs beider Sizilien bis zur konstitutionellen und einheitlichen Monarchie des Königreichs Italiens.

³⁰⁸ Vgl. Ehrenberg (1968), S. 77: „Dennoch dürfen wir (auch wenn dieser Punkt umstritten ist) einige Gedanken des Stückes mit ernsthaftem philosophischem Denken in Verbindung setzen; doch gibt es bei Aristophanes kaum einen direkten Bezug auf Platons ‚Staat‘. Der Komödiendichter benutzte und verspottete bestimmte Ideen, die seiner Zeit geläufig waren.“

³⁰⁹ Vgl. Beltrametti, Anna Albertina (2000): *L'utopia dalla commedia al dialogo platonico*, in: M. Vegetti (Hrsg.), *Platone. Repubblica, vol. IV, Libro V*, S. 233–256. In diesem Beitrag widerlegt Beltrametti die These einer Proto-*Repubblica* zum Zeitpunkt der *Frauenvolksversammlung* als zu gewagt, da diese von der Dokumentation nicht mit absoluter Sicherheit demonstriert werden könne. Zugunsten dieser These wurde vor Canfora schon von Holger Thesleff argumentiert. Vgl. Thesleff, Holger (1997): „The early Version of Plato's *Republic*“, in: *Arctos XXXI*, S. 149–174. Auf alle Fälle wird die Bekanntheit ähnlicher politischer Thesen, wie diejenigen von Platons *Staat*, zu dem Zeitpunkt dieser aristophanischen Komödie bestätigt.

er die thematische Genese dieses platonischen Werkes auf die historische Periode der *Weibervolksversammlung* zurückführt. Canfora, dessen Studie als theoretische Grundlage für das vorliegende Kapitel diene, vergleicht die theatralische Dialogizität Platons mit den komischen Techniken des Aristophanes. Er bestätigt die stilistischen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Autoren.³¹⁰ Im weiteren Verlauf hebt er die Beziehung zwischen dem politischen Programm Platons und dem der von Praxagoras geführten Frauen in der *Weibervolksversammlung* hervor. Dies tut er, indem er die Frage nach der Krise der politischen Utopie behandelt:

Aristophanes nimmt jene Intellektuellen ins Visier – und insbesondere [...] Platon, der, nachdem er an der utopisch-blutrünstigen Herrschaft der Dreißig (404/403 v. Chr.) mitgewirkt hatte, [...] auch nach der Niederlage und dem tragischen Schiffbruch ihres ‚palingenetischen‘ Versuchs weiterhin glaubte, dass es sich lediglich um einen Betriebsunfall handelte, d. h. um ein Experiment, das verbessert und wiederbelebt werden sollte. Der Ton des Stücks ist bissig [...]. Anstelle von Platon (der unter körperlichem Gesichtspunkt deftig verspottet wird) steht tatsächlich eine sympathische Heldin als Förderin des Vorhabens auf der Bühne. Der wahre Geniestreich des Stücks besteht gerade darin, die platonische Struktur zu bestreiten, sie als undurchführbar zu zeigen, indem man sie [...] in die Hände der Frauen legt [...]. Aristophanes hat nicht die Absicht, [...] eine politische Moral zu ziehen. [...] Aber gerade deshalb bleibt die Frage offen, damals wie heute: Liquidiert das Scheitern die Utopie, oder bleibt die Utopie ein moralisches Bedürfnis jenseits des Schiffbruchs? Und wird die allzu leichte Dämonisierung der Utopie nicht zum Alibi für die ewige Aufrüstung von Bewahrung und Ungerechtigkeit?

Canfora 2014, IX–X.

Anhand der Ereignisse um Praxagora und ihre Genossinnen soll ein weiteres Beispiel dafür gezeigt werden, wie das kritische Mittel des antiken komischen Theaters die athenische Gemeinschaft dazu anregte, sich bildend mit der Gegenwart auseinanderzusetzen. Dies geschah entweder auf nostalgische Weise, wie im Fall der *Frösche*, oder auf utopisch-dystopisch entstellende Weise, wie im

³¹⁰ Insbesondere nach der Einführung in die Spezifik der szenischen Entfaltung von Platons Dialogen (vgl. Canfora (2014), S. 5) konzentriert sich Canfora auf die mimetische Kraft der platonischen Prosa, die, indem sie jeder Figur ein spezifisches sprachliches Register zuweist, es ermöglicht, die verschiedenen Protagonisten der Dialoge mit der gleichen Klarheit zu unterscheiden, mit der es möglich ist, die Masken in der Komödie zu unterscheiden (vgl. ders., S. 7). Zu den Merkmalen, die den platonischen Dialogen und der antiken Komödie gemeinsam sind, gehört auch die Bezugnahme auf lebende Personen, die dem Publikum gut bekannt und oft wichtige Vertreter des politischen Lebens der Zeit sind (vgl. ders., S. 13).

Fall der *Weibervolksversammlung*. Dabei wurde eine gequälte Beziehung zu den Sitten hervorgehoben. Im vorliegenden Fall wird insbesondere die platonische Idee des Stadtstaates einer kritischen Betrachtung unterzogen. Zu Beginn des Prologs (1–278) wird mittels eines Monologs die Thematik des Stückes von Praxagoras eingeführt. Sie verlässt das Haus, um dem Publikum ihren Plan zu verraten, den sie gemeinsam mit ihren noch abwesenden Gefährtinnen auf dem Fest der Skyren ausgeheckt haben. In dieser Szene wird beschlossen, dass die Frauen, zunächst als Männer verkleidet, die Plätze der Stadtversammlung einnehmen sollen, um „den Staat in unsre Frauenhand zu nehmen und allein des Staates Wohl zu fördern: Denn so wie jetzt, so geht’s und rückt’s nicht mehr!“ (*Ec.* 108–109).

Nach der Versammlung perfektionieren die Frauen ihre Verkleidung, indem sie ihren unrasierten, von der Sonne gebräunten Körpern falsche Bärte aufsetzen und versuchen, durch rhetorische Übungen die männliche Sprache zu simulieren. Eine Rede von Praxagora ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse. In dieser Rede wird das Unglück des Landes auf die Habgier seiner Bürger zurückgeführt und eine innovative Lösung vorgeschlagen: Die Rede beinhaltet den Vorhaben, den Frauen den Staat zu überlassen. Stattdessen sollten sie die Rolle der Verwalterinnen der heimischen Wirtschaft übernehmen (210–212). Nach einer initialen positiven Reaktion ihrer Gefährtinnen setzt Praxagora ihre Rede fort und gewinnt durch die rhetorisch gelungene Gegenüberstellung von Frau und Traditionspflege den endgültigen Zuspruch der Gruppe:

Daß sie in allem besser sind als wir. Will ich beweisen: Heut noch waschen sie nach altem Brauch die Woll’ in warmem Wasser, und eine wie die andre! Keine siehst du Neues je probieren! – O Athen, wie wärest du wohlgeboren, hieltest du’s wie sie und fragtest nichts nach Neuerung! Noch sitzen sie beim Kochen, grad wie sonst, sie tragen auf den Köpfen, grad wie sonst, sie feiern Thesmophorien, grad wie sonst, sie backen ihre Kuchen, grad wie sonst, sie quälen ihre Männer, grad wie sonst, sie lassen Buhler ein noch, grad wie sonst, sie naschen gern was Leckres, grad wie sonst, und trinken gerne Puren, grad wie sonst, und lassen gerne sich ... grad wie sonst! – Ihr Männer, ihnen übergebt die Stadt, macht nur nicht viel Gerede, fragt nicht lang: was werden sie wohl tun? – Ohn’ alle Klauseln laßt sie regieren! Faßt nur dies ins Auge; Zum Besten unserer Krieger tun sie alles, als ihre Mütter: wer versorgte besser mit Proviant sie, als wer sie gebar? Geld schafft die Frau, die Schaffnerin, am besten; Sie, wenn sie herrscht, wird sicher nie betrogen: Denn wer versteht sich auf Betrug wie sie? Viel-andres wüßt’ ich noch! – Genug! – Wenn ihr mir folgt, so geht’s euch wohl, solange ihr lebt!

Aristoph. *Ec.* 214–240.

Nach der Wahl von Praxagora zum Oberbefehlshaber begeben sich die Frauen, verkleidet und in die Gewänder ihrer Männer gehüllt, bei Tagesanbruch auf den Weg zum Pnix, unterstützt vom Chor, der schnell in die *Parodoi* eintritt (279–310). In der darauffolgenden Szene versammeln sich die Männer, die aufgrund der plötzlichen Abwesenheit ihrer Frauen verwirrt sind, und lassen sich von Chremes das Geschehen der morgendlichen Versammlung schildern, zu der sie wegen des rätselhaften Verschwindens ihrer Gewänder nicht mehr rechtzeitig kommen konnten. Chremes gibt an, dass er Zeuge einer bemerkenswerten Szene wurde, da die Versammlung sehr gut besucht war und nichts Geringeres als die Rettung des Staates auf der Tagesordnung stand (395–397). Chremes hebt insbesondere den hohen Tenor der Reden sowie deren demokratischen Charakter hervor. So wurde sogar der Vorschlag unterbreitet, Frauen mit der Regierung der Stadt zu betrauen, wogegen sich lediglich die wenigen anwesenden Bauern aussprachen. Chremes schildert das Lob, das er in der Versammlung über die Frauen gehört hat, und schließt seine Rede mit dem Vorschlag, das übliche Bild der politischen Tugend auf den Kopf zu stellen: „Und dann petzen sie nicht [*scil.* die Frauen], sie klagen nicht, sie verschwören sich nicht gegen die Demokratie. Und so weiter“ (452–454). „Und was beschloß man?“, fragt dann Belpyros, Praxagoras Ehemann. „Ihnen zu vertrau’n den Staat: das sei allein noch in Athen nie da gewesen“ (455–457). Belpyros wirft ein potenzielles Problem auf: Wenn die Frauen die Entscheidungsgewalt haben und das Geld nach Hause bringen, werden sie dann auch über die Verwaltung der ehelichen Vergnügungen entscheiden?

Mit diesen verwirrten und besorgten Bemerkungen findet die Interaktion zwischen den männlichen Protagonisten ihr Ende. Nun ist es an den Heldinnen, die zuvor durch Täuschung die Führung erlangt haben, ihre Absichten ohne die Verwendung von Masken der Gemeinschaft gegenüber offenzulegen. Der *Agon* nimmt seinen Anfang (571–709). Das in diesem Text beschriebene politische Programm ist, wie Praxagora deutlich macht, im Wesentlichen auf der Notwendigkeit der absoluten Teilung der Güter, die auch den Bereich der Sexualität betrifft, begründet: „Die Weiber werden auch Gemeingut sein, und zu jedem wird sich jede legen und schwängern lassen von jedem, der will“ (613–615). Jedoch wird diesem eine spezifische Klausel hinzugefügt: „Wer die Schöne begehrt, der bequeme sich nur erst das häßliche Weib zu besteigen“ (618). Die Frauen wiederum agieren nach einem vollkommen demokratischen Prinzip: „kommen [...]

denn niemals dazu, bei den schöneren Männern zu liegen, sie hätten zuvor denn den Willen getan den kleinen verkrüppelten Burschen“ (628–629). Selbst die Kinder werden innerhalb der Gemeinschaft geteilt, um ihnen so bereits im Kindesalter den Sinn für die Großfamilie zu vermitteln und sie zu einer Bereitschaft zu befähigen, jeden zu verteidigen, da grundsätzlich jeder Angehörige das Elternteil eines jeden anderen sein könnte. Die Folge ist, dass die Justiz nicht mehr mit Streitigkeiten über Geld belastet wird, da das Konzept des Privateigentums nicht mehr existiert und somit auch keine Schulden mehr entstehen können: „Auf das beste für alle! [*koinèn pāsín*]. Die Stadt hier verwandl’ ich in eine Behausung und stürz’ und zertrümmre die scheidenden Wände, so besucht dann jeder den anderen bequem“ (673–675).

Trotz ihrer Verblüffung gelingt es Praxagora, ihren Mann und Chremes zu überzeugen, und sie bereitet als Oberbefehlshaberin das erste Bankett vor, das der Stadt in ihrem reformierten institutionellen Aufbau spendiert wird. Vor diesem Hintergrund ist es nicht schwer, sich die Realität vorzustellen, mit der die Umsetzung des Projekts zu kämpfen hat: Einerseits gibt es Widerstand vonseiten der Bürger, die paradoxerweise gezwungen sind, ihre Besitztümer abzugeben; andererseits scheitert Praxagoras geordnete Architektur der Liebesdynamik an der Unzufriedenheit der Frauen und Männer, die sich plötzlich von den Regeln einer so heftig demokratischen Freiheit überfordert fühlen.

Es wurde wiederholt festgestellt, dass die Komödie mittels der Lächerlichkeit die problematischen Aspekte der Gegenwart betont und dadurch – unter Zuhilfenahme eines umfangreichen technischen Apparats – Brücken zur Vergangenheit und zur Tradition schlägt. Trotz der nostalgischen Utopien der Dramaturgie bleiben diese Brücken nicht bei deren Idealisierung stehen. Die Vergangenheit wird nicht als unangefochtenes Ideal dargestellt, sondern vielmehr als Gegenaltar, auf dem sich die Gegenwart in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit entfaltet. In diesem Fall zerbricht die politische Utopie der Frauenregierung angesichts einer Realität, die sich als unumstößlich erweist. Zu Beginn des 4. Jahrhunderts durchlebt Athen eine Zeit dramatischer Ereignisse nach der Niederlage gegen Sparta und den Bürgerkriegen, die auf den Sturz der kurzlebigen Regierung der Dreißig Tyrannen (404–403 v. Chr.) folgten und im Prozess gegen Sokrates (399 v. Chr.) gipfelten.

Gegen diesen als katastrophal zu bewertenden Versuch einer demokratischen Regierung formierte sich in den intellektuellen Kreisen Athens eine Kontroverse, an der einerseits das Theater und andererseits sokratische Kreise, allen voran

Platon, beteiligt waren.³¹¹ Canfora demonstriert, auf welche Weise Platons radikal-reformerisches Projekt einer idealen *Kallipolis* aus dieser Erfahrung resultierte und wie es die Gefahr aufzeigte, nach der komplizierten Wiedereinrichtung der demokratischen Ordnung ein Regierungsmodell mit oligarchischen Zügen zu propagieren: „Gegen diese utopisch-radikale Wiederbelebung, die [...] aus dem sokratischen Milieu kommt, [...] startet die Komödie einen Angriff, der von dem Punkt ausgeht, der die athenische ‚demokratische‘ Öffentlichkeit am ehesten berührt [...]: die tollkühne Zuschreibung einer politischen Rolle an die Frauen [...], die den ‚Wächtern‘ bei der Verteidigung der Stadt gleichgestellt ist, zusammen mit einer proklamierten und vollen sexuellen Freiheit“ (Canfora 2014, S. 16–17).

Die Analyse Canforas, die auf einem sorgfältigen Textvergleich zwischen den Büchern IV und V der *Politeia* und der *Weibervolksversammlung* basiert, beleuchtet die Mechanismen der komischen Parodie im Verhältnis zum platonischen Projekt. Wie bereits dargelegt, fokussiert sich das Hauptziel des politischen Programms von Praxagora auf die Teilung der Güter und in der Folge auf die gemeinschaftliche Teilung der Frauen. Diese Maßnahme gewährleistet den Erfolg des komischen Effekts, indem sie das polemische Ziel trifft und es grotesk erscheinen lässt. Aristophanes hingegen „lässt nach dem Bürgerkrieg den in den *Fröschen* derart offensichtlichen Anspruch, der Stadt Ratschläge zu erteilen, beiseite. Er nimmt [...] die Eskalation der materiellen Probleme wahr. Es gibt kein Reich mehr, dessen wahres Gesicht zu enthüllen wäre, keine großen Führer mehr, denen man sich entgegenstellen oder die man entlarven könnte. Die großen palingenetischen Theoretiker haben sich als unnütz erwiesen, sobald sie die Macht ergriffen hatten. Und er zielt auf den Jüngsten von ihnen, einen hartnäckigen palingenetischen Reformier (Platon), der diese Generation überlebte, sich aber nicht mit der Niederlage abfand“ (Canfora 2014, S. 65).

Das erste gemeinsame Thema ist das Problem der Vaterschaft bei der Zeugung von Kindern, „ein echtes Trauma in einer Gesellschaft, die auf der Zentralität des *Oikos* beruhte und in der die ‚Misshandlung der Eltern‘ eines der

³¹¹ Vgl. Canfora (2014), S. 63: „Se è vero che i progetti utopistici non sono meri prodotti letterari composti ‚per malinconia‘ ma ‚sintomi di una coscienza inquieta delle classi colte‘, questo ben si addice al ‚duello‘ Aristofane-Platone e più in generale alla progettazione sociale tentata, da varie sponde, nell’Atene del dopoguerra [...] Per quanto di matrice aristocratica, l’utopia platonica messa in circolazione con la Repubblica era ugualmente inquietante: era un progetto volto a conquistare le élites [...]. Vi era una tradizione, ad Atene, di utopismo oligarchico: dall’Antifonte assertore dell’uguaglianza biologica degli esseri umani – la cui matrice sofistica (natura versus legge) è evidente – a [...] Crizia [...]“

schwersten Verbrechen war“ (ders., S. 194). Praxagora thematisiert in diesem Kontext zwar die Problematik der Anerkennung der Nachkommenschaft in gleichberechtigtem Sinne, verwendet jedoch weiterhin die Begriffe „Väter“ (V. 636–637), „denn er [*scl.* Aristophanes] zitiert Platon, der fast nur von gemeinsamen ‚Vätern‘ spricht“ (ders., S. 195).³¹² Sowohl Praxagora als auch der Sokrates der *Politeia* sind der Ansicht, dass bei der Frage der Erkennbarkeit zwischen Vätern und Söhnen als einzige mögliche Antwort darauf die Vermutung gelten kann, dass die Älteren die Eltern sind.

Die zweite Ähnlichkeit ergibt sich aus dem Thema der Prozesse und ihres Verschwindens im Zusammenhang mit der Gütergemeinschaft.³¹³ Die zweite Ähnlichkeit ergibt sich aus der Verbindung zwischen der Gütergemeinschaft und dem Image des *oikos* als Symbol für die Abschaffung des Privateigentums sowie aus dem Thema der Prozesse und ihres Verschwindens in diesem Zusammenhang.³¹⁴ Die Sklaverei spielt eine wichtige Rolle als Bindeglied zwischen der platonischen politischen Utopie (*Rep.* V, 468b–c) und der von Praxagora vorgestellten Utopie (*Ec.* Vv. 650–651), in der die soziale Gerechtigkeit einerseits durch die Abwesenheit von Privateigentum unter den freien Bürgern und andererseits durch die Arbeit der Sklaven gewährleistet wird. Die Sklaven garantieren die Produktion der Reichtümer, die wie der Staat garantiert, zu gleichen Teilen unter den Wahlberechtigten verteilt werden. Die Figuren des platonischen Glaukon und des aristophanischen Belpyros ähneln einander insofern, als dass sie die Sprachrohre der „offensichtlichen“ Ansichten sind, die dem „gesunden Menschenverstand“ angehören und die darauf abzielen, Sokrates bzw. Praxagora nachzuahmen.

Es sei darauf hingewiesen, dass eine strukturelle Parallelität in der Entwicklung des Plans von Sokrates in *Politeia* und von Praxagora in der *Weibervolksversammlung* ersichtlich wird. Indem sie die Vergangenheit als positives Modell und die Gegenwart als kritisches Ziel definieren, gelangt der eine zu dem reformatorischen Projekt der idealen Stadt, während der andere zu dem – sowohl konservativen als auch revolutionären – Projekt der von Frauen regierten Stadt gelangt, mit den damit verbundenen Folgerungen des Entfallens der gerichtlichen Tätigkeit, der Aufteilung des Eigentums und der Kinder. Diese kompositorische Affinität, die insbesondere das letzte Werk Platons und einen großen Teil der Wer-

³¹² Vgl. Pl. *Rep.* V, 461c–d; 463d.

³¹³ Vgl. Pl. *Rep.* III, 416d; V, 464d–e, *Nom.* V, 739d e Aristoph. *Ec.* Vv. 655–658.

³¹⁴ Vgl. Pl. *Rep.* V, 464c–d und *Ec.* Vv. 673–674.

ke von Aristophanes kennzeichnet, wurde im Rahmen von Forschungen untersucht, die darauf abzielen, die literarische Dimension der platonischen Prosa aufzuwerten.³¹⁵ Diese wurde von Martina Di Stefano³¹⁶ in ihrer Abhandlung als die Metabolisierung eines epischen Zuges innerhalb des dialogischen und komischen Genres definiert: ein Mittel, um die Vergangenheit als eine mögliche Zukunft darzustellen:

Die Erzählung über Atlantis [*scil.* des Kritias] wäre ein Beispiel für die ‚Kontinuität in der Vielfalt‘, ein Versuch, durch eine Form der ‚guten Mimesis‘ das Modell, d. h. die Stadt der Republik, wieder zu aktualisieren. Die doppelte Fähigkeit dieser ‚philosophischen Rhapsodie‘, mit dem Thema fortzufahren und gleichzeitig einen Umweg zu begehen, hat jedoch Konsequenzen für das Wesen der platonischen Utopie. Wie Capra hervorgehoben hat, vergleicht der Text nämlich ständig das blühende Athen der Vergangenheit mit dem verarmten Attika der Gegenwart und greift damit auf einen charakteristischen Aspekt des Epos zurück, nämlich den Vergleich zwischen der glanzvollen Vergangenheit und der Gegenwart, die das Ergebnis eines schuldhaften Verfalls ist. Damit wird eine erste Andeutung auf das Statut der platonischen Utopie erkennbar: der Wunsch, sich in erster Linie als Kritiker an der Gegenwart zu positionieren. Die Beschreibung des Athens der Vergangenheit erzwingt nämlich einen Sprung in die Gegenwart, auf deren Grundlage die zeitgenössische Welt dagegen als verfallen und daher beklagenswert erscheint: eine Funktion, die in gewissem Sinne derjenigen der phantastischen Welten des Aristophanes entspricht, die ihre partielle und vorübergehende Realisierung in der Gegenwart der Darstellung fanden.

Di Stefano 2019, S. 120.

Schließlich lässt sich feststellen, dass das letzte Bindeglied das einheitliche Ideal sowohl des Athens der Praxagora als auch der Stadt Kallipolis des Platon ist, das durch den oligarchischen Vorschlag des Kritias inspiriert wurde: „In den Büchern III und IV der Republik gibt es nichts anderes als die Darstellung einer Lebensordnung, an die sich alle Einwohner von Kallipolis halten müssen (einschließlich der Normen für Ernährung, Erziehung, Sexualität usw.). Eine kontrollierte Erziehung, durch die [...] jede Gefahr von Erneuerung (vor allem in der

³¹⁵ Vgl. Beltrametti, Anna Albertina (1991): „Variazioni del fantastico. Aristofane, Platone e la recita del filosofo“, in: *QS* 34, S. 131–150; ders. (2000): *L’utopia dalla commedia al dialogo platonico*, in M. Vegetti (Hrsg.): *Platone. Repubblica, vol. IV, Libro V*, S. 233–256; ders. (2004): „La vena comica. *Extrema ratio* o *principium sapientiae?*“, in: *Itaca*, 20, S. 87–113.

³¹⁶ Di Stefano, Martina (2019): „Il passato come futuro possibile. Generi letterari e discronia della città nel Crizia“, in: *HAL*, ID: <https://hal.science/hal-02021593>, S. 119–123.

musikalischen Erziehung) abgewendet werden soll. [...]“ (Canfora 2014. S. 198). Und so bedeutete, wie Canfora hervorhebt, „dieses Modell anzugreifen [...], nicht nur die Gunst des Publikums zu gewinnen, sondern den utopischen Platon an seine beunruhigenden ideellen und familiären Matrizen [*sic*: die Verwandtschaft mit dem Oligarchen Kritias] zu erinnern. Deshalb ist es äußerst bedeutsam, dass Praxagoras in den beiden ‚ernsten‘ Reden, die sie hält, als er schließlich sein Programm vorstellt, auf diesem Punkt besteht“ (ders., S. 200–201).³¹⁷ Die vorliegende Analogie erreicht ihren Höhepunkt in der gelungenen Kombination – von Aristophanes mit einer Parodie geschaffen – des Plans des platonischen Sokrates, die reformierte Stadt den Philosophen anzuvertrauen. Diese würden, da sie gerecht sind, eine souveräne Führung für die Gemeinschaft darstellen. Die komische Wendung dieser Perspektive zeigt sich in Praxagoras Plan, die Regierung der Stadt den Frauen anzuvertrauen. Dies ist ein Element, das angesichts der manifesten athenischen Frauenfeindlichkeit völlig absurd ist.³¹⁸

Die Herausforderungen werden durch den von Belpyros thematisierten Sachverhalt ausgelöst: „Sticht einem ein Dirnchen ins Auge, [...] die beschenkt er von dem, was er zurück behielt, und läßt nach gehabten Privatspaß vom Gemeingut wieder sich füttern“ (Vv. 611–613). In der Lösung, die Praxagora für diese Unannehmlichkeit gefunden hat, erkennt Canfora den parodistischen Bruchpunkt in Bezug auf die Analogie zwischen dem platonischen Kallipolis und dem aristophanischen Athen der Frauen: Die Tatsache, zuerst die Hässlichen befriedigen zu müssen, um später zu den Schönen gehen zu können, „ist ein Verfahren, das der Hässlichen den Vorrang gibt, während im Entwurf des gemeinsamen Lebens der platonischen Wächter die Schönheit als Regel von promiskuitiven Verbindungen privilegiert ist“ (ders., S. 209).³¹⁹ Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das, was in diesem Kapitel als „demokratische Verzweiflung“ in Bezug auf die Handlung des Stücks von Aristophanes dargestellt wurde, von Canfora als Hyperdemokratie definiert wird. Diese stellt die damals herrschende Utopie der Gütergemeinschaft, insbesondere die platonische, unweigerlich auf den Kopf:

³¹⁷ Vgl. *Ec.* Vv. 594; 673–674.

³¹⁸ Vgl. *Pl. Rep.* IV, 420b–c und *Aristoph. Ec.*, Vv. 193–203. Zum Thema Frauenherrschaft in dieser Komödie vgl. auch Ehrenberg (1968), S. 77: „Sie ist schließlich nur eine natürliche Folge des bisherigen offenkundig schlechten Regiments der Männer; man muß irgend etwas Neues versuchen; ein echtes Argument zugunsten weiblicher Emanzipation ist es nicht.“

³¹⁹ Vgl. *Pl. Rep.*, 458c–d, 459a–d und 460b.

Aristophanes' Spott über Kallipolis in den *Ecclesiazusae* besteht gerade im Umsturz: Macht an die Frauen und damit ‚Gemeinschaft‘ aus Sicht der Frauen und damit in dem gelungenen Experiment, die sokratisch-platonischen Vorschläge auf die Spitze zu treiben, um ihre Undurchführbarkeit zu beweisen. Die Hyperdemokratie [...] ist ein wirksames Mittel, um Widersprüche zu eliminieren und die Unhaltbarkeit des sokratisch-platonischen Projekts zu beweisen. [...] Frauen und Sklaven sind die Ausgestoßenen der demokratischen *polis* des athenischen Vorbildes. Der Kunstgriff Aristophanes' der *Ecclesiazusae* besteht in der Annahme, dass gerade die Frauen, sobald sie die Macht übernommen haben, [...] aus ihrer Sicht das kommunistische Diktat der Republik in die Praxis umsetzen.

Canfora 2014, S. 218.

Auf Grundlage dieser Analogien und Kontraste kann Praxagoras daher als aristophanisches Pendant zu dem von Platon in der *Politeia* theoretisierten Philosophen-Herrscher betrachtet werden. Wenn in dem *Staat* die Enttäuschung über das demokratische Scheitern, das auf die Herrschaft der Dreißig folgte, in dem utopischen, ganz in männlicher Form konzipierten Projekt einer *Kallipolis* gipfelt, die als logische Konsequenz die Möglichkeit vorsieht, dass Frauen das Haus verlassen und Bildung bekommen, dann zeigt sich das Projekt als Parodie und gleichzeitig als Resonanzboden für die originellen politischen Ideen, die im Athen der Nachkriegszeit zirkulierten. Die karnevaleske Umkehrung dieser Perspektive, die Aristophanes Praxagora und ihren Gefährtinnen anvertraut, ist sowohl als Zeugnis eines Misstrauens gegenüber der Gegenwart zu lesen als auch als Parodie und gleichzeitig als Resonanzboden für die originellen politischen Ideen, die im Athen der Nachkriegszeit kursierten.

Die antike Komödie setzt ihre kritischen Mittel in der Weise fort, dass sie sich von ihren zeitgenössischen literarischen Gattungen wie der Tragödie, die eine Projektion in die Vergangenheit darstellt, oder den philosophischen Dialogen, die in der Strenge eines sprachlichen Registers verfasst sind, abhebt. Diese fokussiert sich auf das Allgemeine und nicht auf das Besondere, indem sie die Diskontinuität zwischen den verschiedenen Sphären des Wissens und der Politik zeitweise aufhebt und durch einen parodistischen Gegengesang ein optimales Objektiv entwickelt, um die griechische Gesellschaft und die Formen ihrer Ausdruckskraft aus dem Inneren zu betrachten. Die Intention besteht demnach darin, das Allgemeine mit dem Besonderen zu verknüpfen. In diesem Prozess wird die Diskontinuität zwischen den verschiedenen Wissens- und Politikbereichen zeitweise aufgehoben. Die vorliegende Herangehensweise resultiert in einer un-

gewöhnlichen Verbindung zu den verschiedenen Aspekten der Zeitlichkeit. Dabei wird der Vergangenheit die nostalgische Rolle des Meisters, der Gegenwart die dramatische Rolle des undankbaren und unwissenden Schülers und der Zukunft die utopische Dimension der Erlösung oder die dystopische Dimension der Katastrophe zugewiesen. Es ist besonders hervorzuheben, dass die Interaktion zwischen diesen drei Registern durch eine ausgeprägte Gewandtheit und Dynamik gekennzeichnet ist. Im Gegensatz zur Tragödie, die stets auf frühere dramaturgische Projekte und Ergebnisse sowie auf die Behandlung legendärer Themen durch andere Dramatiker zurückblickt und diese in den Kontext der Stadt einordnet, hat die Komödie die Eigenschaft, „immer in sich selbst zu blicken, indem sie ihre Strukturierung Schritt für Schritt auf der Bühne angezeigt und kommentiert hat“ (Beltrametti 2004, S. 91).

SCHLUSSBETRACHTUNGEN: DIE KOMISCHE BILDUNG

Ausgehend von der Annahme, dass das Theater in Griechenland eine grundlegende metadramatische und soziale Funktion erfüllte, konzentrierte sich die Untersuchung auf das politische Antlitz des Theaters aus einer erzieherischen Perspektive. Dabei wurde betont, dass das Drama, insbesondere das komische Drama, einen wesentlichen Beitrag zur Bildung der Bürger und zur Begleitung der athenischen Gesellschaft durch die schwierige Phase des kulturellen Übergangs leistete, die im Zusammenbruch der traditionellen demokratischen Ordnung und im Untergang des Theaters in seiner frühesten Form gipfelte. Im Verlauf der Analyse wurde deshalb besonderes Interesse auf die Bedeutung der Verbindung zwischen dem historischen und politischen Kontext des klassischen Athens und den Merkmalen der dramatischen Gattung der antiken Komödie gelegt. Ziel war es, die Grundlagen eines theoretischen Bildungsganges zu markieren, dem es – im Gegensatz zum Klassizismus des traditionellen Humanismus – gelingt, aus dem archaischen Modell der Komik eine hermeneutische Möglichkeit für einen bis daher unerforschten neuen Humanismus abzuleiten.

Bei der Analyse der sechs untersuchten Komödien wurde neben der Darstellung einzelner bildungsgeschichtlich relevanter Inhalte insbesondere auf die strukturellen und technischen Komponenten der antiken Komödie eingegangen. Hier sind vor allem die Parabasis, die Paratragödie und die Parodie im Allgemeinen zu nennen, in denen ihr metahistorischer und prägender Wert liegt. Im Gegensatz dazu zeichnet sich die Tragödie vor allem durch ihre Fähigkeit aus, den Mythos durch die kathartische Mimesis des Zuschauers hinsichtlich des erzählten Ereignisses zu aktualisieren. Bei der Analyse der ausgewählten Werke sowohl nach dem dramatischen als auch nach dem metatheatralischen Register wurde außerdem für jede der untersuchten Komödien die von der komischen Poetik der umgekehrten Welt gezeichnete Parabel hervorgehoben. Wenn man von einem Humanismus im komischen Sinne sprechen kann, so beruht dieser im Wesentlichen auf den Merkmalen der literarischen Gattung der antiken Komödie. Diese Merkmale verhindern die Mythisierung einer längst verlorenen Vergangenheit und öffnen durch die vom Lachen hervorgerufene Kritik die Tür zum Nachdenken über die Gegenwart. Dabei geht die Gegenwart von ihrer Andersartigkeit im Vergleich zur Vergangenheit aus.

Im ersten analysierten Stück, *Die Archaner*, in dem die athenische Außenpolitik und ihre perverse Beziehung zum Krieg den thematischen Hintergrund des Dramas bilden, wird die starke Analogie zwischen antiker Komödie und Tragödie mithilfe eines paratragischen Schemas herausgearbeitet. Dieses ermöglicht es der Komödie, das Publikum zum Nachdenken über die Fehler der Vergangenheit anzuregen und damit ihrer Botschaft Legitimität zu verleihen, da sie den tragischen Helden Telephos parodiert. Es lässt sich feststellen, dass sowohl die Tragödie als auch die Komödie einer strengen literarischen Hierarchie unterliegen. So wird die Komödie in der traditionellen Literatur häufig als eine Form des geringeren Ranges betrachtet. Der Legitimationsprozess, der für die Tragödie beschrieben wurde, lässt sich im Übrigen auch auf die Figur des Dichters übertragen: Sowohl der Tragödiendichter als auch der Autor einer Komödie müssen den Status von Herren der Stadt Athen besitzen, da sie für Athen so unentbehrlich sind wie die Kriegsflotte.

Die Analogie zwischen der Figur des antiken Demos und dem athenischen Volk ermöglicht in *Die Ritter* die Entwicklung einer deutlichen Kritik an der politischen Szene Athens, in der das Profil des Demagogen immer dominanter wird, im Gegensatz zur Tradition, die aus der aristokratischen Kultur hervorging, in der die Ausbildung des Politikers im Kanon der *archaia paideia* eine herausragende Rolle spielte. Während in der traditionellen *paideia* das Ziel durch die Tugend verwirklicht wurde, die als Privileg der Herkunft betrachtet wurde, wird in der neuen demokratischen Welt, in die Athen eintritt, die *areté* plötzlich zu einem Recht für viele. Diese Entwicklung beunruhigt die Gemeinschaft enorm. Auch hier wird die Entstehung des Konflikts durch die Brille des Spottes gezeigt und markiert einen grundlegenden Wandel in der Geschichte Athens: den Übergang von der Demokratie Perikles', die oligarchischen Ursprungs war, zu einer Demokratie, die sich zunehmend aus Männern des Volkes zusammensetzt. Wenn der Kontrast zwischen diesen beiden Phasen auf der Bühne wahrgenommen wird, erlaubt es die historische Analyse, sie als verschiedene Punkte derselben Parabel zu sehen, ohne dass ihre Komik weniger offensichtlich wäre: Die Komödie versteht es mit äußerster Gewandtheit, dass solche Dimensionen kommunizieren, die normalerweise von der Realität entzweit werden. In diesem Sinne konfrontiert das Theater des Aristophanes und die daraus abgeleiteten Formen der Komödie die Kultur des späten 5. Jahrhunderts in Athen mit einigen ihrer eigenen tiefsten Widersprüche, die hier durch die Figur eines Wurstmachers verkörpert werden, der sich um den Titel des Demagogen bewirbt.

Der Fokus der *Wolken*, einer Komödie mit pädagogischem Hintergrund par excellence, liegt erneut auf dem Gegensatz zwischen traditionellen und neuen Erziehungsformen. In diesem Stück wird der Gegensatz zwischen der archaischen Allgemeinbildung, der *archaia paideia*, und der modernen Sophistik durch den erbitterten Generationenkonflikt zwischen einem Vater, der seiner Autorität beraubt ist, und einem Sohn, dem es an jeglichen Verhaltenskriterien mangelt, inszeniert. Während das archaische Erziehungsmodell das aristokratische Ideal der Tugend bzw. der *areté* in den Mittelpunkt stellt, fokussiert sich die Sophistik auf den Erwerb spezifischer Techniken und Fertigkeiten. In der Parabase übernimmt Aristophanes erneut die Regie, indem er sich selbst zum Dichterkönig der Gemeinschaft ernannt und die Verantwortung dafür übernimmt, das Volk zu rügen, sollte das Volksurteil in wichtigen Fragen getrübt sein. So wie auf dramatischer Ebene das Bedürfnis von Besinnung zwischen Vater und Sohn nach den Regeln der traditionellen *paideia* inszeniert wird, so hofft der Dramatiker auf metadramatischer Ebene, sich mit seiner eigenen Gemeinschaft identifizieren zu können, und zwar unter Androhung der Strafpredigt über die mangelnde Urteilsfähigkeit des Volkes, die ihn den dritten Platz im Theaterwettbewerb kosten wird.

In der Beziehung zwischen Strepsiades und Pheidippides kommt es im Wesentlichen zu einer Umkehrung der traditionellen *paideia* und dadurch zu einem noch nie zuvor dagewesenen pädagogischen Paradoxon, durch das Aristophanes sein Publikum zu einer vorsichtigen kritischen Reflexion über die kulturellen Veränderungen einlädt, die dank aller Mittel der archaischen Komödie stattfinden. Dabei geht es nicht darum, die Position des Dramatikers Aristophanes zu ergründen. Vielmehr geht es um den kritischen Reflexionsraum, den die Komödie vermittelt, und um das Potenzial, das in ihr liegt, wenn man sie als hermeneutische Richtung einer gestaltenden Beziehung zur Vergangenheit betrachtet, die einerseits die historische Genese von Phänomenen des kulturellen Übergangs und andererseits die Elemente des Bruchs zu erfassen vermag, die es erlauben, ein Paradigma vom anderen zu trennen und die Vergangenheit von der Gegenwart zu unterscheiden.

In *Die Wespen* wird der Kunstgriff des Generationenkonflikts erneut verwendet, um das Drama der Justiz in Athen zu inszenieren, wo ein regelrechter Wahnsinn für Gerichte herrscht. Auslöser für den Konflikt ist der Wahnsinn des Philokleon, eines älteren Richters, der von einer Form des juristischen Deliriums erfasst wurde. Dieses verwehrt ihm jegliche andere Tätigkeit oder Beschäftigung, die

nicht mit seiner Rolle am Volksgericht in Verbindung steht. Sein Sohn Bdelikleon gelingt es bei einem Wettkampf, der in der Umerziehung seines Vaters gipfelt, ihn davon zu überzeugen, dass die Rolle des Richters mehr als gefürchtet und respektiert, sondern vielmehr von Demagogen für politische Zwecke ausgenutzt wird. Er bringt Philokleon dazu, sich in diesem Sinne umerziehen zu lassen, da er für einen älteren Mann ein Leben in Wohlstand in der Oberschicht außerhalb der Gerichte besser geeignet hält. Die Umerziehung Philokleons resultiert aus der Perspektive des Chores, der eine Wiederherstellung des demokratischen Ideals der glorreichen Tage von Marathon anstrebte, in nicht optimalen Ergebnissen: Anstelle des eleganten Botschafters einer vergangenen, idealisierten Ära gibt es nun einen verjüngten Mann, der die Freuden des Lebens in aller Unbeschwertheit genießen will. Es besteht die Vermutung, dass Philokleons verjüngtes Gesicht und seine hedonistische Haltung die Personifizierung des Pfandes sind, das für das andauernde Mythologisieren der Vergangenheit zu zahlen gilt, die schon immer ein Wesenszug der griechischen Kultur war.

In der Zeit unmittelbar vor der athenischen Niederlage im Peloponnesischen Krieg stellen *Die Frösche* den utopischen Versuch dar, den ethischen und politischen Status der Tragödie wiederherzustellen, wie er zu Aischylos' Zeiten war. Die Tragödie fungierte seinerzeit als Grundpfeiler der Gesellschaft und als Quelle von Beispielen für Weisheit und Tugend für die glorreiche Demokratie der alten Zeiten. In dieser Komödie wetteifern die Seelen von Aischylos und Euripides in der Unterwelt um einen Sitzplatz neben Pluton und streiten sich, wer der bessere Dichter ist. Mit dem Abstieg in die Unterwelt von Dionysos, der gebeten wird, den Streit zu schlichten, nimmt der Streit die Form des Wettbewerbes (*Agon*) an. Das Ergebnis dieses Wettstreits ist vorhersehbar: Aischylos erweist sich als der überlegene Dichter, da er im Zeichen der Tradition besser dazu in der Lage ist, Gutes für seine Stadt zu bewirken. Die idealistische Tragweite der pädagogischen und politischen Rolle, die der tragischen Kunst im traditionellen Sinne übertragen wird, geht aus dieser Folge klar hervor.

Wenn die Vergangenheit der Tragödie in eine mythologische Wolkenschicht gehüllt ist, scheint die Art und Weise, wie die neuen Kunstformen betrachtet werden, Euripides für die allzu realistischen Züge seiner Poetik zu bestrafen, die, wie bereits untersucht wurde, einige grundlegende Merkmale mit denen der antiken Komödie beibehalten hat. Ausgehend von dieser Nähe zwischen der späten Tragödie und der antiken Komödie wurde ein Vergleich der prägenden Merkmale der tragischen und der komischen Poetik entwickelt, der zu dem Ergebnis

führt, dass die widersprüchliche Natur der komischen Beziehung zur Vergangenheit, indem sie deren Idealisierung – in einem absoluten Sinne – wegen ihrer Linse des Lächerlichen zurückhält, den Zuschauer vor einen scheinbar unheilbaren Bruch zwischen Vergangenheit und Gegenwart stellt. Das Ergebnis ist die Verhinderung der für die tragische Katharsis typischen Einfühlung, die stattdessen eine Art der fiktiven Kontinuität zwischen diesen beiden zeitlichen Dimensionen darstellt.

Die Analyse der *Weibervolksversammlung* oder *Ecclesiazusae*, die in der philosophischen Parodie des Projekts eines idealen Stadtstaates durch die utopische Dimension der Regierung der Frauen in totaler Güterteilung das brennende demokratische Scheitern versüßt, das durch die Herrschaft der Dreißig Tyrannen gekennzeichnet war und zu blutigen Bürgerkriegen führte, vervollständigt diese Linie. Die Enttäuschung über die Gegenwart, die Platon in der *Politeia* durch die radikale Reform des oligarchischen Projekts der Kritias anspricht, wird durch das politische Experiment von Praxagora und ihren Gefährtinnen in die demokratische Verzweiflung über diese Vision übersetzt. Zunächst wird die utopische Seite dargestellt, die mit der vermeintlichen Konfliktlosigkeit innerhalb der *polis* zusammenhängt, und dann der dystopische Aspekt, wenn es die Dimension des Genusses ist, die rigoros mitempfunden werden müsste. In diesem Fall wird die konservative Torheit, die sich hinter der Neuheit der Frauenregierung versteckt, kritisiert. Es wird argumentiert, dass die Frauen als Damen des *Öikos*, des konservativen Kerns der athenischen Gesellschaft, die besten Vertreterinnen der traditionellen Werte sind. Dennoch wird das Konzept der Demokratie selbst verzerrt. Wenn die Vergangenheit eine „mögliche Zukunft“ sein möchte, dann sind die fruchtbarsten Beispiele nicht aus ihrer Idealisierung zu finden.

Nachdem die Art und Weise, wie die Analyse der ausgewählten Komödien die erzieherischen Aspekte des komischen Theaters in der athenischen Gesellschaft zur Wende vom 5. zum 4. Jahrhundert v. Chr. unterstrichen hat, beleuchtet wurde, ist es die Verflechtung dieser *komischen paideia* mit den im ersten Abschnitt hervorgehobenen Merkmalen des traditionellen Humanismus, die es uns erlaubt, die vorliegende Arbeit mit einigen Anregungen für eine komische Bildungstheorie abzuschließen. Die Idee, aus der komischen *paideia* ein humanistisches Modell für die Gegenwart ableiten zu können, darf jedoch nicht Gefahr laufen, in jenen Trugschluss zurückzufallen, der insbesondere im Dritten Humanismus seinen Höhepunkt erlebt hat: nämlich eine idealisierende Kontinuität mit der griechischen Antike und der heutigen westlichen Gesellschaft vorauszu-

setzen. Bereits 1969 mahnte Bruno Gentili³²⁰ in der von Bruno Snell geleiteten Sektion des 5. Klassischen Altertumskongresses in Bonn zur Vorsicht vor solchen Vorgehensweisen:

In einem derart unvorhersehbaren kulturellen Kontext, in dem die Wertverfremdung im Namen einer behaupteten Objektivität der Wissenschaft die gängige Betriebsregel zu sein scheint, würde die Präsenz auf hohem Niveau einer Art von Dichtung wie die der archaischen griechischen Lyrik, die aufgrund der Vielfalt ihrer menschlichen Dimensionen, ihrer Weltanschauung und ihres unmittelbaren Verhältnisses zum Publikum sehr weit von uns entfernt ist, auf der Kulturebene sicherlich sehr problematisch erscheinen. Ihre Wiederherstellung durch eine Interpretationslinie, die den Motiven des alten ästhetischen Humanismus oder des ethischen Neohumanismus Jaegers folgt, würde uns zumindest anachronistisch erscheinen. Niemand wäre heute bereit, die traditionelle humanistische Interpretation der griechischen Dichtung als ewige Naturgeschichte des Geschmacks und der Kunst wiederzubeleben oder die neuhumanistische Idee, dass die griechische Kultur von Homer bis Platon eine aktuelle Norm des politischen Brauchs darstellt, die die Würde des Menschen bei seiner Arbeit schützt; noch weniger wäre man bereit, der eitlen Illusion nachzugehen, dass diese statischen Marmor-Modelle von Qualität und Wert eines vorbildlichen Griechenlands wirklich im kulturellen und politischen Programm und Handeln wirksam werden könnten.

Gentili 1969, S. 8.

In diesem Sinne wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit eine Studie über die Vergangenheitsorientierung in den verschiedenen historischen Ausprägungen des Humanismus von der Renaissance bis zum Ende der 1930er-Jahre erstellt, die zu der Definition einer tragischen und einer komischen Perspektive führte. Es wurde insbesondere darauf hingewiesen, dass der wesentliche pädagogische Charakter des Humanismus in seiner Beziehung zur Vergangenheit aus der dramatischen Notwendigkeit entstand, auf die kritischen Dringlichkeiten komplexer Übergangsepochen zu reagieren, was sich in einem echten Appell an die Zeitgenossenschaft herauskristallisierte. Im Übergang vom humanistischen Modell der *humanitas* der Renaissance zum deutschen Modell der *paideia* zeigt sich jedoch eine zunehmend idealisierende Charakterisierung der Antike, sei es zu ästhetischen, moralischen oder politischen Zwecken. Diese klassizistische Tendenz, die

³²⁰ Vgl. Gentili, Bruno (1969): „L'interpretazione dei lirici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo. Sincronia e diacronia nello studio di una cultura orale“, in: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* (8), S. 7–21.

im deutschen Dritten Humanismus besonders ausgeprägt ist, wurde aufgrund ihrer Korrespondenz mit dem mythisierenden Zug der tragischen Poetik als tragisch bezeichnet.

Im ersten Abschnitt werden die Begriffe *humanitas*, Bildung und *paideia* innerhalb der grundlegenden Gestaltungskoordinaten des Renaissance-Humanismus, des deutschen Neoklassizismus und des Dritten Humanismus analysiert. Inwiefern vermag der Humanismus unter Berücksichtigung seiner klassischen Bezüge Einfluss auf die Gegenwart zu nehmen? Mit dem Fokus auf diesen Aspekt wurde die Perspektive erläutert, aus der die Verhältnisse zwischen *humanitas*, Bildung und *paideia* erforscht wurden. Gemäß Böhme wird der Humanismus objekttheoretisch dadurch bestimmt, dass das Objekt der Reflexion sich dabei hauptsächlich auf die menschlichen Angelegenheiten einschränkt. Dieser Gedanke von Böhme wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit um eine Ergänzung durch Erasmus von Rotterdam erweitert: *bonae litterae reddunt homines, philosophia plus quam homines, theologia reddit divos*. Das Objekt des Humanismus umfasst demnach nicht nur den Menschen, sondern insbesondere seine begrenzten, d. h. nicht unendlichen Fähigkeiten. Zusammenfassend lässt sich festhalten: Die Fragestellung nach den Grenzen – sowohl in menschlicher als auch in historischer Hinsicht – bildet den Ausgangspunkt einer neuen humanistischen Reflexion für die Gegenwart. Der von der altgriechischen Komödie abgeleitete Ansatz sieht vor, den Menschen *idealiter* in die Lage zu versetzen, mitsamt einer ironischen Distanz über die eigenen Grenzen zur Vergangenheit und überhaupt auf eine konstruktive Art und Weise umzugehen.

In der ersten Sektion der Arbeit werden die besonderen Aspekte des Renaissance-Humanismus erläutert, die diesen in dialektischem und lebendigem Verhältnis zu den griechischen und vor allem lateinischen Klassikern gebracht und jenseits der reinen Nachahmung gekennzeichnet haben. Dies geschieht u. a. mithilfe der Analyse des Renaissance-Historikers Eugenio Garin (1957/1966). Das Hauptziel bestand darin, das Lernen und die Weitervermittlung des klassischen Altertums zu fördern und dieses vielmehr auch aus praktischer und pädagogischer Sicht wiederzubeleben. Das Antike wurde mittels einer pädagogischen Verinnerlichung von als klassisch geltenden Botschaften zu etwas Neuem gemacht, indem es für die Gegenwart sowohl etisch als auch politisch fruchtbar gemacht wurde. Die Antike kann als Beispiel dienen, da sie den Menschen als solche erstmals in der Geschichte gegründet hat. Aus dieser historischen Erfah-

rung lassen sich Ressourcen ableiten, die für den Umgang mit den kulturellen Umbrüchen der Gegenwart von Nutzen sein können.

Gemäß den Ausführungen von Rudolf Pfeiffer (1931) und Bruno Snell (1963) lässt sich die Art der humanistischen Geschichtsschreibung, auf die sich Böhme in seinem Werk bezieht und die Petrarca als Ursprung des Humanismus betrachtet, auf einem spezifischen *humanitas*-Ideal gründen. Dieses Ideal stellt eine römische Interpretation des *paideia*-Ideals Isokrates' dar. Demnach bildet die Achse Isokrates-Cicero-Petrarca den Ausgangspunkt für ein hellenistisches *paideia-humanitas*-Ideal, das sich den intellektuellen Fähigkeiten des Menschen, dem Ganz- und Vollmenschlichen, widmet. Im Gegensatz dazu steht die ursprüngliche Konzeption von Menschen bei den Griechen, die als das Allzumenschliche oder Durchschnitts-Menschliche verstanden wurde. Darüber hinaus bediente sich die philohellenische römische *paideia*, die *humanitas*, der hellenistischen *philantropia* von Menander, wodurch die Herbe der archaischen Konzeption des Menschen als sterbliches Wesen mit Anmut gemildert wurde.

Darüber hinaus wird der kritische Ansatz von Bruno Snell erörtert, der sich in einer Gegenposition zu Eckardt Lefèvre (1998) befindet. Snell vertritt die Auffassung, dass die römische *humanitas* und der Humanismus in Wirklichkeit keine Verbindung zu den Griechen aufweisen. Die griechische Gesellschaft des archaischen und frühen klassischen Zeitalters konzipierte den Menschen nicht nur als unvollkommenes Wesen, sondern stellte ihn auch ständig in den Gegensatz zu den Gottheiten, die das wahre Zentrum der Welt darstellten. Das archaische Ideal des Menschen im Sinne des komischen Humanismus wurde anhand von Enrico Castelli Gattinara (1972) aufgegriffen und somit der humanistischen Tradition von Erasmus angeschlossen, deren *humanitas*-Begriff den Wahnsinn, die Faszination für die Barbaren und die *indignitas hominis* – im Gegensatz zum Humanismus Petrarcas – in den Mittelpunkt stellt.

Der Übergang vom Renaissance-Humanismus zu den deutschen Humanismen wird von Bruno Snell durch eine andere Betrachtung eingeführt: Während die römische *humanitas* den Bezugspunkt des Renaissance-Humanismus bildete, wurden die beiden deutschen Humanismen aufgrund der protestantischen Reform hauptsächlich vom Griechentum und der *paideia* geprägt. In der Folge konnte die griechische Antike zum moralischen Vorbild für die Gegenwart gemacht werden. Im Unterkapitel 1.1.2 zum deutschen Neuhumanismus wird das Bildungsprogramm Wilhelm von Humboldts dargestellt und in den Kontext der zunehmenden positivistischen Verwissenschaftlichung der klassischen Philologie

gesetzt, die Mitte des 19. Jahrhunderts zur Krise des Historismus führen wird. Zunächst wurden gemäß Sotera Fornaro (2016) jene Elemente des Denkens Christian Gottlob Heynes hervorgehoben, die Humboldts Griechenrezeption stark beeinflusst haben. Einerseits wurde die idealisierte Vorrangstellung der Griechen in Bezug auf die Bildung des Menschen hervorgehoben, andererseits der Heyne'sche anthropologische Blick auf die Geschichte des alten Griechenlands, wodurch deutlich wurde, dass diese eine vergangene und abgeschlossene Epoche mit einer eigenen Kultur war.

Nach den Forschungsergebnissen von Gherardo Ugolini (2016) wurden die genannten Themen in der Reform des humanistischen Gymnasiums (1809) und in der Gründung der Universität zu Berlin (1810) identifiziert. Humboldts umfassende Schulreform, die in den Schulplänen *Der Königsberger Schulplan* und *Der litauische Schulplan* (1809) programmatisch konzipiert wurde, verfolgte das übergeordnete Ziel der Integration der verschiedenen Bildungsstufen unter dem Aspekt der allgemeinen Menschenbildung. Im Rahmen der Untersuchung der Wechselbeziehungen zwischen klassischer Philologie und Pädagogik wurde die Parabel des Humboldt'schen Modells analysiert. Ein besonderer Fokus lag auf der langsam verloren gegangenen Koexistenz von Historismus und Idealismus Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts.

Die bildungsgeschichtliche Auseinandersetzung mit der Krise der Altertumswissenschaften und dem durch den Historismus verursachten Geltungsverlust der antiken Tradition als ewiges Bildungsideal hat damit begonnen (1.1.3). Dabei haben sich unterschiedliche Debatten entwickelt, die in Werner Jaegers *Paideia* zusammengeführt wurden. Nach der Erläuterung der erkenntnistheoretischen Voraussetzungen des humanistischen Programms des Dritten Humanismus anhand der Vorträge *Philologie und Historie* (1914) und *Humanismus als Tradition und Erlebnis* (1919) von Jaeger sowie dem Beitrag von Wolfgang Schadewaldt zu Begriff und Wesen der antiken Klassik (1930) wurde der Fokus auf die Jaeger'sche Konzeption der gesamten griechischen Kultur unter dem einheitlichen Prinzip der *paideia* rekonstruiert, die 1934 in dem gleichnamigen Meisterwerk *Paideia* umfasst wurde.

In diesem Werk wird der Geist der antiken griechischen Kultur unter den Idealbegriff einer platonischen *paideia* subsumiert und damit der Mythos der Griechen als Meister des deutschen Volkes und des europäischen Kontinents geprägt. Die doppelte Bedeutung der *paideia*, die sowohl als Erziehung als auch als Bildung verstanden wird, wird von Jaeger herangezogen, um das Verhältnis

von Gegenwart und Tradition sowohl aus historischer als auch aus klassizistischer Perspektive zu beleuchten. Einerseits dient das Konzept der *paideia* dazu, die Besonderheit der historischen Formen der griechischen Erziehung zum Ausdruck zu bringen, in denen das Individuum als Teil des politischen und sozialen Organismus seiner Gemeinschaft betrachtet wurde. Andererseits wird die griechische Kultur, als Bildung gedacht, als Wiege des allgemeinen Menschenbildes gesehen, das bis in die Gegenwart andauert. Dies legitimiert Jaegers Forderung nach einem politischen Humanismus, der das griechische paideutische Wunder als Inspirationsquelle für die Gegenwart wählt.

Nach dieser Erläuterung ließen sich dann am Beispiel von Jaegers *Paideia* jene Elemente hervorheben, die den Humanismus, vor allem den deutschen Neuhumanismus des 19. Jahrhunderts und letztendlich den Dritten Humanismus des 20. Jahrhunderts, konnotierten und die nach Harald Patzer (1963 und 1964) das humanistische Bildungs- und Erziehungsmodell unpopulär darstellten. Diese Elemente zeigen sich insbesondere in Form von Elitismus, Lebensfremdheit und – im Fall des Dritten Humanismus – einer ausgeprägten germanozentrischen bzw. nationalistischen Prägung. Darüber hinaus ist für jeglichen Humanismus jeder Epoche, auch der Renaissance, die vom Klassizismus vorausgesetzte Kontinuität zwischen unterschiedlichen antiken Epochen mit der Gegenwart kritisch zu betrachten.

Im nachfolgenden Kapitel, das dem Schicksal des Humanismus ab 1945 gewidmet ist, wird das zuvor beschriebene Element zum Mittelpunkt der hier vorgeschlagenen Interpretationslinie. Es erfolgt eine Analogie zu den strukturellen Merkmalen des Genres der antiken Tragödie und ihrer Beziehung zur Zeitlichkeit. Die allgemeine Tendenz des Humanismus, der Vergangenheit eine mythologische Prägung zu verleihen, wird als „tragisch“ interpretiert. Nachdem das Fortleben dieser Linie in der Nachkriegszeit am Beispiel von Jaspers' humanistischem Vorschlag (1946 und 1949) aufgezeigt wurde, werden einige Entwicklungen im christlichen Sinne (Weinstock 1953) und im säkularen Sinne (Patzer 1963 und Citti 2000) diskutiert, die die Humanismusdebatte von den 1950er- bis zu den frühen 2000er-Jahren belebt haben. Als besonders relevant erwies sich, dass in Jaspers' Konzeption eines künftigen Humanismus das traditionelle Motiv der *humanitas* und *paideia* als Leitlinien des Kulturparadigmas und des europäischen Menschenbildes bestehen bleibt. Diese Parameter sind jedoch zugleich gezwungen, sich an ihren eigenen Grenzen zu messen, indem sie sich der Bedingtheit

ihrer historischen Dimension sowie der Unmöglichkeit der Realisierung der ihnen zugeschriebenen absoluten Kennzeichen bewusst sind.³²¹

Ein tragischer Kompromiss zwischen der griechischen Antike und dem Christentum wird auch von Weinstock in einem regelrechten Projekt der Wiederherstellung des traditionellen humanistischen Ruhmes vorgeschlagen, das von Patzer aufgrund der Unvereinbarkeit der archaischen und klassischen griechischen Kultur mit der christlichen Lehre delegitimiert wird. Die Idee eines tragischen Humanismus, in dem die griechische Tragödie mit ihren Merkmalen als literarische Gattung mit erzieherischem und politischem Hintergrund in der Lage wäre, den Individualismus und das absolutistische Glaubensbekenntnis des traditionellen Humanismus zu überwinden und auf die erzieherischen Bedürfnisse der heutigen Welt zu reagieren, wird jedoch weiterhin diskutiert. In diese Richtung bewegt sich auch der Vorschlag von Citti, der ausgehend von der theoretischen Annahme, dass das Tragische ein Grundelement der europäischen Kultur ist, und in seiner Betonung im tragischen Sinne einen Charakter der Eröffnung und Nüchternheit erkennt, der für die notwendige Neugestaltung der Rolle der Geisteswissenschaften in der globalisierten Welt von grundlegender Bedeutung ist.

Nicht nur lässt sich dabei die Struktur des humanistischen Verhältnisses zu der Zeitlichkeit als tragisch betrachten, sondern auch die intellektuelle Haltung des Humanismus des 20. Jahrhunderts, der zunehmend von jenen Debatten über das Tragische beeinflusst wurde, deren Verlauf in dem entsprechenden Kapitel auf der Grundlage der Studie von Gentili und Garelli (2010) rekonstruiert wurde. Der transzendente Charakter des Tragischen wird daher ausgehend von der Trennung zwischen der Gattung der antiken Tragödie und der ästhetischen Dimension des Tragischen analysiert. In dieser Dimension liegen der metahistorische Wert und die unvergängliche Kraft der Symbiose zwischen der politischen Gemeinschaft des klassischen Athens und der Tragödie. Dieser Zusammenhang wird später zusammen mit der Dynamik der Katharsis untersucht, die in der *Poetik* des Aristoteles beschrieben wird. Dabei schrieb Aristoteles der Dichtkunst dieselbe erzieherische Mission zu, die in den *Fröschen* des Aristophanes durch das tragische Vermögen thematisiert wird, den Bürgern „die Welt zu zeigen, wie sie sein sollte“.

³²¹ Dieser Verlust wird durch die theologische Dimension der Transzendenz in Jaspers' zukünftigem Humanismus ausgeglichen.

Im weiteren Verlauf wurden jene Tendenzen erörtert, die bei der Beschreibung des Verhältnisses zwischen Tragödie und Tragischem in verschiedenen historischen Epochen zur Theorie des Tragischen geführt haben. Im Gegensatz zur mangelnden Verbreitung der Tragödie im Mittelalter bis zum Ende des 15. Jahrhunderts spielt die Strömung der Meditation über das Tragische seit der *deutschen Klassik* eine wichtige Rolle bei der Interpretation der Dialektik von Notwendigkeit und Freiheit, bis hin zur Einflussnahme in das Denken der Hauptvertreter des Idealismus, insbesondere Hegels. Der Übergang von der dialektischen zur nihilistischen Dimension des Tragischen bei Schopenhauer sowie der Bezug auf das Tragische für eine dramatische Affirmation der Existenz bei Nietzsche führen schließlich im 20. Jahrhundert zu einer diagnostischen Verwendung der Kategorie des Tragischen, die dazu führt, den katastrophalen Zustand der Kultur im Jahrhundert der Weltkriege anzuerkennen.

Entwicklung eines tragischen Modells zur Kategorisierung eines Strukturmerkmals des Humanismus, das – in Ergänzung zu den genannten Merkmalen der antiken Tragödie – von einer diagnostischen Kategorie der Geschichtsphilosophie ausgeht, lässt sich nun im Lichte dieser Entwicklung der Geschichte des Tragischen legitimieren. Aufgrund der antiken Tendenz, die Vergangenheit zu mythologisieren, um eine kritische Reflexion der Gegenwart zu provozieren, wurde jedoch der Entschluss gefasst, den tragischen Ansatz Seite an Seite mit dem Komischen zu stellen, wie er aus der Gattung der antiken Komödie stammt. Diese Vorgehensweise zielt darauf ab, durch die Entfremdung, die das Lächerliche mit sich bringt, die Diskontinuität zwischen den zeitlichen Dimensionen von Vergangenheit und Gegenwart wiederherzustellen. Die Notwendigkeit dieser Diskontinuität hat sich im Laufe der Analyse wiederholt gezeigt. Die Vereinbarkeit des hier dargestellten Modells der Komik mit der Zielsetzung, einen humanistischen Bildungsgedanken zu ermöglichen, wo die Vergangenheit anhand einer dramatischen *paideia*-Auffassung zu einer fruchtbaren Ressource für Gegenwart und Zukunft gemacht werden kann, ohne dabei ein rigides Vorbild zu repräsentieren, wurde anhand eines Überblicks über die Theorien des Komischen erörtert. Beginnend bei den aristotelisch-hobbesianischen und kantischen Modellen, wurden auch die Renaissance-Anomalie des Erasmus von Rotterdam und ihre Einzigartigkeit beleuchtet. Letzterer bietet mit seinem Verweis auf Aristophanes und Lukian ein satirisches Beispiel für einen Humanismus, der durch das Lachen der Torheit die Tradition zum Dreh- und Angelpunkt eines ironi-

schen Selbstbewusstseins macht und damit zu einer wirksamen Stütze und nicht allein zu einem idealen Modell im Vergleich zur Gegenwart.

In *Lob der Torheit* wird die zuvor beschriebene tröstliche und diagnostische Verwendung der Kategorie des Tragischen durch die Idee der menschlichen Komödie als charakteristisches Merkmal einer Geschichtsphilosophie und Erkenntnistheorie in Kontrast gesetzt. Dabei wird auch ironisch die irrationale, begrenzte und fehlbare Seite des Menschen beleuchtet. Diese Dynamik wird Jahrhunderte später in Nietzsches Reflexion über die Wissenschaft in *Die fröhliche Wissenschaft* münden, während sich in *Menschliches, Allzumenschliches* Anklänge jener kantischen Komiklinie nachspüren lassen, die im Gegensatz zur moralischen Ausrichtung der aristotelisch-hobbesianischen Matrix das Lachen nicht als Element der Überlegenheit, sondern als Widerspruch des Verstandes identifiziert. In Anlehnung an Bachtins Chronotypen des Komischen wurde eine erste Lektüre der antiken Formen des Komischen vorgenommen, die mit Bachtins Motiv des Karnevals und der Poetik der umgekehrten Welt in Einklang steht. Ziel dieser Lektüre war es, schließlich zu dem Vorschlag eines Humanismus zu gelangen, der als komische Bühne für die Bildung der Gegenwart dient. Die Herausforderungen, mit denen sich diese komische Darstellung der Bildung konfrontiert sieht, wurden aus der Bildungstheorie selbst heraus spezifiziert, in Form einer Warnung an die wissenschaftliche Gemeinschaft, ähnlich der, die Aristophanes in seinen Parabasen an die Athener richtete:

Die Bildungsphilosophie hat sich heute mit der gegenwärtigen Bildungskonstellation auseinanderzusetzen. Sie hat ihre neuen Knotenpunkte sichtbar zu machen und die daraus entstandene Konfiguration zu begreifen. Darin besteht die Möglichkeit eines neuen Begriffs der Bildung. Will man weiterhin eine Idee der Universität vertreten, die sie zu einem öffentlichen Raum macht, in der die Gesellschaft im Medium der Wissenschaft zum Bewusstsein ihrer selbst kommen kann, genügt eine melancholische Verteidigung der Vergangenheit nicht. Sie versperrt den Blick. Zur Bestimmung eines neuen Bildungsbegriffs gehören ein neues relationales Subjektverständnis, das sich durch ein anderes Verhältnis zur Natur und zur menschlichen Angewiesenheit auszeichnet; eine neue Idee des Bildungswesens als eine Institution, deren Aufgabe in der wissenschaftlichen Vermittlung des Besonderen mit dem Allgemeinen besteht und die jenseits der Alternative von Staat und Markt gedacht werden sollte; eine neue Idee der Universität, die in der Fragmentierung des Wissens ihren negativen Ausgangspunkt hat und die sich die Kooperation der Wissenschaften zur Aufgabe stellt, und nicht zuletzt eine Bildungsphilosophie, die die Krise

der traditionellen Formen der Theorie zum Gegenstand der eigenen Analyse macht.

Casale 2022, S. 123.

Die Vergangenheit kann und sollte weiterhin als Fundament für das Verständnis und die Veränderung der Gegenwart betrachtet werden. Dies wird durch den grundlegenden Aspekt der menschlichen Verletzlichkeit, der Fehlbarkeit und des Wahnsinns legitimiert, die die Menschen innerhalb seiner Geschichte konstitutiv begleiten. Dieser Aspekt hat den Menschen im Laufe der Jahrhunderte dazu befähigt, Lösungen und Überlebensstrategien angesichts politischer, sozialer und kultureller Krisen zu entwickeln, die ihn immer wieder herausgefordert haben. Anstatt jedoch die Vergangenheit als verlorenes Paradies zu betrachten, kann sie – unter Berücksichtigung einer zeitgemäßen Bildungstheorie – als Kontrastmittel zur Gegenwart fungieren. Dabei soll jedoch die historische und kulturelle Distanz zu diesen Modellen verdeutlicht werden.

Die Geschichte lehrt, dass Lösungen nicht *per se* gültig sind. Kontinuierliche Forschung ist der einzige *modus sciendi*, und sie erlaubt es, bewusst durch die Geschichte zu navigieren. Wenn die Geschichte in Bewegung ist, kann sich das Wissen nur mit ihr zusammen bewegen. Es ist daher essenziell, sich nicht vom Gewicht einer statuarischen und idealisierten Kultur erdrücken zu lassen und sich nicht darauf zu beschränken, dem stummen Marmor vergangener Epochen Fragen zu stellen: Das Regiebuch der Vergangenheit nimmt die Stimme an, die ihr die Regie der Gegenwart verleiht. Die Tatsache, dass die Masken der Geschichte als komisch dargestellt werden, trägt dazu bei, dass heutige westliche Bildungssubjekte ihre eigene Universalität als Menschen in der ewigen Krisendramaturgie erfahren, die die kulturelle Tradition des Westens seit Jahrhunderten begleitet. Dabei wird jedoch nicht dem Impuls nachgegeben, den Zeitpunkt des Todes einer Bildungsepoche oder einer Tradition festzulegen. Vielmehr besteht das Bewusstsein darin, dass auch Wiedergeburten prominente Figuren im Drehbuch sind.

Es ist außerdem eine historische Tatsache, dass die Renaissance als ein Phänomen der Wiedergeburt niemals das Ergebnis eines einzigen Geistes oder einer einzigen Disziplin ist. Die Pluralität der Ansätze, die den Humanismus kennzeichnete, soll gemäß dem multidisziplinären Gefüge dieses Werkes als Einladung zum Dialog zwischen den Wissenschaften verstanden werden, sowohl zwischen den Geistes- als auch den Sozialwissenschaften, wie der klassischen Philo-

logie, der Philosophie, den Geschichts- und Erziehungswissenschaften, um eine erneute Zusammenarbeit zu ermöglichen. Es geht aber grundsätzlich darum, neue Formen der Interdisziplinarität zu erproben, welche auch die Zusammenarbeit zwischen den Geistes- und Naturwissenschaften einschließen und die bereits positive Auswirkungen bezeugt haben.³²² Aus den genannten Gründen wird die Auffassung vertreten, dass das griechische Drama und insbesondere die antike Komödie geeignet sind, den pädagogischen Vorschlag einer selbstkritischen Neuprüfung der humanistischen Kultur sowie der Pädagogik der humanistischen Tradition in einer historischen Phase der tiefen Krise zu vermitteln. Andererseits wird dieses komische Element des „Blicks auf sich selbst gerichtet“ von einem Lächeln begleitet, das Ausdruck einer allgemeinen Forschungsbewegung ist, die dazu in der Lage ist, die Vergangenheit zu einer Ressource und nicht zu einer Bremse im Hinblick auf die gegenwärtige pädagogische Aufgabe zu machen, die Ideale, Ziele und Formen des Humanismus neu zu überdenken.

³²² Alessiato, Elena (Hrsg.) (2021): *Saperi in alleanza. Esperimenti, metodologia, convergenze al tempo della società digitale*, Bologna: Il Mulino. Dabei wird „das antike Herz der Zukunft“ anhand der intellektuellen Begegnung zwischen Ingenieuren und Humanisten in der Seminarreihe *Tecnologia e scienze umane* dargestellt. Die Seminare fanden im akademischen Jahr 2028/19 an dem *Istituto italiano per gli studi storici* in Neapel statt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Antike Quellen

Aristophanes

(1983): *Commedie 1–3*. Übers. und hrsg. von Giuseppe Mastormarco. Torino: UTET.

(2016³): *Acarnesi*. Übers. und hrsg. von Guido Paduano. Milano: BUR.

(2017³): *Le vespe*. Übers. und hrsg. von Guido Paduano. Milano: BUR.

(2018⁵): *I cavalieri*. Übers. und hrsg. von Guido Paduano. Milano: BUR.

(2018¹⁷): *Le nuvole*. Übers. und hrsg. von Alessandro Grilli. Milano: BUR.

(2018²¹): *Le rane*. Übers. und hrsg. von Guido Paduano. Anm. von Alessandro Grilli. Milano: BUR.

(2018¹³): *Le donne al parlamento*. Hrsg. von Guido Paduano. Milano: BUR.

(2019): *Die Komödien*. Übers. und herausgegeben von Bernhard Zimmermann. Stuttgart: Kröner.

Aristoteles

(2011): *Poetik*. In: Christof Rapp (Hrsg.): Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Bd. 5. Übersetzt und erläutert von Abrogast Schmitt. Berlin: Akademie Verlag.

Hesiod

(2007): *Werke und Tage*. Übers. und hrsg. von Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam.

(2012⁵): *Theogonie*. Übers. und hrsg. von Albert von Schirnding. Mit einer Einführung und einem Register von Günther Schmidt. Berlin/Boston: De Gruyter.

Horaz

(2015): *Satiren und Briefe*. Hrsg. von Martin Hose, Kai Brodersen und Thomas Baier, übers. nach Otto Schönberger. Darmstadt: WBG.

Platon

(2020): *Verteidigung des Sokrates*. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 1. Übers. v. Friedrich Schleiermacher (mit Variationen), hrsg. von Gottlieb Friedrich Drescher (1848). Berlin/Boston: De Gruyter.

(1958): *Politeia*. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 3. Übers. von Friedrich Schleiermacher, hrsg. von Walter F. Otto. Hamburg: Rowohlt.

(1959): *Nomoi*. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 6. Übers. von Friedrich Schleiermacher, hrsg. von Walter F. Otto. Hamburg: Rowohlt.

(2016): *Protagoras*. In: ders.: Werke Bd. 1. Übers. von Friedrich Schleiermacher (mit Variationen), hrsg. von Gunther Eigler. Darmstadt: WBG.

Thukydides

(2017): *Der peloponnesische Krieg*. Griechisch-Deutsch. Übers. von Michael Weißenberger, hrsg. und mit einer Einleitung von Antonios Rengakos. Berlin/Boston: De Gruyter.

Quellen aus der Renaissance

Desiderius Erasmus von Rotterdam

(1511): *Moriae encomium/Das Lob der Torheit*. Übers. von Anton J. Gail, hrsg. von Stefan Zathammer. Stuttgart: Reclam (2021).

(1517): *Querela Pacis*. In: *Collected Works from Erasmus. Literary and Educational Writings, 5 and 6*. Hrsg. von A.T.H. Levi. Toronto/Buffalo/London: Toronto University Press (1986).

Salutati, Coluccio (1891–1911), *Epistolario*. Hrsg. von Francesco Novati. In: *Fonti per la storia d'Italia*. Roma: Istituto storico italiano, VIII, 5, S. 380 f.

Vico, Gianbattista (1861): *Della costanza del giurisperdente*. In: ders.: *Opere III-VI*. Napoli: Stamperia de' classici latini.

Deutscher Neuhumanismus und Spätmoderne

Goethe, Johann W. (1815–1826): *Shakespeare und kein Ende*. In: ders., hrsg. von Erich Trunz: *Goethes Werke, Band 12. Schriften über Kunst. Schriften über Literatur* (1967). Hamburg: Wegner, S. 287–297.

Herder, Johann Gottfried von (1991): *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1793). Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 130 (Brief 25, Nr. 33).

Humboldt, Wilhelm von

(1792): *Theorie der Bildung des Menschen*. In: Flitner, Andreas und Giel, Klaus (Hrsg.): *Wilhelm von Humboldt. Schriften zur Anthropologie und Geschichte* (1960). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

(1793): *Über das Studium des Alterthums und des griechischen insbesondere*. In: ders. (1903/1968): *Gesammelte Schriften. Bd. 1*. Hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften (1903/1968). Berlin: De Gruyter, S. 225–281.

(1799): *Ästhetische Versuche. Erster Theil. Über Göthe's Herrmann und Dorothea*. Braunschweig, 2. Teilweise abgedruckt in: *Goethe, Hermann und Dorothea, mit Aufsätzen von A. W. v. Schlegel, W. v. Humboldt, G. W. F. Hegel und H. Hettner* (1976). Frankfurt a. M. 1976, 157–181.

(1807) *Über den Charakter der Griechen, die idealische und historische Ansicht desselben*. In: Flitner, Andreas und Giel, Klaus (Hrsg.): *Wilhelm von Humboldt. Werke in fünf Bänden. Bd. 2* (1963). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

(1807) *Geschichte des Verfalls und Unterganges der griechischen Freistaaten*. In: *Gesammelte Schriften. Bd. 3*. Hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften (1903/1968). Berlin: De Gruyter, S. 171–218.

(1903/1968): *Gesammelte Schriften. Bd. 1*. Hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: De Gruyter.

(1990): *Briefe an Friedrich August Wolf*. Hrsg. von Philip Mattson. Berlin-New York: De Gruyter.

Lessing, Gotthold E. (1780): *Die Erziehung des Menschengeschlechts*. Berlin: Voß.

Niethammer, Friedrich I. (1808): *Der Streit des Philanthropismus und des Humanismus in der Theorie des Erziehungsunterrichtes unserer Zeit*. Jena: Fromman.

Nietzsche, Friedrich

(1874): *Unzeitgemäße Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hrsg): *Nietzsche – Werke. Kritische Gesamtausgabe* (1972/2021), Bd. III. Berlin/New York: De Gruyter. Ital. Übers. von F. Desideri, S. Moravia, G. Raio, I. A. Chiusano: *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1993). Roma: Newton Compton.

Nietzsche, Friedrich (1882): *Die Fröhliche Wissenschaft*. In: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hrsg): *Nietzsche – Werke. Kritische Gesamtausgabe* (1972/2021), Bd. III. Berlin/New York: De Gruyter.

(1874–75): *Geschichte der griechischen Literatur* (1922). In: *Gesammelte Werke*, Bd. V. München: Musarion.

(1878): *Menschliches, Allzumenschliches* Bd. 1. In: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hrsg): *Nietzsche – Werke. Kritische Gesamtausgabe* (1972/2021), Bd. II. Berlin/New York: De Gruyter.

Dritter Humanismus

Jaeger, Werner

(1931) (Hrsg.): *Das Problem des Klassischen und die Antike. Acht Vorträge gehalten auf der Fachtagung der klassischen Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930* (1972). Stuttgart: Teubner.

(1936): *Paideia* (1959). Berlin: De Gruyter.

(1944): *Paideia* (2018). Einführung von Giovanni Reale. Milano: Bompiani.

(1960²): *Philologie und Historie*. In: ders.: *Humanistische Reden und Vorträge*. Berlin: De Gruyter, S. 1–16.

(1960²): *Der Humanismus als Tradition und Erlebnis*. In: ders.: *Humanistische Reden und Vorträge*. Berlin: De Gruyter, S. 17–30.

(1960²): *Die geistige Gegenwart der Antike*. In: ders.: *Humanistische Reden und Vorträge*. Berlin: De Gruyter, S. 158–177.

Schadewaldt, Wolfgang (1972): „Begriff und Wesen der antiken Klassik“. In: Jaeger, Werner (Hrsg.) (1931/1972): *Das Problem des Klassischen und die Antike. Acht Vorträge gehalten auf der Fachtagung der klassischen Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930*. Stuttgart: Teubner. S. 15–32.

Das Komische

Bergson, Henri (1900): *Le rire: Essai sur la signification du comique*. Paris: Félix Alcan. Übers. ins Italienische von Arnaldo Crevesato und Carmine Gallo (Hrsg.): *Il riso. Saggio sul significato del comico* (2018). Roma-Bari: Laterza.

Descartes, René (1649): *Les passions de l'âme*. Hrsg. und übers. von Klaus Hamacher: *Die Leidenschaften der Seele* (1984). Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Freud, Sigmund (1905): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1999). In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 6. Hrsg. von Anna Freud. Frankfurt am Main: Fischer. Ital. Übers. von Pietro L. Segre: *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (2018²). Roma: Newton Compton.

Hobbes, Thomas (1658): *Man and citizen: Thomas Hobbes's De homine*. Übers. von Charles T. Wood, T. S. K. Scott-Craig, und Thomas Hobbes. *De cive*. Übers. von Bernard Gert (1978). Die Ausgabe ist auch bekannt unter dem Titel *Philosophical rudiments concerning government and society*. Mit einer Einführung von Bernard Gert.

Jean Paul (1804): *Vorschule der Ästhetik* (1990). Hrsg. von Wolfhart Henckmann. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Kant, Immanuel (1793): *Kritik der Urteilskraft*. In: ders.: *Werke V: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*. (1956/2016⁸). Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt: WBG.

Pirandello, Luigi (1908/2021): *L'umorismo*. Hrsg. von Maria Argenziano. Roma: Newton Compton. Übers. von Johannes Thomas (1986): *Der Humor*, Mindelheim: Sachon.

Schlegel, August W. (1809–1811): *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Hrsg. von Georg Braungart (2018). Leiden/Boston/Singapore/Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Sekundärliteratur

Humanismus in der Renaissance

Batkin, Leonid M. (1989/1992): *L'idea di individualità nel rinascimento italiano*. Trad. It. di Valentina Rossi. Roma-Bari: Laterza.

Böhme, Günther (1984): *Bildungsgeschichte des frühen Humanismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 120–122.

Cacciari, Massimo (2019): *La mente inquieta*. Torino: Einaudi.

Castelli Gattinara, Enrico

(1966): *Simboli e Immagini. Studi di filosofia dell'arte sacra*. Roma: Centro internazionale di studi umanistici: Edizioni rinascimento.

(Hrsg.) (1972): „L'Umanesimo e „la Follia““. In: *Fenomenologia dell'arte e della religione*, 2. Roma: Abete, S. 11–16.

Ciliberto, Michele (2017): *Il nuovo Umanesimo*. Roma-Bari: Laterza.

Garin, Eugenio (1966): *L'educazione in Europa (1957) / Geschichte und Dokumente der abendländischen Pädagogik*, Bd. II, aus dem Italienischen von Christa Baumgarth. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

(1971): „Erasmus e l'Umanesimo italiano“. In: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 33 (1), S. 7–17.

Klein, Robert (1963): „Le thème du fou et l'ironie humaniste“. In: *Umanesimo e Ermeneutica*, quad. de „L'Archivio di Filosofia“, S. 12–22.

Lefèvre, Eckardt

(1979): *Menander*. In: G. A. Seeck (Hrsg.): *Das griechische Drama*, Darmstadt, S. 307–353.

(1998): „Humanismus und humanistische Bildung“. In: Helmut Engler: *Humanismus in Europa*. Heidelberg: Winter, S. 1–43.

Pfeiffer, Rudolf (1931): *Humanitas Erasmi*. In: Fritz von Saxl (Hrsg.): *Studien der Bibliothek Warburg*, (22). Leipzig: Teubner.

Deutscher Neuhumanismus und Spätmoderne

Fornaro, Sotera (2016): *Christian Gottlob Heyne: le nuove vie dello studio degli antichi*. In: D. Lanza und G. Ugolini: *Storia della filologia classica*. Roma: Carocci, S. 49–70.

Landfester, Manfred (2001): „Die neuhumanistische Begründung der Allgemeinbildung in Deutschland“. In: Wiersing, E. (Hrsg.): *Humanismus und Menschenbildung: Zu Geschichte, Gegenwart und Zukunft der bildenden Begegnung der Europäer mit der Kultur der Griechen und Römer*. Essen: Die blaue Eule, S. 205–223.

Lanza, Diego und Ugolini, Gherardo (2016): *Storia della filologia classica*. Roma: Carocci.

Leghissa, Giovanni (2007): *Incorporare l'antico. Filologia classica e invenzione della modernità*. Milano: Mimesis.

Ugolini, Gherardo (2016): *Humboldt, il Ginnasio umanistico e l'università di Berlino*. In: D. Lanza und G. Ugolini: *Storia della filologia classica*. Roma: Carocci, S. 109–136.

Dritter Humanismus

Andurand, Anthony (2014): *Le Mythe grec allemand. Histoire d'une affinité elective*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Canfora, Luciano

(1977): *Cultura classica e crisi tedesca. Gli scritti politici di Wilamowitz 1914–1931*. Bari: De Donato.

(1979): *Intellettuale in Germania tra reazione e rivoluzione*. Bari: De Donato.

Guthrie King, Colin und Lo Presti, Roberto (Hrsg.) (2017): „Werner Jaeger: Wissenschaft, Bildung, Politik“. In: *Philologus* (9).

Horn, Christoph (2021): *Werner Jaeger's Paideia and his 'Third Humanism'*. Übers. von Marie Élise Zovko, In: Zovko, Marie Élise und Dillon, John: *Bildung and Paideia. Philosophical Models of Education*. London/New York: Routledge, S. 134–143.

Landfester, Manfred

(1996): „Griechen und Deutsche: der Mythos einer ‚Wahlverwandtschaft‘“. In: Berding, Helmut (Hrsg.): *Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*. Bd. III, *Mythos und Nation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 198–219.

(2017): „Werner Jaegers Konzepte von Wissenschaft und Bildung als Ausdruck des Zeitgeistes“. In: Colin Guthrie King und Roberto Lo Presti (Hrsg.): *Werner Jaeger: Wissenschaft, Bildung, Politik. Philologus* (9), S. 5–50.

Mazza, Mario (1980): „Crisi tedesca e cultura classica: Intellettuuali tra reazione e rivoluzione“. In: *Studi storici*, 2 (21), S. 255–272.

Oexle, Otto G. (Hrsg.) (2007): *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Stiewe, Barbara (2011): „Der ‚Dritte Humanismus‘. Aspekte deutscher Griechenrezeption vom George-Kreis bis zum Nationalsozialismus“. Berlin: De Gruyter.

Ugolini, Gherardo (2016): *Werner Jaeger e il Terzo umanesimo*. In: D. Lanza und G. Ugolini: *Storia della filologia classica*. Roma: Carocci, S. 249–276.

Snell, Bruno (1975⁴): *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Patzer, Harald (1964): „Der Humanismus als Methodenproblem der klassischen Philologie“. In: *Der evangelische Erzieher* 16 (11), S. 375–386.

Wiersing, Erhard (2001): *Humanismus und Menschenbildung. Zu Geschichte, Gegenwart und Zukunft der bildenden Begegnung der Europäer mit der Kultur der Griechen und Römer*. In: ders. (Hrsg.): *Humanismus und Menschenbildung. Zu Geschichte, Gegenwart und Zukunft der bildenden Begegnung der Europäer mit der Kultur der Griechen und Römer*. Essen: Die blaue Eule, S. 15–95.

Humanismus und Bildungsbegriff nach 1945

Achella, Stefania (2017): „L’umanismo a venire di Karl Jaspers“. In: Hilt, Annette; Zaborowski, Holger und Cesarone, Virgilio (Hrsg.): *La questione dell’umanismo oggi*. Macerata: Quodlibet, S. 103–123.

Alberti, Vittorio (2019): *Per un nuovo umanesimo. Come ridare un ideale a italiani e europei*. Milano: Solferino.

Alessiato, Elena (2018): „Diventare europei. L’Europa di Karl Jaspers“. In: *Philosophical Readings* (X),1, S. 3–10.

Böhme, Günther (2001): „Das neue Europa und der alte Humanismus“. In: Wiersing, E. (Hrsg.): *Humanismus und Menschenbildung: Zu Geschichte, Gegenwart und Zukunft der bildenden Begegnung der Europäer mit der Kultur der Griechen und Römer*. Essen: Die blaue Eule, S. 367–381.

Breithausen, Jutta; Casale, Rita; Dörpinghaus, Andreas; Sola, Giancarla und Witte, Egbert (2016): „Der Begriff der Bildung in Deutschland. Zwischen Philosophie und Pädagogik“. In: *Studi sulla formazione* (1), S. 55–85.

Buck, August (1987): *Humanismus. Seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen*. Freiburg: Alber, hier S. 448.

Casale, Rita

(2016): „Der Untergang des Geistes, der Aufstieg der Evidenz. Wissensgeschichtliche Überlegungen zur Vergangenheit und Zukunft der Erziehungswissenschaft“. In: Blömeke, Sigrid; Caruso, Marcelo; Reh, Sabine; Salaschek Ulrich und Stiller, Jurik (Hrsg.): *Traditionen und Zukünfte. Beiträge zum 24. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft*. Opladen/Berlin/Toronto: Verlag Barbara Budrich, S. 43–56.

(2022): *Einführung in die Erziehungs- und Bildungsphilosophie*. Stuttgart: UTB.

Cesarone, Virgilio (2017): „L’umanismo nella povertà dell’umano, quale ‚salvezza?‘“. In: Hilt, Annette; Zaborowski, Holger und Cesarone, Virgilio (Hrsg.): *La questione dell’umanismo oggi*. Macerata: Quodlibet, S. 147–162.

Citti, Vittorio (2000): „Tragedia greca e cultura Europea“. In: Carmen Morenilla und Bernhard Zimmermann (Hrsg.): *Das Tragische. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*. Bd. 9. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 79–95.

Eliot, Thomas S. (1920): *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen & Co.

Fink, Helmut (Hrsg.) (2010): *Der neue Humanismus – wissenschaftliches Menschenbild und säkulare Ethik*. Aschaffenburg: Alibri

Franziskus (2015): Enzyklika *Laudato si'*. *Über die Sorge für das gemeinsame Haus*. Roma: Libreria editrice vaticana.

Gentili, Bruno (1969): „L'interpretazione dei lirici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo. Sincronia e diacronia nello studio di una cultura orale“. In: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* (8), S. 7–21.

Hilt, Annette; Zaborowski, Holger und Cesarone, Virgilio (Hrsg.) (2017): *La questione dell'umanesimo oggi*. Macerata: Quodlibet.

Hornstein, Walter (2001): „Erziehung und Bildung im Zeitalter der Globalisierung. Themen und Fragestellungen erziehungswissenschaftlicher Reflexion“. In: *Zeitschrift für Pädagogik* (47), 4, S. 517–537.

Jaspers, Karl

(1931): *Die geistige Situation der Zeit*. Berlin-Leipzig: De Gruyter.

(1946): *Vom Europäischen Geist*. München: R. Piper & Co.

(1951): „Über Bedingungen und Möglichkeiten eines neuen Humanismus“. In: ders.: *Über Bedingungen und Möglichkeiten eines neuen Humanismus. Drei Vorträge*. Stuttgart: Reclam, S. 21–53.

Kersting, Christa (2008): *Pädagogik im Nachkriegsdeutschland. Wissenschaft und Disziplinentwicklung 1945 bis 1955*. Bad Heilbrunn: Klinkhard.

Kurig, Julia (2015): *Bildung für die technische Moderne. Pädagogische Technikdiskurse zwischen den 1920er und 1950er Jahren in Deutschland*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Lanza, Diego (1976): „Alla ricerca del tragico“. In: *Belfagor* (31), 1, S. 33–64.

Patzer, Harald (1963): „Humanismus und griechische Tragödie“. In: *Zeitschrift für Pädagogik und Theologie* (15), 3, S. 91–104.

Romano, Elisa (2014): „Umanesimo e ‚Humanities‘. Il passato nel presente“. In: *CassicoContemporaneo*, S. 42–55.

Weinstock, Heinrich

(1934): *Polis – Der griechische Beitrag zu einer deutschen Bildung heute an Thukydides erläutert*. Berlin: Die Runde.

(1949): *Realer Humanismus. Die Wiederkehr des Tragischen. Platon und Marx oder Humanismus und Sozialismus*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

(1953): *Die Tragödie des Humanismus: Wahrheit und Trug im abendländischen Menschenbild*. Heidelberg: Quelle & Meyer.

(1955): *Realer Humanismus. Eine Ausschau nach Möglichkeiten seiner Verwirklichung*. Heidelberg: Quelle und Meyer.

Das Tragische

Belfiore, Elizabeth (1992): *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*. Princeton: Princeton University Press.

Canfora, Luciano (2004): *La democrazia. Storia di un'ideologia*. Roma-Bari: Laterza.

Dodds, Eric R. (1982): *Introduction to Euripides, Bacchae*, edited with Introduction and Commentary by E.R. Dodds. Oxford: Clarendon Press.

Gentili, Carlo und Garelli, Gianluca (2010): *Il tragico*. Bologna: Il Mulino.

Hühn, Lore und Schwab, Philipp (Hrsg.) (2011): *Die Philosophie des Tragischen: Schopenhauer – Schelling – Nietzsche*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Kerényi, Karl (1976): *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*. München-Wien: Langen-Müller.

Krell, David F. (2011): Das tragische Absolute bei Schelling und Hölderlin. In: Hühn, Lore und Schwab, Philipp (Hrsg.) (2011): *Die Philosophie des Tragischen: Schopenhauer – Schelling – Nietzsche*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 203–222.

Langbehn, Claus (2014): „Theater“. In: Ralf Konersmann (Hrsg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 449–462.

Lanza, Diego (1977): *Il tiranno e il suo pubblico*. Torino: Einaudi.

Meniacci, Marco (Hrsg.) (2016): *Das tragische: Dichten als Denken. Literarische Modellierungen eines pensiero tragico*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, insbesondere S. 7–10.

Murray, Gilbert (1912): *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy*. In: Harrison, Jane E. (Hrsg.): *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nietzsche, Friedrich (1872): *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873: Kritische Studienausgabe*. In: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hrsg.): *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. I (2021). Berlin/New York: De Gruyter.

De Romilly, Jacqueline (1970): *La tragédie grecque*. Paris: PUF.

Schmidt-Biggemann, Wilhelm (2011): *Überlegungen über das Verhältnis von Tragödie, Theodizee und Philosophie*. In: Hühn, Lore und Schwab, Philipp (Hrsg.) (2011): *Die Philosophie des Tragischen: Schopenhauer – Schelling – Nietzsche*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Simmel, Georg (1911): *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* (2019). Norderstedt: Books on Demand.

Spengler, Oscar (1918): *Der Untergang des Abendlandes* (2022). Hamburg: Gröls Verlag.

Szondi, Peter (1961): *Versuch über das Tragische* (1978). Frankfurt am Main: Insel-Verlag.

Ugolini, Gherardo (2016): *Nietzsche e la polemica sul tragico*. In: D. Lanza und G. Ugolini (Hrsg.): *Storia della filologia classica*, op. cit. S. 191–220.

Vernant, Jeanne-Pierre (1986/2004): *Le dieu de la fiction tragique*. In: Vernant, Jeanne-Pierre und Vidal-Naquet, Pierre: *Mythe e tragédie en Grèce ancienne. Tome II*. Paris, La Découverte.

Wesche, Tilo (2011): *Wissen und Wahrheit im Widerstreit. Zu Hegels Theorie der Tragödie*. In: Hühn, Lore und Schwab, Philipp (Hrsg.) (2011): *Die Philosophie des Tragischen: Schopenhauer – Schelling – Nietzsche*. Berlin/Boston: De Gruyter, S.297–315.

Wilamowitz-Möllendorf, Ulrich von (1907): *Einleitung in die griechische Tragödie*. Berlin: Weidmann.

Zimmermann, Bernhard (2011): *Über das Tragische bei den Griechen*. In: Hühn, Lore und Schwab, Philipp (Hrsg.) (2011): *Die Philosophie des Tragischen: Schopenhauer – Schelling – Nietzsche*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 133–141.

Das Komische

Bachtin, Michail (1969): *Literatur und Karneval: zur Romantheorie und Lachkultur*. München: Hanser.

D'Angeli, Concetta und Paduano, Guido (1999): *Il comico*. Bologna: Il Mulino.

Dörpinghaus, Andreas (2007): „Über den Humor. Von der Not zur Tugend und zurück“. In: Eykmann, Walter und Seichter, Sabine (Hrsg.): *Pädagogische Tugenden. Winfried Böhm zum 22. März 2007*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 11–22.

Fiorentino, Francesco (2019): „Metamorfosi del comico“. In: *SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo* (3), S. 467–484.

Gentili, Carlo (2018): „Die Narrheit der fröhlichen Wissenschaft. Nachweis aus Erasmus von Rotterdam, *Lob der Torheit*“. In: *Nietzsche Studien* (47), 1, S. 249–253.

Imperio, Olimpia (2014): „Aristofane tra antiche e moderne teorie del comico“. In: *Graeca Tergestina. Praelectiones philologiae tergestinae*, 3. Trieste: EUT, S. 5–63.

Manetti, Giovanni (2005): „Non dice ciò che dice. Aristotele, il comico e la filosofia del linguaggio contemporanea“. In: Mosetti Casaretto, Francesco (Hrsg.): *Il riso. Atti delle Giornate internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, S. 15–30.

Männlein-Robert, Irmgard (1995): *Poetik: Komödie und Tragödie (VII 796e-817e)*. In: Platon: *Gesetze – Nomoi*. Hrsg. von Christoph Horn. Berlin: Akademie Verlag, S. 123–141.

Orlando, Francesco (1990): *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo*. Torino: Einaudi.

Rösler, Wolfgang (1986): „Michael Bachtin und die Karnivalskultur im antiken Griechenland“. In: *Quaderni urbinati di cultura classica, Nuova serie* 23 (2), S. 25–44.

Zangrilli, Franco (1996): „Pirandello e il mondo greco“. In: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* (53), 2, S. 181–204.

Die Dramen Aristophanes': Themen und Fragestellungen

Acharner

Brockmann, Christian (2003): *Aristophanes und die Freiheit der Komödie. Untersuchungen zu den frühen Stücken unter besonderer Berücksichtigung der Acharner*. München/Leipzig: Saur.

Carey, Christopher (1993): „The purpose of Aristophanes' *Acharnians*“. In: *Rheinisches Museum für Philologie*, 136 (3/4), S. 245–263.

Foley, Helene (1988): „Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*“. In: *The Journal of Hellenistic Studies*, 108, S. 33–47.

Forrest, William G. (1963): „Aristophanes' *Acharnians*“. In: *Phoenix* (17) 1, S. 1–12.

Handley, Eric W. und Rea, John (1957): „The *Telephus* of Euripides“. In: *Institute of Classical Studies. Bulletin Supplement* 5.

MacDowell, Douglas M. (1983): „The Nature of Aristophanes' *Acharnians*“. In: *Greece and Rome* (30), 2, S. 143–162.

Perusino, Franca (1987): „La giustizia di Aristofane negli anapesti degli *Acharnesi*“. In: ders.: *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*. Urbino: Quattro venti, S. 17–33.

Riu, Xavier (1995): „Gli insulti alla polis nella parabasi degli *Acharnesi*“. In: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 50, (2), S. 59–66.

Russo, Carlo F. (1953): „Aristofane e gli *Acharnesi*“. In: *Belfagor* (8), 5, S. 539–552.

Taplin, Oscar (1983): „Tragedy and Tragedy“. In: *The Classical Quarterly* (33), 2, S. 331–333.

Ritter

Adcock, Frank E. (1969/1982): „La guerra archidamica, 431–421 a. C.“. In: Bury, J. B., Cook, S. A. und Adcock, F. E. (Hrsg.): *The Cambridge Ancient History* (it. *Storia del Mondo Antico*). Bd. IV. Aus dem Englischen von Carlo Hermanin und Livia Moscone. Milano: Il Saggiatore, S. 545–604.

Brock, Roger, W. (1986): „The double plot in Aristophanes’ *Knights*“. In: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* (27), S. 15–27.

Connor, Robert W. (1971/1992): *The New Politician of Fifth Century Athens*. Indianapolis/Cambridge: Hackett.

Edmunds, Lowell (1988): *Cleon, Knight and Aristophanes’ Politics*. Lanham: University Press of America.

Fischer, Wolfgang (1997): *Die Knabenliebe im alten Griechenland als pädagogisches Phänomen*. In: ders.: *Kleine Texte zur Pädagogik in der Antike*. Hohengehren: Schneider, S. 181–202.

Kraus, Walther (1985): *Aristophanes’ politische Komödien. Die Acharner. Die Ritter*. Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.

Lehmann, Gustav A. (2008): *Perikles. Staatsmann und Stratege im klassischen Athen: Eine Biographie*. München: Beck.

Lind, Hermann (1990): *Der Gerber Kleon in den Rittern des Aristophanes. Studien zur Demagogenkomödie*. Frankfurt am Main: Lang.

Musti, Domenico

(1985): „Pubblico e privato nella democrazia periclea“. In: *QUCC* (20), S. 7–17.

(2003³): *Storia greca*. In: AA.VV. (2004): *Storia universale*. Bd. II. Milano: Corriere della sera.

Mosconi, Gianfranco (2008): „Musica e buon governo“. Paideia aristocratica e propaganda politica nell’Atene di V sec. a. C.“. In: *Rivista di cultura classica e medioevale*, (1).

Newiger, Hans-Joachim (1957): *Metapher und Allegorie: Studien zu Aristophanes*. München: Beck.

Poddighe, Elisabetta *et al.* (2013): „Kalokagathia“. In: *The Encyclopedia of Ancient History*. Bd. VII. Malden: Wiley-Blackwell.

Walker, Edward M.

(1969/1982): „Atene: la riforma di Clistene“. In: Bury, J. B., Cook, S. A. und Adcock, F. E. (Hrsg.): *The Cambridge Ancient History* (it. *Storia del Mondo*

Antico). Bd. IV. Aus dem Englischen von Carlo Hermanin und Livia Moscone. Milano: Il Saggiatore, S. 130–164.

(1969/1982): „La democrazia di Pericle“. In: Bury, J. B., Cook, S. A. und Adcock, F. E. (Hrsg.): *The Cambridge Ancient History* (it. *Storia del Mondo Antico*). Bd. IV. Aus dem Englischen von Carlo Hermanin und Livia Moscone. Milano: Il Saggiatore, S. 449–489.

Warren D. Anderson (1966): *Ethos and Education in Greek Music*. Cambridge: Harvard University Press.

Wolken

Brehm, Johannes (2011): *Einführung und methodische Vorüberlegungen zu ‚genos‘ und ‚generatio‘*. In: Hartwin Brandt, Annika M. Auer, Johannes Brehm, Diego De Brasi, Lina K. Hörl (Hrsg.): *genus & generatio. Rollenerwartungen und Rollenerfüllungen im Spannungsfeld der Geschlechter und Generationen in Antike und Mittelalter*. Bamberg: University of Bamberg Press, S. 9–21, hier S. 12–15.

Clarke, Howard W. (1963): „Telemachus and the Telemacheia“. In: *The American Journal of Philology* (84), 2, S. 129–145.

Enrico, Lucia (2015): „Rilievo della figura di Telemaco nell’Odissea. Fisionomia del personaggio e ipotesi per un modello di archetipo cognitivo“. In: *Working Papers del Centro di Ricerca sulle Lingue Franche nella Comunicazione Interculturale e Multimediale*. Dipartimento di Studi Umanistici, Università del Salento, (1), 2015.

Falkner, Thomas M. (1989): *Epì geraos oudò: Homeric heroism, Old Age and the End of the Odyssey*. In: Falkner, Thomas M. und Judith de Luce: *Old Age in Greek and Latin Literature*. Albany: State University of New York Press, S. 21–67.

Grilli, Alessandro (2018¹⁷): „Una commedia a doppio taglio“. In: Aristofane: *Le Nuvole*, a cura di Alessandro Grilli. Milano: BUR, S. 7–68.

Hubbard, Thomas K. (1989): *Old Men in the youthful Plays of Aristophanes*. In: Thomas M. Falkner, Judith de Luce: *Old Age in Greek and Latin Literature*. Albany: State University of New York Press, S. 90–113.

Kurig, Julia (2015): „Alte und neue Erziehung im Kampf um Hegemonie: Aristophanes' Komödie ‚Die Wolken‘ als bildungshistorisches Dokument des 5. Jahrhunderts v. Chr.“. In: *Jahrbuch für historische Bildungsforschung* 21, S. 17–56.

Seveso, Gabriella

(2010): *Paternità e vita familiare*. Roma: Studium, S. 69–75.

Seveso, Gabriella (2013): „*Arrivati alla piena misura*“. *Rappresentazioni dei vecchi e della vecchiaia nella Grecia antica*. Milano: Franco Angeli.

Sünkel, Wolfgang (1997): *Generation als pädagogischer Begriff*. In: Eckart Liebau: *Das Generationenverhältnis. Über das Zusammenleben in Familie und Gesellschaft*. München: Juventa, S. 195–204.

Welskopf, Elisabeth C. (1964): „Zum Generationenproblem bei Hesiod und Platon“. In: ders. (Hrsg.): *Neue Beiträge zur Geschichte der Alten Welt. Band I: Alter Orient und Griechenland*, S. 301–307.

Zimmermann, Bernhard

(1998a): „Generationenkonflikt im griechisch-römischen Drama“. In: *Würzburger Jahrbuch* (22), S. 21–32, hier S. 22–23.

(1998b): „Innovation und Tradition in den Komödien des Aristophanes“. In: *Seminari Romani*, 1, S. 275–287.

(2007): „Väter und Söhne: Generationenkonflikt in den ‚Wolken‘ und ‚Wespen‘ des Aristophanes“. In: Thomas Beier (Hrsg.): *Generationenkonflikt auf der Bühne. Perspektiven im antiken und mittelalterlichen Drama*. Tübingen: Narr, S. 73–81.

Wespen

Brelich, Angelo (1958): *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*. Roma: Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri.

Crichton, Angus (1993): „The Old are in a Second Childhood: Age Reversal and Jury Service in Aristophanes' Wasps“. In: *Bulletin Institute of Classical Studies* (38), S. 59–80.

Fabbro, Elena (2017³): „La procedura giudiziaria in Atene“. In: Paduano, Guido (Hrsg.): *Aristofane. Le Vespe*. Milano: BUR, S. 36–49.

Hubbard, Thomas K. (1989): „Old Men in the youthful Plays of Aristophanes“. In: Thomas M. Falkner und Judith de Luce: *Old Age in Greek and Latin Literature*. Albany: State University of New York Press, S. 90–113.

Jederkiewicz, Stefano (2006): „Bestie, gesti e ‚Logos‘. Una lettura delle *Vespe* di Aristofane“. In: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* (82), 1, S. 61–91.

Landfester, Manfred (1977): *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*. Berlin.

Koch, Klaus-Dietrich (1965): „Kritische Idee und Komisches Thema: Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der Aristophanischen Komödie“. (Bremen 1965) 74–79 = *Jahrbuch der Witttheit zu Bremen* (9), S. 118–123.

Rau, Peter (1967): „Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes“. In: *Zetemata*, 45. München: Beck.

Schwinge, Ernst R. (1975): „Kritik und Komik. Gedanken zu Aristophanes' *Wespen*“. In: *Dialogos. Festschrift H. Patzner*. Wiesbaden, S. 35–47.

Slater, Niall W. (1996): *Bringing up Father: paideia and ephebeia in the Wasps*. In: Sommerstein, Alan (Hrsg.): *Education in Greek Fiction*. Bari: Levante, S. 27–52.

Zimmermann, Bernhard

(1998a): „Generationenkonflikt im griechisch-römischen Drama“. In *Würzburger Jahrbuch* 22, S. 21–32.

(2007): „Väter und Söhne: Generationenkonflikt in den ‚*Wolken*‘ und ‚*Wespen*‘ des Aristophanes“. In: Thomas Beier (Hrsg.): *Generationenkonflikt auf der Bühne. Perspektiven im antiken und mittelalterlichen Drama*, Tübingen: Narr, S. 73–81.

Frieden

Corsini, Eugenio (1991): „Aspetti della pace in Aristofane“. In: *La pace nel mondo antico*, Atti del Convegno di Torino (9.–11. April 1990). Torino.

Newiger, Hans Joachim (1980): „War and Peace in the Comedies of Aristophanes“. In: *Yale Classical Studies*, S. 219–373.

Vögel

Dalfen, Joachim (1975): „Politik und Utopie in den *Vögeln* des Aristophanes. Zu Ar., *Vogel* 451–638“. In: *Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca* (2), S. 268–287.

Farioli, Marcella (2001): *Mundus alter: utopie e distopie nella commedia greca antica*. Milano: Vita e pensiero.

Paduano, Guido (2007): *Aristofane e Menandro*. In: *Il teatro greco. Commedie*. Hrsg. von Guido Paduano. Milano: Rizzoli, S. 5–27.

Thesmophoriazusen

Carter, Elisabeth (1987): *Actor, author and audience in Aristophane's Thesmophoriazusen*, Doktorale Dissertation. Baltimore: John Hopkins University.

Rau, Peter (1975): *Das Tragödienspiel in den Thesmophoriazusen*. In: Newiger, Hans Joachim (Hrsg.): *Aristophanes und die Alte Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 339–356.

Lisystrate

Duby, George et al. (1997): *Geschichte der Frauen. Bd. 1: Die Antike*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Harriott, Rosemary (1985): *Lysistrata: action and theme*. In: Redmond, James (Hrsg.): *Drama, Sex and Politics* (Themes in Drama Bd. 7). Cambridge: Cambridge University Press, S. 11–22.

Frösche

Andò, Valeria (2011): „Violenza ed emozione comica nel teatro di Aristofane“. In: *ὄρμος – Ricerche di Storia Antica*, 3, S. 55–67.

Audano, Sergio (2010): „Omero maestro della ‚polis‘: un dibattito letterario e pedagogico tra Aristofane (*Rane*, 1030–1036) e Ippia (fr. 86 B 6 D.-K.)“. In: Leonardelli, Fabrizio und Rossi, Giovanni (Hrsg.): *Officina Humanitatis. Studi in onore di Lia de Finis*. Trento: Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, S. 3–14.

Cuccurullo, Salvatore (2006): *Paideia e tragedia greca. Educazione e complessità*. Milano: Franco Angeli.

De Romelly, Jacqueline (1970): *La Tragédie grecque*. Übers. Von A. Panciera: La tragedia greca (1996). Bologna: Il Mulino.

Di Benedetto, Vincenzo und Medda, Enrico (2002): *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino: Einaudi.

Musti, Domenico (1995): *Demokratía. Origini di un'idea*. Roma-Bari: Laterza.

Nussbaum, Martha C. (1986/2001): *The Fragility of Goodness: Luck And Ethics In Greek Tragedy And Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Provenza, Antonietta (2017): „*Rhema ghegnàion*. Responsabilità ‚genetica‘ del poeta tragico nelle *Rane* di Aristofane“. In: *ὄρεος – Ricerche di Storia Antica*, 9, S. 329–345.

Schmidt, Jens-Uwe (1998): „Die Einheit der ‚Frösche‘ des Aristophanes – demokratische Erziehung und ‚moderne‘ Dichtung in der Kritik“. In: *Würzburger Jahrbuch* 22, S. 73–100.

Vernant, Jean P. und Detienne, Marcel (1984): *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*. Roma-Bari: Laterza.

Wycherley R.E. (1946): „Aristophanes and Euripides“. In: *Greece & Rome* (15), 45, S. 98–107.

Ecclesiazusen

Beltrametti, Anna Albertina

(1991): „Variazioni del fantastico. Aristofane, Platone e la recita del filosofo“. In: *QS* 34, S. 131–150.

(2000): *L'utopia dalla commedia al dialogo platonico*. In M. Vegetti (Hrsg.): *Platone. Repubblica, vol. IV, Libro V*, S. 233–256.

Canfora, Luciano (2014): *La crisi dell'utopia. Aristofane contro Platone*. Roma-Bari: Laterza.

Di Stefano, Martina (2019): „Il passato come futuro possibile. Generi letterari e discronia della città nel Crizia“. In: *HAL*, ID: <https://hal.science/hal-02021593>, S. 119–123.

Taaffe, Lauren K. (1991): „The Illusion of Gender Disguise in Aristophanes' *Ecclesiazusae*“. In: *Helios* 18, S. 91–112.

Thesleff, Holger (1997): „The early Version of Plato's *Republic*“. In: *Arctos* XXXI, S. 149–174.

Plutos

Olson, Douglas S. (1990): „Economic and ideology in Aristophanes' *Wealth*“. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, 93, S. 223–242.

Soziologie und Philologie der Gattung „Alte Komödie“

Chronopoulos, Stylianos (2010): *Spott im Drama: Dramatische Funktionen der persönlichen Verspottung in Aristophanes' Wespen und Frieden*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philologischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br., unveröffentlicht.

Couat, Auguste (1889): *Aristophane et l'ancienne comédie attique*. Paris: Lecène et Oudin.

De Ste. Croix, Geoffrey E. M. (1972/1989³): *The Origins of the Peloponnesian War*. London: Duckworth.

Dover, Kenneth J. (1972): *Aristophanic Comedy*. London: Bastford.

Ehrenberg, Victor (1951): *The people of Aristophanes: a sociology of old Attic comedy*. Oxford: Blackwell.

Gum, Coburn (1969): *The Aristophanic Comedies of Ben Jonson. A Comparative Study of Jonson and Aristophanes*. The Hague/Paris: Mouton.

Gelzer, Thomas (1960): *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*. München: Beck.

Gomme, Arnold, W. (1938): „Aristophanes and Politics“. In: *The Classical Review* (52), 3, S. 97–109.

Halliwell, Stephen (1991): „The Uses of Laughter in Greek Culture“. In: *The Classical Quarterly* (41) 2, S. 279–296.

Lanza, Diego (1977): *Il tiranno e il suo pubblico*. Torino: Einaudi.

Lesky, Albin (1958/1962): *Geschichte der griechischen Literatur* (it. *Storia della letteratura greca*). Bd. II. Aus dem Deutschen von Fausto Codino. Milano: Il Saggiatore.

Maddalena, Antonio (1967): *Storia della letteratura greca*. Milano: Mursia.

Mastromarco, Giuseppe und Totaro, Pietro (2008): *Storia del teatro greco*. Firenze: Le Monnier.

Möllendorf, Peter von

(1995): *Grundlagen einer Ästhetik der alten Komödie: Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*. Tübingen: Narr.

(2002): *Aristophanes*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms.

Nannini, Simonetta (2014): *L'Omero tragico di Platone*. In: Neil Novello (Hrsg.): *Tragòs. Pensiero e poesia nel tragico*. Pisan di Prato: Campanotto.

Pickard-Cambridge, Arthur (1927/1997): *The dramatic festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press.

Propp, Vladimir (1988): *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*. Torino: Einaudi.

Romagnoli, Ettore (1929): „Aristofane“. In: *Treccani.it – Enciclopedia on line*, Istituto dell'enciclopedia italiana.

Rupper, Adam (1913): *Konzeption und Ausarbeitung der Aristophanischen Komödien*. Darmstadt: Leske.

Scheeder, Stephan (2002): *Das Amt des Choregen und seine Möglichkeiten des politischen Einflusses durch das Theater*. München/Ravensburg: GRIN Verlag.

Scheliha, Renata von (1975): *Die Komödien des Aristophanes: in sieben Vorträgen interpretiert*. Amsterdam: Wallstein Verlag.

Stow, Lloyd H. (1942): „Aristophanes' Influence upon Public Opinion“. In: *The Classical Journal* 38, (2), S. 83–92.

Welskopf, Elisabeth Charlotte (1964): „Zum Generationenproblem bei Hesiod und Platon“. In: ders. (Hrsg.): *Neue Beiträge zur Geschichte der Alten Welt. Band I: Alter Orient und Griechenland*, S. 301–307.

Zielinski, Tadeusz (1885): *Die Gliederung der altattischen Komödie*. Leipzig: Teubner, S. 9–125.

Zimmermann, Bernhard

(2006): *Die griechische Komödie*, Frankfurt am Main: Vandenhoeck & Ruprecht.

(2009): „Aischylos-Rezeption im 5. Jahrhundert v. Chr. und im 18./19. Jahrhundert n. Chr.“. In: ders.: *Spurensuche. Studien zur Rezeption antiker Literatur*. Freiburg i. Br./ Berlin/ Wien: Rombach, S. 75–90.

(2015): „Passato e presente nei generi letterari ‚dionisiaci‘ del V sec. a. C.“ Aus dem Deutschen von Serena Pirrotta. In: *Graeca Trigestina. Studi e testi di filologia greca*. Trieste: EUT.

Die (Bildungs-)Philosophie der Antike

Cambiano, Giuseppe (2004): *Fra Oriente e Occidente: Le origini della filosofia*. In: Id., *Storia della filosofia antica*. Roma-Bari: Laterza, S. 3–29.

Dodds, Eric (1951): *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: California Press.

Marrou, Henri-Irénée (1948/1957): *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum*, aus dem Französischen von Charlotte Beumann. Karl Alber: Freiburg/München.

Martena, Laura (2018): „Philosophie als Paideia: Lehren und Lernen in Athen. Teil 2“. In: *Nexus* (7).

Ruhloff, Jörg (2015): „Bildungs- und Erziehungsphilosophie: Wahrheitsfragen und kulturgeschichtliche Erläuterungen ihrer Anfänge“. In: *Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Pädagogik*, 91 (3), S. 304–352.

Vegetti, Mario (1987): „*La città educa gli uomini*“: *la polis classica e la formazione del cittadino*. In: Egle Becchi (a cura di): *Storia dell'educazione*. Firenze: La Nuova Italia, S. 35–51.

Veyne, Paul (1983): „Critica di una sistemazione. Le ‚Leggi‘ di Platone e la realtà“. In: *Aut Aut* (195–6), S. 43–74.

Während die Pädagogik, die auf der humanistischen Tradition basierte, insbesondere im 20. Jahrhundert eine idealisierte Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart behauptet, offenbart sich in der altgriechischen Komödie die Lächerlichkeit dieses Anspruchs. Ihre Kraft liegt im komischen Bruch mit der Tradition, der es erlaubt, die Vergangenheit nicht nur zu bewahren, sondern auch zu erneuern.

Inspiziert von der Komödie wird innerhalb dieser Dissertation die Rolle der Vergangenheit im Humanismus neu gedacht und der Frage nachgegangen, inwieweit die humanistische Bildung heute noch eine glaubwürdige Antwort auf kulturelle Krisen geben kann.

Durch eine bildungs- und ideengeschichtliche Analyse von der renaissancezeitlichen *Humanitas*, über Erasmus' *Lob der Torheit* bis hin zu Jaegers *Paideia* wird die Hermeneutik eines „komischen Humanismus“ entwickelt, der die Vorbilder der Vergangenheit entmythologisiert und zugleich neue Wege für eine zukunftsgerichtete Auseinandersetzung mit der Antike aufzeigt. Damit wird eine komische Bildungstheorie skizziert, die ihre eigene Fehlbarkeit erkennt und aus ihr lernt: eine Bildung, die über sich selbst lachen kann.