

Heroen des Kriegs, Gott des Reichtums: Tragödie und Komödie der antiken Polis

Von Gerhard Scheit

(Aus: Kritik der Politik. Johannes Agnoli zum 75. Geburtstag. Hg. v. Joachim Bruhn, Manfred Dahlmann u. Clemens Nachtmann: Freiburg 2000)

„Die Kritik der Politik“, schreibt Johannes Agnoli, „stellt [...] die Frage nach dem herrschaftssichernden Charakter aller Reformen und vergißt also die Frage nach dem cui bono nicht und nach der Zweckrationalität irrationalen Verhaltens der politischen Macht. Im Mittelpunkt steht nicht die Klage und das Klagen über die Unrichtigkeit der Protagonisten und die Lügenhaftigkeit des legitimatorischen Verfahrens [...]; sondern die Anklage gegen das Prinzip, daß Herrschaft naturnotwendig und höchstens zu bändigen sei; und als Schlußergebnis [...], daß Herrschen, daß das autokratische oder oligarchische oder parlamentarische Bestimmen über Gesellschaft allemal zu negieren sei – möge ‚die Form des Staates sein wie sie wolle‘ (Hölderlin).“ Doch dies, so fügt Agnoli hinzu, „wäre immer noch Gesinnung, kein Bewußtsein.“ Es genüge nicht festzustellen, „daß sich die Form Staat inzwischen als falsches Projekt erwiesen, als gescheiterter Versuch in die Geschichte eingegangen ist [...] Alle Kritik - will sie mehr sein als Gesinnung – hat ein Kriterium auszuweisen, an dessen Kategorie die Übersetzung des richtigen Denkens in die Anleitung zum Handeln möglich wird.“ Es gehe „weder um die Wiederherstellung der Identität von Norm und Wirklichkeit noch um die Lobpreisung des Gemeinwohls als Ziels allen politischen Handelns. Will man [...] andere Verhältnisse schaffen und nicht bloß verbesserte Herrschaft, so wird die Kategorie von vornherein selbst keine formale (bonum commune) noch eine normativ-moralische (gute Verfassung gegen schlechte Politik) sein können, sondern eine materielle.“¹

Aus der Frühzeit der Form Staat stammen die ersten großen Klagen über die Unrichtigkeit der Protagonisten der Politik und die Lügenhaftigkeit des legitimatorischen Verfahrens der Demokratie. Im Unterschied jedoch zum späteren demokratischen Gejammer verschleiern sie die Frage nach dem cui bono und nach der Zweckrationalität des Verhaltens der politischen Macht noch kaum. So wenig sie auch das Prinzip, daß Herrschaft naturnotwendig und höchstens zu bändigen sei, in Frage stellen und so sehr sie im Grunde nur die Wiederherstellung der Identität von Norm und Wirklichkeit einklagen, sie beschränken sich keineswegs auf formale oder normativ-moralische Kategorien - und was damit unmittelbar zusammenhängt: sie gewähren ästhetischen Genuß. In der Frühzeit des Staats konnte dessen Kritik eben noch tragische oder komische Form annehmen.

¹ Johannes Agnoli: Die Transformation der Demokratie und andere Schriften zur Kritik der Politik. Freiburg 1990. S.17f.

1. Die Tragödie: lebendiger Staat, verborgenes Geld

Goldwechsler Ares, wie wechselt er Leiber!
Wie hält er die Waage im Wogen der Schlacht!
Schickt uns den schweren, den bitteren Goldstaub,
Von Ilions Feuer verzehrt,
In unsere Häuser! Tauscht Männer in Asche
Aischylos, *Agamemnon*²

Was geschieht mit dem Opferkult, wenn das Opfertier beim Tempel gegen Geld gekauft werden kann; wenn der Reichtum am Markt getauscht wird und die, die ihn produzieren oder mitproduzieren ebenfalls; wenn also die Sklaverei zum unerläßlichen Produktionsfaktor geworden ist, die Produkte sich in Waren verwandelt haben und der Reichtum die Form des Geldes angenommen hat - in dieser Form aber nicht mehr nur den aristokratischen Clans oder der Priesterschaft sondern einer ‚Bürgerschaft‘ zugute kommt?

Das Heiligtum verwandelt sich unter solchen Umständen möglicherweise in ein *Theater*: anstelle des Opfertiers, das der Priester vom angeeigneten Mehrprodukt zur Verfügung stellt, bezahlt ein reicher Bürger den ganzen Aufwand des Spiels aus dem Geld, das nun gegen das Mehrprodukt getauscht werden kann. Bei den Griechen hießen diese öffentlichen Ausgaben leitourgia (eine Vorform des Wortes Liturgie), was Betätigung für das Volk, Dienst am Staat, Dienst für die Gottheit bedeutete. Es war unter den Bürgern üblich, sich solcher Ausgaben zu rühmen.³ Charakteristisch für diese Art der Säkularisierung ist auch, daß die quasi-kultischen Veranstaltungen selber die Form des Marktes - die Form der Konkurrenz - annehmen: die Aufführungen fanden als agon, als Wettkampf, statt: wie die Verkäufer ihre Waren am Marktplatz feilboten, so zeigten die Dichter und Darsteller ihre Werke in der orchestra.

Für die Handlung, die in der Tragödie vorgeführt wird, ist aber gerade umgekehrt kennzeichnend, daß von Geld, Ware und Sklaverei abstrahiert wird - und zwar zugunsten des *Krieges*. Die Heroen Homers und der Tragiker zeichnen sich, wie Mircea Eliade feststellt, „durch eine spezifische Art von schöpferischer Kraft aus, vergleichbar jener der Kulturheroen der archaischen Gesellschaften.“ Die große Mehrheit unter ihnen erleidet

²Aischylos: *Agamemnon*. In: Gesamtausgabe der griechischen Tragödien in der Übersetzung von Ernst Buschor. Zürich-München 1979. Bd. 1. S. 99f.; im folgenden wird aus dieser Ausgabe mit der Angabe der Seitenzahlen im Text zitiert.

³So offerierte am Ende des 5. Jahrhunderts ein wohlhabender Bürger, der wegen eines Vergehens angeklagt wurde, ein ganzes Register seiner Ausgaben für Theater, Tanz und Kult, um seine ‚Ehrenhaftigkeit‘ unter Beweis zu stellen: „Unter dem Archon Theopompos zum choregos bei den Tragödienaufführungen bestimmt, gab ich 30 Minen [= 3000 Drachmen] aus und drei Monate später 1200 Drachmen, als ich mit einem Männerchor bei den Thargelien den Sieg davontrug“; es folgen auf diesem antiken Kontoauszug - f r das folgende Jahr: 800 Drachmen für die „Pyrrhischen Tänzer bei den Großen Panathenäen“, 5000 Drachmen für den Männerchor bei den Dionysien; für die weiteren Jahre: 300 Drachmen für einen zyklischen Chor bei den Kleinen Panathenäen, 12 Minen [1200 Drachmen] für das Fest des Prometheus, 15 Minen als choregos für einen Knabenchor, 16 Minen als Chorführer für einen Komödienchor, 7 Minen als choregos der Pyrrhischen Tänzer bei den Kleinen Panathenäen, etc. Vgl. Lysias 21, 1-5; zit. n. Moses I. Finley: *Die antike Wirtschaft*. 3. Aufl. München 1993. S.176

einen gewaltsamen Tod, entweder im Krieg oder im Kampf oder als Opfer der Götter. Es ist „gerade ihr Tod, der ihre übermenschliche Eigenart bestätigt und verkündet. Wenn die Heroen auch nicht unsterblich sind wie die Götter, so unterscheiden sie sich doch von den Menschen gerade dadurch, daß sie auch nach ihrem Tode noch weiter wirken.“⁴ Der Reichtum stiftet wohl ursprünglich die Vorstellung eines Lebens nach dem Tod - doch im Unterschied zum archaischen Totenkult entspringt dieser Reichtum nun deutlich sichtbar dem Krieg.

Macht der Kult den Reichtum im hingeschlachteten Opfertier darstellbar, so die Tragödie im nachgestellten Kriegsoffer. Zum pars pro toto des Opfers kommt eine andere, potenzierte Art der Repräsentation: die dramatis personae sind weniger ein Teil, in dem das Ganze konzentriert werden soll, als ein *Zeichen*, womit das Ganze gemeint wird; sie tragen Masken und sind mit dem, was sie darstellen, nicht einfach identisch, wie das Opfertier mit dem Reichtum, den es gleichzeitig repräsentiert. Zwischen dem Dargestellten und den Darstellern, zwischen Akteuren und Zuschauern entsteht spezifische, „ästhetische Distanz“ (Paul Stefanek⁵). In der Tragödie tritt der Staat als leibhaftige Gottheit in Erscheinung - aber kein Priesterkönig oder Priester verkörpert diesen Gott, ein einfacher Schauspieler, ein Bürger, spielt ihn, als Rolle wie jede andere auch.

Der Reichtum in der Gestalt, oder genauer: in den Gestalten des Krieges ist es, der den Dialog erfordert - zwischen dem Heros und dem Chor, zwischen dem, der ‚geopfert‘ wird, und der im Chor repräsentierten Gemeinde; schließlich zwischen Heros und Heros/Heroin. Präsentiert der Kult einfach den Reichtum in Gestalt des Opfertiers und läßt ihn in dessen Opferung symbolisch verschwinden, so muß die Tragödie beides begründen: sie sucht nach Motiven für die Kriege und hält nach Konsequenzen Ausschau. Sie verwendet den Opferkult gewissermaßen als Form, um darin den Mythos kriegerischer Heroen zu dramatisieren. Mit den Motiven und Resultaten des Krieges, die sie im Dialog entfaltet, dramatisiert sie nichts anderes als den Übergang von der Stammesgesellschaft zum Polisstaat; vom System der Exogamie zwischen Clans zu dem des Warentausches zwischen Bürgern. Doch sie tut es, wie gesagt, indem sie vom Tauschwert selbst absieht und gleichsam dessen Negativ abbildet: die Verletzung eben jener Gesetze, die das Verhältnis der Clans in der Stammesgesellschaft regeln.

Agamemnon hat Iphigenie, die eigene Tochter, im Krieg geopfert und wird deshalb und weil er eine Sklavin, Cassandra, aus dem Krieg mitbringt, von seiner Gattin Klytimestra ermordet; Klytimestra wird daraufhin von ihrem eigenen Sohn getötet. Ursache dieser Kette von Morden in Aischylos' *Orestie* ist der Krieg gegen Troja - am Ende der Kette aber konstituiert sich der neue Staat, der - ein wahrer deus ex machina - in Gestalt Athenes am Ende die Bühne betritt, Orest, den gegen die Mutter und die Clanordnung wütenden Desperado, begnadigt

⁴Mircea Eliade: Geschichte der religiösen Ideen. 2. Aufl. Freiburg-Basel-Wien 1994. Bd. 1. S.263 u. 265

⁵Paul Stefanek: Vom Ritual zum Theater. Wien 1992. S. 226

und mit der Zähmung der Erinnyen, der Rachegöttinnen, die Clanordnung aufhebt, das heißt: in das neue Gemeinwesen integriert.

Die Tragödie ist - vom ihrem Ende her gesehen - Einübung ins Gewaltmonopol des Staates - und solche Einübung, die in Athen bei den jährlichen Feiern der Dionysien und der Lenäen mit 20 bis 30 000 Zuschauern am Fuße der Akropolis praktiziert wurde, war offenbar nötig geworden, da in einer Gesellschaft von Warenbesitzern die religiöse, über Götter allein vermittelte Verinnerlichung des Gewaltmonopols, die weiterhin etwa in den Tempeln auf der Akropolis kultisch in die Wege geleitet wurde, die Einheit der Polis nicht mehr verbürgen konnte. Tatsächlich entwickelt sich in Griechenland die Kultur des Theaters gleichzeitig mit der Durchsetzung des ‚allgemeinen Äquivalents‘, der sogenannten Geldwirtschaft. Die Erfindung der Münzprägung wird frühestens für das 7. Jahrhundert angenommen; der Dithyrambos, aus dem sich die Tragödie laut Aristoteles entwickelt hat, läßt sich bis zur Wende vom 7. zum 6. Jahrhundert zurückverfolgen; die Tragödienaufführungen von Thespis werden um die Mitte des 6. Jahrhunderts datiert; am Beginn des 5. Jahrhunderts sind in Griechenland und im ägäischen Raum bereits zahlreiche geprägte Münzen der einzelnen Gemeinden im Umlauf. Wo - wie in Sparta - die Aristokratie das alte Stammessystem weitgehend konserviert, seine Herrschaft und sein Mehrprodukt in der Form von Leibeigenschaft organisiert, die Warenzirkulation weitgehend unterbindet und kein Geld in Umlauf setzt, dort sucht man auch die tragischen und komischen Formen des Theaters vergebens. Gleiches gilt hier für die demokratische Staatsform. (Was natürlich nicht den Umkehrschluß zuläßt, daß überall, wo Geld in Umlauf gesetzt und zum wesentlichen Faktor der Vermittlung wird, auch Theater - und Demokratie - entstehen. Aber eine gewisse Unterminierung des Kults durch die Warenform kann als eine der Voraussetzungen gelten.) Die großen panhellenischen Heiligtümer entwickelten sich nicht allein zu großen Gelddepots - sie waren soetwas wie die ersten Banken: Gemeinden und Privatleute vertrauten diesen Tempeln des Tauscherts gewaltige Reichtümer in Form von Bargeld an; und die geheiligten Banken wiederum verliehen Geld gegen Zins (der Tempel von Delos etwa verlangte 10 Prozent, ein Zinssatz, der im allgemeinen eher über- denn unterschritten wurde)⁶. Die monumentale, vermutlich 12 Meter hohe Statue von Athena Parthenos im Parthenon der Akropolis in Athen war ein Bestandteil von Athens Staatskasse: die Tonne Gold, aus der Phidias sie gemacht hatte, bildete etwa fünf Prozent der Finanzreserven des Staates⁷.

Auch in den Tragödien ist der Tauschwert in sakralen Räumen und mythischen Gestalten verborgen. Wo es der Bürgerschaft des Publikums um Waren und Geld geht, werden von den Heroen auf der Bühne noch immer Frauen geraubt, geopfert und getauscht. Der unaufhörliche und durch den mythischen Zusammenhang unentwegt präsente Krieg verrät indes, daß es um Clan-Beziehungen sich nur in vermittelter Weise handelt und daß die

⁶Vgl. hierzu: Griechen und Perser. Die Mittelmeerwelt im Altertum I. Hg. v. Hermann Bengtson. Frankfurt am Main 1982. S. 111

⁷Vgl. Christoph Höcker, Lambert Schneider: Phidias. Reinbek 1993. S. 62f.

Vermittlung selbst durchaus neueren Ursprungs ist: Akkumulation von Geld. „Goldwechsler Ares“, nennt ihn mit intuitivem und visionärem Scharfsinn der Chor der Alten in der *Orestie*: ein Wechsler, der Männer und Frauen gegen Asche tauscht, aber die Asche ist der Preis für das Gold. Wenn Agamemnon im Krieg gegen Troja - der selbst die Folge eines Frauenraubs ist - Iphigenie den Göttern opfert, dann fungiert die Tochter - noch im Sinnes des alten Clan-Denkens - als organischer Teil des Reichtums: „Opfer des Vaters, / Fülle des weidenden Viehs, / Für Trojas Türme geschlachtet!“ (*Agamemnon*, 4. Hauptszene; S.130). Nicht die Tochter opferte man, um in jenem Jahrhundert, in dem die *Orestie* aufgeführt wurde, erfolgreich die Meere zu durchkreuzen und Kriege zu führen - und Kriege wurden auch nicht geführt, um Frauen wie Helena oder Cassandra dem Feind zu rauben; stattdessen nahm man ein Seedarlehen auf, das - wegen des hohen Risikos - mit einer extrem hohen Verzinsung belastet war; und um die diversen Eroberungen im Mittelmeer zu bezahlen, wurden andere und auf andere Weise geopfert - die zu besitzen, wiederum Grund genug war, Krieg zu führen: die meisten Kleineigentümer arbeiteten und lebten mit einem oder mehreren Sklaven; einzelne Wohlhabende ließen zahlreiche Unfreie für sich arbeiten - ein Metöke namens Kephalos z. B. beschäftigte gegen Ende des Jahrhunderts 120 Sklaven, um Schilde zu produzieren; Nikias - Silberbergwerksbesitzer, Staatsmann und Feldherr in einer Person - soll 1000 Sklaven besessen haben, die er vor allem für die Arbeit im Bergbau verwendete und auch vermietete. Tatsächlich blieb die Sklaverei stets in direktem Zusammenhang mit dem Geld und seiner Produktion: Sklaven in größerer Anzahl wurden in Athen hauptsächlich zur Beschaffung des Silbergeldes in den Minen eingesetzt, dessen hohe Qualität es zur verbreitetsten Währung auch außerhalb der griechischen Welt machte⁸.

Erst bei Euripides erhält der mythische Panzer Sprünge: vor allem die geraubten Frauen, auch wenn sie noch als Heroen erscheinen, artikulieren - im Unterschied zu Aischylos' Cassandra - deutlicher die Position und den Status der Versklavten. Freilich sabotiert dieser späte Tragiker zugleich das Telos der Tragödie, die Einübung ins Gewaltmonopol. Schon bei Sophokles zeichnet sich eine eigenartige Verlagerung im Verhältnis von Handlung und Zielpunkt ab: die Konflikte beanspruchen immer größeren Raum. George Thomson spricht davon, daß „bei Sophokles das Hauptinteresse von der Versöhnung zum Konflikt hinüberwechselt“⁹ - und begründet diese Verschiebung mit der Durchsetzung der Warenproduktion in der antiken Polis. Auf solcher Grundlage sieht er sogar in der Tragödie des *Ödipus* den Tauschwert heimlich am Werk: Ödipus, der die „unaufhörliche Verkehrung des Beabsichtigten in sein Gegenteil“ erleben muß, ist für Thomson „der Mensch schlechthin, der neue Mensch, der individuelle Eigentümer in einer warenproduzierenden Gesellschaft, der von seinen

⁸Mit geradezu Nietzscheanischer Nonchalance und einem kuriosen Zirkelschluß rechtfertigt Victor Ehrenberg die Sklaverei, wenn er schreibt: "Doch wenn wir die Sklaverei mit all ihren Fehlern als das nehmen, was sie ist, als eine notwendige Institution und ein wichtiges Element im sozialen und wirtschaftlichen Leben, dann müssen wir anerkennen, daß die athenischen Sklaven im ganzen menschlich behandelt werden - häufig freilich deshalb, weil das im Interesse des Besitzers lag." (V. E.: Aristophanes und das Volk von Athen. Eine Soziologie der altattischen Komödie. Zürich 1968. S.195)

⁹George Thomson: Die ersten Philosophen. Westberlin o.J. (Forschungen zur altgriechischen Gesellschaft Bd.2) S.238

Blutsverwandten geschiedene, freie und unabhängige Mensch, der aber dennoch wie von einer übermenschlichen, trügerischen und unentrinnbaren Macht in einem ‚Kreis von den handelnden Personen unkontrollierbarer, gesellschaftlicher Naturzusammenhänge‘ eingefangen ist.“¹⁰ Der Verstoß gegen die Clan-Struktur, der von Agamemnon in der *Orestie* des Aischylos noch in bewußter Absicht in Hinblick auf den Krieg getan wurde, geschieht bei Ödipus - im Verstoß gegen das Inzestverbot - unbeabsichtigt und mündet ungewollt in Kriege.

Eine der seltenen Stellen, wo in einer Tragödie das Geld zur Sprache gebracht wird, findet sich in der *Antigone*: Kreon stellt Vermutungen über die ‚Täter‘ an, die dem Staatsfeind Polineykes ein Grab geschaufelt - und damit den Staat selbst untergraben hätten: „Kein schlimmes Gut erwuchs uns als das Geld! / Das Geld hat ganze Städte ausgelöscht, / Die Menschen fort von Haus und Hof gejagt, / Hat redliche verführt, das reine Herz / Verwirrt und auf den bösen Pfad gebracht / Den Menschen jede Schurkerei gezeigt, / Den Sinn für jede Freveltat geweckt.“ (1. Hauptszene; S. 24)¹¹ Krieg und Geld erscheinen hier - am Beginn des Stücks und nur für einen Moment - als größte Gefahr für den Staat - eine Gefahr, die aber durch Antigones Eintreten für die alte Clan-Ordnung sogleich wieder verdeckt oder besser: verschlüsselt wird. Es ist dies genau der Punkt, an dem die Komödie des Aristophanes einsetzt.

2. Die Komödie: Kritik des Krieges, Apologie der Waren

Verargt mir nicht, ihr Männer von Athen
Dort auf den Bänken, wenn ich armer Tropf
Von Staatsgeschäften sprech in der Komödie.

Aristophanes, *Die Archaner*¹²

Erscheint in der Tragödie der Handel als Krieg, so in der Komödie der Krieg als Handel; wird in jener - offenbar mit abnehmender Zielstrebigkeit - das Gewaltmonopol eingeübt, so in dieser - mit zunehmender Intensität - das Gesetz des Marktes. Die Tragödie handelt vom Staat, die Komödie vom Geld¹³.

Die später kodifizierte Ständeklausel bedeutet genau dies: die Konflikte der Tragödie sind Konflikte der staatstragenden Adelsklasse - meist als Heroengeschlechter mythisiert; in irgendeiner Weise, direkt oder indirekt, hängen sie vom Krieg ab - wie die Herrschaft des Adels selber sich von Anbeginn auf Krieg gründet.

¹⁰Thomson, Die ersten Philosophen, S.241

¹¹Sophokles: *Antigone*. In: Gesamtausgabe der griechischen Tragödien in der Übersetzung von Ernst Buschor. Zürich-München 1979. Bd. 3

¹²Aristophanes: *Sämtliche Komödien*. Hg. v. Hans-Joachim Newiger. (Neubearbeitung der Übersetzung von Ludwig Seeger, Frankfurt am Main 1845-1848). München 1976. V. 495-498; im folgenden wird aus dieser Übersetzung mit Angabe der Verszeilen im Text zitiert.

¹³Die altattische Komödie, schreibt Victor Ehrenberg in Hinblick auf die griechische Antike, "enthält mehr Anspielungen auf Geld als jede andere literarische Quelle." (Victor Ehrenberg: *Aristophanes und das Volk von Athen. Eine Soziologie der altattischen Komödie*. Zürich 1968. S. 224)

Die Durchsetzung der Warengesellschaft wird dabei vielfach als Konflikt zwischen Clan-Interessen und Staatsräson dramatisiert.

Die aristophanische Komödie spielt in ihrer Weise auf die Clan-Struktur an: Sie verknüpft den Tausch der Waren mit dem Tausch des sexuellen Partners, den Warenverkehr mit dem Geschlechtsverkehr - sie verknüpft, was die Warenproduktion getrennt hat, als sie den Tausch der Produkte vom Tausch der Clanmitglieder abkoppelte. Die Subjekte der Komödie aber sind keine Stammesmitglieder mehr; es sind „Subjekte und Objekte des Marktes: Bürger, Frauen, Hetären, Sklaven; wenn Götter oder Heroen hier auftreten, werden sie durch kein Privileg den Gesetzmäßigkeiten dieses Ortes enthoben: auch sie sind dann lächerlich. Gerade politische Strukturen können mit besonderer Lust aus der Perspektive des Marktes parodiert werden: Frauen, die einzig am Markt teilnehmen dürfen, bilden eine Polis (Lysistrate, Ekklesiazusen, Thesmophoriazusen). Vor allem aber ist die Komödie der Aufenthaltsort enttäuschter Staatsbürger; und sie konnten sich solange nicht ins Privatleben zurückziehen, als dieses nicht existierte.“¹⁴

Die Paradoxie der aristophanischen Komödie besteht nun darin, daß sie versucht, mit den Mitteln des Marktes den Staat zu retten. Dazu gehört die scheinbar prinzipielle Wendung gegen den Krieg, die hier vom Marktplatz aus vorgenommen wird. Der ‚Pazifismus‘ von Aristophanes erweist sich als Pazifismus der Warenform. Er argumentiert mit allem, was käuflich ist, nie jedoch mit der Grausamkeit, den Menschenverlusten, der ‚Unmenschlichkeit‘ des Krieges - (Argumente, wie sie zur gleichen Zeit Euripides in den *Hiketiden* und den *Troerinnen* auf die Bühne brachte). In den *Archanern* des Aristophanes ist es der attische Bauer Dikaiopolis, der einen Privat-Frieden schließt, einen kleinen Privat-Markt eröffnet, um ihn gegen den zum Krieg treibenden und für den Krieg werbenden Offizier Lamachos auszuspielen:

LAMACHOS Wohlan, ich schwöre Krieg den Peloponnesiern,
Für ewige Zeit, ich will sie schädigen
Zu Land und Wasser, bis ich sie vernichtet.
DIKAIOPOLIS Und ich verkünde alles Peloponnesiern,
Böotern, Megarern: Treibt Handel und Wandel
Auf meinem Markt - nur nicht mit Lamachos!
(620-625)

Der Chor versucht die Bürger vom Nutzen des Friedens zu überzeugen - nicht nur, daß Waren Frieden schaffen, Frieden schafft auch Waren: „Habt gesehn ihr, Stadt und alle Bürger, wie klug der Mann, wie gescheit,/ Er doch ist! Wie er sich mit seinem Frieden Waren zu verschaffen weiß./ Nützlich für den Hausbedarf, und viel gute leckre Bissen für sein Mahl.“ (971-973). Zu den leckeren Bissen zählt die Sexualität - wobei die Frauen als besonders attraktive Waren in Szene gesetzt werden. In den *Archanern* verkleidet ein Megarer seine beiden Töchter als Ferkel, um sie zu verkaufen - und Dikaiopolis kauft sie zum geforderten Preis, weil er in der

¹⁴Gerhard Scheit: Dramaturgie der Geschlechter. Frankfurt am Main 1995. S. 43

Verkleidung der Ferkel das Objekt seiner sexuellen Begierde erkennen kann. Während Lamachos am Ende als Kriegsverwundeter, gestützt auf zwei Soldaten, die Bühne verläßt, erscheint Dikaiopolis als Betrunkener, gestützt auf zwei Dirnen

LAMACHOS O haltet mir das Bein, das Bein! Au weh!

Liebe Leutchen, haltet fest!

DIKAIOPOLIS Ihr aber haltet mir das dritte Bein,

Liebe Bräutchen, haltet fest

LAMACHOS Mir schwindelt noch vom harten Stoß, es wird

Vor den Blicken mir Nacht!

DIKAIOPOLIS Ich will ins Bett zum harten Stoß, wie wird

Mich entzücken die Nacht

(1214-1221)

Ebenso erfolgreich und mit denselben Waffen kämpft in einem anderen Stück, das den Titel *Der Friede* trägt, ein attischer Weinbauer namens Trygaios gegen den Krieg, der hier in leiblicher Gestalt erscheint - und zwar als mächtiger Vernichter der Gebrauchswerte: in seinen großen Mörser wirft er Lauch, Zwiebel, Käse, Honig - und mit jedem Lebensmittel ist ein bestimmtes Land oder eine Gemeinde (Prasiai, Megara, Sizilien, Athen) konnotiert; die Länder und Städte erscheinen in der Komödie als Waren, ihre Zerstörung im Krieg wird durch die Vernichtung der Waren sinnfällig (242-254). Der Krieg selbst wird also nicht als Krieg dargestellt, sondern als Handwerk mit Werkzeug (Mörser) und Rohstoffen (Agrarprodukte) - oder ganz unmetaphorisch als lukrative Waffenproduktion: so werden etwa Helmbuschfabrikanten, Lanzenschmiede, Waffenkrämer geschmäht, die aus dem Krieg ihren Gewinn schöpfen (447f.; 547-553). Das ganze Reich der Götter, in das der Weinbauer auf seinem großen Mistkäfer reist, entpuppt sich als ein einziger, bloß etwas abgehobener Marktplatz - und Hermes als dessen bester Repräsentant: denn er hütet das friedliche Hausgerät der Götter. Die Friedensgöttin Eirene, die Trygaios mit dem Chor der Bauern befreit, ist eine überlebensgroße Statue, die zusammen mit zwei lebendigen Freudenmädchen in Erscheinung tritt - die Göttin als Hetäre darzustellen, soweit wollte selbst Aristophanes nicht gehen. Es handelt sich bei den beiden Begleiterinnen aber nicht um gewöhnliche Freudenmädchen, vielmehr um Allegorien, die in käuflicher Gestalt Residuen eines rituellen Umgangs mit dem Reichtum verkörpern: Opora personifiziert die Ernte, und Theoria das heilige Fest. Läßt Aischylos die ‚Staatsgöttin‘ Athene als handelnde Person erscheinen, so Aristophanes die Friedensgöttin Eirene als tote Puppe, an deren Seite jedoch die Warenform lebendig wird. Wie in den Archanern werden die Waren zusammen mit der sexuellen Lust beschworen - genauer: mit der heterosexuellen: Trygaios nimmt sich eines der Freudenmädchen zur Braut und preist „die Fülle des Marktes: Großmächtige Zwiebeln und Knoblauch, dazu / Frühgurken, Melonen, Granaten! - für euch, / Kamisölchen, ihr Sklaven, hübsch niedlich und kurz. Die Böoter, o laß sie uns wiedersehn, / Mit Gänsen und Enten und Schnepfen bepackt“ (1000-1006) ...

Aber die Kritik des Staates bleibt ambivalent - die Einschätzung des Krieges zwiespältig: „In der Haltung des Aristophanes“, schreibt Victor Ehrenberg, „liegt ein ungelöster Widerspruch. Während er den Verfall der Soldatentugend beklagt, bekämpft er gleichzeitig die Kriegshetzer. Der kriegerische Geist einer idealisierten Vergangenheit wird vom Dichter hoch gerühmt, doch in der eigenen Zeit brandmarkt er ihn als leichtsinnig und unverantwortlich“¹⁵. Der Widerspruch liegt in den Mitteln der Kritik, es sind die Mittel des Marktes. Wenn etwa ein Blutwursthändler in den Rittern meint: „wie soll das zugehn, / Daß ich zum Helden werd, ein Blutwursthändler“ - dann antwortet ein Sklave: „Just eben darum wirst du groß und mächtig, / Weil du gemein bist, frech und pöbelhaft (...) Umso besser/ Qualifizierst du dich für Staatsgeschäfte“ (180-191). Und das Paradoxe ist, daß der Wursthändler sich tatsächlich als weiser Staatsmann bewährt. Es gelingt ihm, wie Ehrenberg erstaunt festhält, den Demos von Athen „zu verjüngen und damit das glorreiche Volk Athens aus den Tagen des Miltiades und Aristeides wieder zum Leben zu erwecken. In diesem letzten Teil des Stückes ist der Wursthändler, nun unter dem Namen Agorakritos, das heißt ‚gebilligt‘ oder ‚ausgewählt vom Markt‘ - zum regelrechten Reformier geworden.“¹⁶ Alle Figuren, die in diesen Komödien, auftreten, seien es Staatsmänner, Dichter oder Philosophen, verwandeln sich sozusagen in Wursthändler. Selbst die Helden der großen ruhmreichen Vergangenheit, die nebenher des öfteren beschworen wird, behalten nur dann Ruhm und Aura, solange sie in dieser Vergangenheit bleiben; sobald sie aber in die Gegenwart des Spiels versetzt werden, sind auch sie der Gesetzmäßigkeit von Markt und Komödie unterworfen und stehen mit Wursthändlern auf einer Stufe. (Eine gewisse Ausnahme bildet vielleicht die vielfach idealisierte Darstellung von Aischylos in den *Fröschen*.) Selbst die Götter sind von dieser allumfassenden Integration ins Marktgeschehen nicht ausgenommen, wie die Darstellung des Hermes und der Friedensgöttin beweist. Obwohl also Aristophanes den Verfall der Religion, des Staates, der Dichtkunst beklagt, trägt er im selben Atemzug zu diesem Verfall ausgiebig bei. Es ist, als setze er einen Mechanismus der Kritik in Gang, der schließlich auch das, was er bewahren möchte, verschlingt.

In den *Wolken* will der hoch verschuldete Bauer Strepsiades bei Sokrates und den Sophisten die Redekunst erlernen -

STREPSIADES Reden möcht ich lernen.
Die Zinsen und die groben Gläubiger,
Die plündern, pfänden, ziehn mich völlig aus. [...]
Doch lehre mich von deinen beiden Künsten
Die: nichts zu zahlen; und das Honorar
Erleg ich gleich, das schwör ich bei den Göttern!
SOKRATES Bei welchen Göttern? - Denn die Götter sind
Hier abgeschätzte Münz.
(239-248)

¹⁵Ehrenberg, Aristophanes und das Volk von Athen, S. 308

¹⁶Ebd. S. 54

Abgeschätzte Münz' sind die Götter auch jenen beiden Bürgern, die Athen aus Unzufriedenheit verlassen haben und ins Reich der Vögel übersiedeln, um hier eine bessere Polis zu gründen: Das erste, was sie tun, ist, den Opferkult zu verzollen, die Götter selbst zur Kasse zu bitten: „wenn die Sterblichen den Göttern opfern, / Und die den Durchgangszoll euch nicht entrichten, / Laßt durch die Luftstadt ihr die fremde Ware, / Den Opferbratenduft, nicht mehr passieren.“ (189-192) Die Religion erhält also Warenform, der Opferkult wird zum Tauschakt; eine radikalere Säkularisierung läßt sich nicht denken. Als schließlich Iris erscheint, um den Verkehr zwischen Menschen und Göttern wieder in Ordnung zu bringen, wird sie sogleich eines besseren belehrt und als einfacher Bürger und Warenbesitzer angesprochen - der auch der Gerichtsbarkeit unterstellt sei.

IRIS Ich bin unsterblich
 PEITHETAIROS Sterben müßest du
 Trotzdem! Das wär ja gar zu toll, wenn wir,
 Die Herrn der Welt, euch Götter machen ließen,
 Was euch gelüftet
 (1224-1228)

In den *Thesmophoriazusen* (*Die Frauen am Thesmophorenfest*) wird gleichfalls der Opferkult als profaner Konsum verspottet, bei dem nur der Opferpriester profitiert: Mnesilochos, ein Verwandter des Euripides, stiehlt einer Mutter das Kind buchstäblich von der Brust weg - das Kind stellt sich jedoch sogleich als Weinschlauch heraus, aus dem die Mutter heimlich getrunken hat.

MNESILOCHOS Welch zärtlich Mutterherz! -
 Trotz alledem wird jetzt das Kind geschlachtet! (Sticht in den Schlauch)
 MIKA O weh, mein Kind! Die Schale, Mania!
 So fang ich doch des Kindes Blut noch auf!
 (Die Sklavin reicht ihr eine Opferschale)
 MNESILOCHOS Halt unter, das erlaub ich meinetwegen!
 (Sie hält die Opferschale unter, er gießt nur wenig ein und trinkt das meiste selbst.)
 (752-756)

Aristophanes führt tatsächlich das ganze Inventar der Religion am Marktplatz spazieren: Götter erscheinen als systematische Zechpreller, der Kult als lukratives Geschäft. In den Fröschen tritt Dionysos als Vielfraß auf, der Unmengen von Lebensmitteln verschlingt, ohne zu zahlen (542-565); im selben Stück verlangt ein Toter, der gerade ins Totenreich getragen wird, Geld dafür, daß er etwas für Dionysos mitnehmen soll (164-185). Die ruhmreiche Vergangenheit, die Aristophanes so hochhält, nimmt ebenfalls die Form des Geldes an - sie kann nur in dieser Form glaubwürdig hochgehalten werden: „Unserer Stadt ergeht es ganz / Ebenso mit ihren besten Bürgern, jedes Lobes wert, / Wie es mit der alten Münze 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 / Und allein ein

gut Gepräge trägt und Klang und Geltung hat / Unter den Hellenen allen und im Ausland überall, / Jene braucht ihr nicht mehr, sondern dieses schlechte Kupfergeld, / Gestern oder ehegestern ausgeprägt, von schlechtem Klang.“ (*Die Frösche*; 716-724)

Bürger und Geld werden nicht nur an dieser Stelle gleichgesetzt - alle Komödien des Aristophanes leben im Grunde von der heimlichen Identität von Waren und Warenbesitzern. Darum vermag der Sklave überhaupt zur handelnden Person, ja zeitweilig zum Protagonisten, zu werden; darum geschieht es, daß Frauen, mit denen in einem Stück wie mit stummen Waren verfahren wird, in einem anderen die besseren Bürger abgeben¹⁷. Diese in der *Lysistrate* zum „kühnsten Defaitismus“ (Victor Ehrenberg¹⁸) entwickelte Sichtweise treibt Aristophanes in den *Ekklesiazusen* (*Die Frauenvollversammlung*) sogar über die Warengesellschaft hinaus, indem hier die Frauen als die besseren Bürger sogar das Privateigentum und die Familienordnung aufheben. Noch dieser Kommunismus, der sich hauptsächlich im Sexuellen auslebt, wird aus den Usancen von Ökonomie und Markt abgeleitet: „Den Weibern, rat ich, müssen wir den Staat/ Ganz überlassen! Führen sie zu Hause / Doch auch die Wirtschaft als Verwalterinnen! [...] Geld schafft die Frau, erfindungsreich, am besten, / Und wenn sie herrscht, wird sie doch nie betrogen.“ (210-237)

3. Die Utopie des Reichtums

In dem letzten erhaltenen Stück des Aristophanes tritt der Reichtum in persona auf. Und weil er abstrakt geworden ist, muß er als blinder Gott erscheinen - als Gott des Reichtums, genannt Plutos. Eine Art Exposition beschwört ihn, den großen Schöpfer und ‚radikalen Leveller‘, der Unterschiede ebenso hervorbringt wie auslöscht. Der Tauschwert stellt in diesem seltsamen dialogischen Gebet alle aufgezählten Gebrauchswerte in den Schatten, weil er sie alle gleichzeitig zu repräsentieren vermag. Es sind der arme Bürger Chremylos und sein Sklave Karion, die hier Gelegenheit erhalten, dem Geld selbst zu sagen, was es ist:

CHREMYLOS [...] denn alles, was
Bei Menschen schön und groß und herrlich ist,
Stammt nur von dir; denn Geld regiert die Welt!
KARION So hat auch mich ein Bettelgeld zum Sklaven
Gemacht, den früher einmal freien Mann!
CHREMYLOS Die Dirnen aus Korinth auch, sagt man, wenn sich
An sie ein armer Schlucker macht, so sind
Sie taub; doch wenn ein Reicher kommt, das schwänzeln
Sie mit dem Hintern gleich um ihn herum.
KARION Die Buben, hör ich, machen's ebenso,

¹⁷Vgl. hierzu Lauren K. Taaffe: *Aristophanes and women*. London 1993

¹⁸Ehrenberg, *Aristophanes und das Volk von Athen*, S. 70

Nicht den Verehrern, nein, dem Geld zuliebe!

[...]

CHREMYLOS Gewerb und Kunst und Wissenschaften hätten

Die Menschen nie erfunden ohne dich!

Da hockt und schneidet einer Leder zu,

Der hämmert Eisen, jener zimmert Holz,

Der schmiedet Gold - und hat das Gold von dir -

KARION Der wegelagert und bricht ein und stiehlt -

CHREMYLOS Der walkt und färbt -

KARION Und der spült Felle aus -

CHREMYLOS Der gerbt -

KARION Der bietet Zwiebeln feil -

CHREMYLOS Und der

Wird deinethalben gerupft als Ehebrecher [...]

KARION Prunkt nicht durch ihn allein der große König?

Versammelt sich das Volk nicht seinetwegen?

CHREMYLOS Und wer bemannt im Krieg die Schiff' als du?

KARION Bezahlt nicht er die Söldner in Korinth? [...]

CHREMYLOS Geschieht nicht jedes Ding durch dich allein?

Bist du nicht allereinzigst Grund und Ursach

Von allem, gut und böß? - Gewiß, du bist's!

KARION Und Meister wird im Kriege jedesmal,

Wem dein Gewicht du in die Schale legst!

PLUTOS Ich soll das alles, ich allein, vermögen?

CHREMYLOS Zum Wetter auch, noch zehnmal mehr als das!

Drum hat an dir kein Mensch sich noch ersättigt.

Satt kriegt man alles andre zwar, zum Beispiel:

Die Liebe -

KARION Brot -

CHREMYLOS Die Kunst -

KARION Das Zuckerwerk -

CHREMYLOS Rang -

KARION Kuchen -

CHREMYLOS Heldenmut -

KARION Die Feigen selbst -

CHREMYLOS Glanz -

KARION Klöße -

CHREMYLOS Feldherrnwürde -

KARION Linsenmus -

CHREMYLOS Doch dich hat niemand jemals satt bekommen!

Wer zehn Talente sich erworben hat,

Strebt um so mehr nur, sechzehn zu bekommen!

Und hat er die beisammen, wünscht er vierzig,

Sonst sei es nicht der Mühe wert zu leben!

(144-197)

Im Angesicht des Geldes nähern sich Herr und Knecht einander an - der Knecht wird nur darum zum Knecht, weil er sich verschuldet; und der Herr zeichnet sich nur dadurch vor ihm aus, daß er seine Beispiele aus anderen, höheren Sphären sucht - doch er sucht sie nur, um zu zeigen, wie das Geld sie von dort herunterholt und mit denen des Knechts identisch macht. (An dieser Stelle durchbricht Aristophanes sogar seine Fixierung auf die heterosexuelle Liebe, wenn er die Käuflichkeit auch der homosexuellen thematisiert, die sonst nur als Laster der Vornehmen gegeißelt wird.)

Aristophanes geht mit *Plutos* auch über Aristoteles hinaus: Bei dem Philosophen findet sich ebenfalls der Gedanke, daß die Erwerbskunst des Kaufmanns sich das Geld allein zum Ziel setze und darum der Erwerb des Geldes keine Grenzen mehr kenne¹⁹. Doch diese Tendenz kann bei Aristoteles durch die *Ökonomie* - die Kunst der Haushaltsführung, die auf Grenzen beruhe - unter Kontrolle gehalten werden. Im Sinne seines eigenen Begriffs ist also Aristoteles der wahre Ökonomist. Der Komödienautor jedoch hat dieses Vertrauen scheinbar nicht mehr: das Geld hebt die Ökonomie aus. Aristophanes präsentiert in seinem letzten Stück²⁰ eine Welt, worin die gesamte Reproduktion von Individuum und Gesellschaft - vom Handwerk bis zum Verbrechen, von der Liebe bis zur Politik - an den ‚blinden‘ Prozeß einer Akkumulation gebunden ist; an diesen Prozeß verlieren die Bürger ihr Maß; seinem Zweck opfern sie jeden anderen Selbstzweck auf. *Plutos* ist bei Aristophanes tatsächlich blind, und seine Blindheit ist das eigentliche Thema des Stücks: kann der Reichtum wieder dem subjektiven Willen - einer Gemeinschaft, eines Individuums - unterworfen werden; kann die Akkumulation sehend, der Waren- und Geldfetisch zu einem Werkzeug werden?²¹ Diese Frage stellt sich *Plutos* im Namen der Polis: „Wie ich die Macht, die mir, wie ihr versichert, / Gehört, in meine Hand bekommen mag“ (200f.).

Penia, die Allegorie der Armut, zweifelt mit guten Argumenten daran, daß die Reproduktion der Polis vom blinden Mechanismus der Akkumulation, der die einen zu Armen und Sklaven, die andern zu Reichen und Sklavenhaltern macht, noch abgekoppelt werden könnte - und verfertigt aus diesem Zweifel ihrerseits einen Sinn, den sie der Akkumulation unterstellt - eine Art List der Vernunft zum letztendlichen Wohl der Gesellschaft, die aber der einzelne spontan nicht zu durchschauen vermag: „Wenn der Reichtum fortan, von der Blindheit kuriert, gleichmäßig die Güter verteilt, / Da würde von Stund an kein Mensch sich der Kunst noch

¹⁹Aristoteles: *Politik*. Übersetzt u. hg. v. Olof Gigon. 5. Aufl. München 1984. S. 61. (1. Buch 1258a)

²⁰Ehrenberg weist auf die veränderte soziale Lage hin, der das Stück sich unmittelbar verdankt: "In den unteren Klassen begann es zu gären, und die Religion hatte nicht mehr die Macht, diese Unruhe einzudämmen (...) Obwohl zunächst die Not unter der Landbevölkerung am größten war, hatte die Anhäufung großen Reichtums in Handel und Gewerbe dazu geführt, daß sich auch beim arbeitenden Stadtvolk eine arme Schicht herausbildete." (Ehrenberg, *Aristophanes und das Volk von Athen*, S. 81)

²¹Dies ist die eigentliche Fragestellung des Stücks, nicht aber was konkret mit dem Reichtum geschehen sollte: am Anfang heißt es, er solle den Gerechten zugute kommen; im *Agon* mit *Penia* hingegen, er solle gleichmäßig verteilt werden. Diese Differenz läßt manche Forscher darauf schließen, daß zwei Fassungen des Stücks aufgeführt wurden und nur eine davon überliefert worden ist. Vgl. Eugen Wölfle: *Plutos. Eine literar-kritische Untersuchung der letzten erhaltenen Komödie des Aristophanes*. Diss. Mannheim 1981. S. 230ff.

nützlichen Wissens befließen; / Denn wenn diese beiden beseitigt sind, dann wird sich jeder bedanken, / Zu hämmern, zu schmieden, zu zimmern, zu baun Galeeren und Wagen und Räder, / Zu schneiden, zu schustern und Ziegel aus Lehm zu bereiten, zu walken und gerben! / Wer pflügte den Acker, wer hackte den Grund, wer streute die Saat der Demeter, / Wer rührte die Hand, wenn behaglich er könnt und in müßiger Ruhe genießen?“ (510-516) Und an dieser Stelle - in der Antwort von Chremylos - wird, vermittelt über die Utopie eines gleichmäßig verteilten Reichtums, die Grundlage der griechischen Kultur sichtbar -

CHREMYLOS Die Geschäfte, die du da aufzählst, besorgen die Sklaven
Und mühn sich für uns!

PENIA Die Sklaven? Woher bekommst du dann aber die Sklaven?

CHREMYLOS Die Sklaven? Die kauft man natürlich für Geld!
(517-519)

Die gleichmäßige Verteilung des Reichtums schließt offenbar die Befreiung der Sklaven nicht ein. Sie bleiben weiterhin Teil des Reichtums, der nur gleichmäßiger verteilt werden soll. Penia entgegnet Chremylos nicht mit dem Argument, daß dann keiner mehr Sklave sein müsse, sondern mit jenem, daß keiner mehr Sklavenhändler sein wolle - und spricht damit die Einheit von Gewalt und Geschäft in der Sklavenbeschaffung an: „Wenn es kommt, wie du eben es ausgemalt, da verschwinden die Seelenverkäufer, / Und diese gerade von allen zuerst; denn ein Reicher - wird der sich entschließen, / Ein Gewerbe wie das zu betreiben, bei dem er sein eigenes Leben aufs Spiel setzt?“ (522-524) Vom Krieg - der wichtigsten Quelle der Sklaverei - zu reden, vermeidet hier der ‚Pazifist‘ Aristophanes. Denn ihn wirklich abzuschaffen - nicht nur zwischen griechischen ‚Landsleuten‘ (wie Aristophanes, als „ein Vorkämpfer der panhellenischen Einheit“²² zu empfehlen scheint) - würde bedeuten, die Sklaverei abzuschaffen.

So verbeißt Aristophanes doch auch hier im Kreis herrschaftssichernder Reformen, in dessen Mittelpunkt, wie Agnoli sagt, „die Klage und das Klagen über die Unrichtigkeit der Protagonisten und die Lügenhaftigkeit des legitimatorischen Verfahrens“ steht; und geht auch im Utopischen nicht dazu über, „daß Herrschen, daß das autokratische oder oligarchische oder parlamentarische Bestimmen über Gesellschaft allemal zu negieren sei – möge ‚die Form des Staates sein wie sie wolle‘ (Hölderlin).“

Die Komödie macht bloß den Reichtum sehend und der weiß plötzlich zwischen Gerechten und Ungerechten zu unterscheiden und verteilt sich gleichmäßig auf die Sklavenbesitzer. Die Religion ist damit entmachtet und Hermes klagt: „seit der Reichtum sieht, / Will niemand mehr den Göttern Weihrauch opfern, / Noch Lorbeer noch Gebacknes noch Gebratnes, / Nichts, gar nichts mehr!“ (1113-1116) Unter solchen Bedingungen werden die Priester der Tempel ausgehungert, es bleibt ihnen nichts anderes übrig, als zur Bürgerschaft überzulaufen: „Drum sag ich auf dem Retter Zeus den Dienst / Und bin gesonnen, hier bei euch zu bleiben!“ (1186f.) Zuletzt

²²Ehrenberg, Aristophanes und das Volk von Athen, S. 70

bildet diese Bürgerschaft einen festlichen Zug und führt den Reichtum auf die Akropolis, zum Tempel Athenes, zum Tempel des Tauscherts, zur geheiligten Staatsbank, - dorthin „wo er sonst gethront, Athenes / Schatzkammer wohl behütend allezeit.“ (1192f.) Die Utopie - ‚Polis ohne Ort‘ - hat also doch einen Ort: den Staat - und darin trifft sich Aristophanes mit Platon: ihre utopischen Entwürfe stellen den Staat weder in Frage, noch maskieren sie ihn. Im Gegenteil: sie tragen wesentlich zur Aufklärung über den Staat bei, der in der alten Tragödie mythisiert wurde.

Es ist aber doch seltsam, daß die Komödie in einer Phase, die als Niedergang der Polis gilt, einen solchen Optimismus zur Schau trägt - als wäre der Staat der freien Bürger tatsächlich in der Lage, die Akkumulation unter Kontrolle zu bringen. Am Ende ist dieser Optimismus vielleicht schon eine Art Hysterie? Oder versucht Aristophanes gerade umgekehrt das gute Ende ad absurdum zu führen?

Dies wäre allerdings eine allzu moderne Interpretation der aristophanischen Komödie. Deren Zuversicht, die gerade im Niedergang hervorsteht, beruht auf einer Reichtumsproduktion, die sich strukturell von der modernen unterscheidet. Ein wahrer Abgrund trennt sie: die Welt des Aristophanes liegt noch vor der sogenannten ursprünglichen Akkumulation. Es handelt sich bei dieser vormodernen, mit der Arbeitskraft der Sklaven verstärkten Warenproduktion um eine Akkumulation ohne Wertgesetz, *ohne systematische Produktivitätssteigerung*. Dies zeigt sich am deutlichsten in der Funktion, die dem Geld zukommt: Wenn die Heiligtümer und Tempel als Staats-Banken bezeichnet werden können, so doch nur mit der Einschränkung, daß die Kredite, die von ihnen vergeben werden, so gut wie nie in die Produktion, sondern fast ausschließlich in den Konsum (wozu auch politische Repräsentationskosten zählen) gesteckt werden. Dies gilt ebenso für die diversen privaten Kreditgeber, Pfandleiher, Geldwechsler und ‚Wucherer‘. Moses I. Finley hat für die gesamte Antike das Fehlen jener Einrichtungen herausgestellt, „die uns aus dem späten Mittelalter und der frühen Neuzeit bekannt sind und die die Kreditschöpfung erlaubten, d. h. die Ausweitung der Geldmittel einer Gesellschaft durch Techniken, die es Geldverleihern oder Kreditsinrichtungen ermöglichten, mit Ersatzmitteln der verschiedensten Art umzugehen, als sei es Bargeld.“²³ Die Kritik des ‚Wuchers‘, des Zinsnehmens, wie sie sich gleichermaßen bei Aristophanes und bei Aristoteles findet, stand also im Unterschied zu der neuzeitlicher Theologen und Dichter auf den festen Beinen einer Gesellschaft, die den Kredit (von Seedarlehen abgesehen) nur zur vorübergehenden Ausweitung des Konsums, nicht aber zur Steigerung der Produktivität verwendete²⁴; einer

²³Finley, Die antike Wirtschaft, S. 236

²⁴Mit dieser eingeschränkten Bedeutung des Kredits hängt der relativ niedrige Status jener zusammen, die sich auf das Geldgeschäft spezialisierten: die Hauptkreditgeber waren Nichtbürger, Metöken, die sich gleichwohl in den höchsten Kreisen der Gesellschaft bewegen konnten; ja das größte Bankunternehmen Athens im 4. Jahrhundert v. Chr. wurde sogar von einem Sklaven namens Pasion geleitet, der allerdings bald freigelassen und schließlich sogar die Bürgerrechte erhielt. An oberster Stelle der antiken Hierarchie der Werte stand der Landbesitz - der Handel mit Waren und Geld rangierte weit darunter und blieb meist den politisch Rechtlosen überlassen. Diese soziale und politische Gradation zwischen Landbesitzern und Geldhändlern bildete gleichfalls eine Schranke für mögliche Produktivitätssteigerung: sie stellte eine "Mauer zwischen Landbesitz und liquidem Kapital" dar - denn athenische Bürger, die Geld brauchten, konnten "nicht ohne weiteres von

Gesellschaft, die zwar auf dem Markt bereits dem Tauschwert opferte, aber von dem modernen Gott des Werts, der alle konkrete Arbeit und Zeit in abstrakte verwandelt, noch nichts wußte.²⁵

Da mit der Beschränktheit der abstrakten Seite der Warenproduktion auch die Bedeutung des Zinses begrenzt blieb, entgingen diejenigen, die ihn kassierten, von vornherein einer Verteufelung. Die aristophanische Komödie des Reichtums kommt nicht auf den Gedanken, die Lasten der Akkumulation einem Sündenbock aufzuladen - einem negativen Plutos, der statt von Blindheit geschlagen, von bösem Mutwillen gegen Bürger und Polis durchdrungen wäre - um ihn dem scheinbaren Wohle des Staates zu opfern²⁶. In der Welt der antiken Komödie ist Shylock undenkbar.

Nichtbürgern leihen" (Finley, Die antike Wirtschaft, S. 48); während umgekehrt jener Kephalos, der 120 Sklaven zur Produktion von Schildern beschäftigte, kein Land - ja nicht einmal das Haus, in dem er wohnte - besitzen durfte.

²⁵ In dieser Hinsicht wären auch Georg Thomsons Studien zur antiken Warenproduktion etwas zu relativieren. Thomson stützt sich dabei auf Sohn-Rethels Geldtheorie, worin die Differenz zwischen antiker und moderner Gesellschaft in mancher Hinsicht zu wenig beachtet wird. Die Kritik Moishe Postones lautet mit gewissem Recht: „Sohn-Rethel, however, does not distinguish between a situation such as that in fifth-century Attica, where commodity production was widespread but by no means the dominant form of production, and capitalism, a situation in which the commodity form is totalizing.“ (M. P.: Time, labor, and social domination. Cambridge-New York 1996. S. 156)

²⁶ Zwar wurde in Athen das Sündenbock-Ritual praktiziert: jedes Jahr am Thargelienfest im Mai trieb man zwei zum Tode Verurteilte zur Stadt hinaus und tötete sie zur Entsühnung von Athen (Aristophanes spielt auf dieses Ritual in den *Fröschen* an); und ebenso konnten einzelne führende Persönlichkeiten der Polis gezwungen werden, den Giftbecher zu trinken (ebenfalls in den *Fröschen* empfiehlt Pluton dem wiederauferstehenden Aischylos, einige bekannte Personen - mit Schwert, Giftbecher und Strick - zu töten). Solche Sündenbock-Rituale waren aber noch nicht mit der fetischisierten Dynamik des Zinses gekoppelt.