

Büttner | Diez | Kircher [Hrsg.]

Tragik oder Traktat?

Zum Wechselspiel von Tragödie
und Philosophie in der Antike



ACADEMIA

Philosophie und Literatur

Herausgegeben von

Stefan Büttner | Sarah Schmidt | Linda Simonis

Wissenschaftlicher Beirat

Sophie Klimis (Brüssel) | Michael Krewet (Berlin)

Anja Lemke (Frankfurt) | Benjamin Specht (Erlangen)

Irina Wutsdorff (Münster)

Band 1

Stefan Büttner | Christopher Diez | Nils Kircher [Hrsg.]

Tragik oder Traktat?

Zum Wechselspiel von Tragödie
und Philosophie in der Antike



ACADEMIA

© Titelbild: Medea auf einem römischen Wandbild des 1. Jahrhunderts n. Chr. aus
Herculaneum im Archäologischen Nationalmuseum Neapel

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

ISBN 978-3-89665-994-1 (Print)

ISBN 978-3-89665-995-8 (ePDF)



Onlineversion
Nomos eLibrary

1. Auflage 2022

© Academia – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-
Baden 2022. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlags-
gesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen,
der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf
alterungsbeständigem Papier.

Besuchen Sie uns im Internet
www.academia-verlag.de

Einleitung in die Buchreihe *Philosophie & Literatur*

Stefan Büttner, Sarah Schmidt, Linda Simonis

Philosophie und Literatur sind seit ihren historischen Anfängen auf vielfältige Weise aufeinander bezogen: Sie treten als Gesprächspartner auf, übernehmen *vice versa* Einsichten, Schreibweisen und Argumentationsfiguren, sie widmen sich ähnlichen Themen und Problemfeldern, konkurrieren in der Weltdeutung und machen sich wechselseitig ihre Kompetenzen streitig. Der Titel der Schriftenreihe *Philosophie & Literatur* markiert demnach kein Forschungsfeld, sondern eine über Jahrtausende geführte Diskussion über ein Verhältnis, das sich in sehr unterschiedlichen Formen die gesamte Philosophie- und Literaturgeschichte hindurch manifestiert und realisiert.

Wollte man ihre Grenze markieren, so tritt sie nicht selten in einer Reihe von binären Oppositionen auf: Verstand und Vernunft auf der einen Seite, Gefühl und Stimmung auf der anderen, Wissen versus Schönheit, Realität versus Fiktion, *homo sapiens* versus *homo ludens*, Allgemeinheit versus Individualität, Abstraktion versus Konkretion, Denotation versus Konnotation, Argument versus Stil und so fort. Gleichwohl scheint eine strikte Grenzziehung zwischen beiden Bereichen schier nicht möglich und dies nicht nur, weil sich die über alle Zeiten auftretenden Doppelkompetenzen, Grenzgänger und Mischwesen in ihren Textproduktionen nicht an binär abgesteckte Grenzlinien halten.

Gerade dort, wo die Philosophie Grundfragen der Welt und des menschlichen Daseins aufwirft, erschließt sie ein Themenfeld, das, wenngleich oft mit anderen Mitteln, auch von der Literatur in ihren verschiedenen Gattungen erkundet wird. So verweist die poetische Arbeit an ethischen Fragen, wie sie seit der Antike im Epos und in der Tragödie greifbar werden, in Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* eine anthropologische Deutung erfahren oder in der Gegenwart von Martha Nussbaum in ihren Arbeiten über Henry James und Marcel Proust als „fine awareness“ ethischer Kontextualisierung hervorgehoben wird, auf einen gemeinsamen Problemhorizont von Philosophie und Literatur, der bei allen zwischen diesen sich vollziehenden Abgrenzungs- und Distinktionsprozessen ihre Gemeinsamkeit charakterisiert. Neben Fragen nach der menschlichen Existenz und einem guten (Zusammen-)Leben und vielen epochenspezifischen Einzelthemen, zu denen Philosophie und Literatur im Verbund mit anderen Wissenschaften

und Künsten zusammenkommen, ist es vor allem auch die Bedeutung und Funktion von Sprache, über die Philosophie und Literatur in einen engen Dialog treten.

Dabei erschöpft sich der Zusammenhang von Philosophie und Literatur nicht in einem Ensemble verwandter oder gemeinsamer Themen, Fragen und Anliegen, sondern es geht auch um die Praxis des sich via Sprache manifestierenden Denkens und um einen wechselseitigen Austausch von Formen und Formaten philosophischen wie literarischen Sprechens und Schreibens. In dem Maße, in dem die Philosophie in schriftlicher Form erscheint, macht sie von einem Repertoire literarischer Schreibweisen, Textsorten und Gattungen (Dialog, Brief, Aphorismus, Gleichnis, Erzählung, Lehrgedicht u.a.) Gebrauch, die zugleich in der Literatur Verwendung finden; sie verwendet Metaphern und Stilfiguren, entwirft Utopien, Gedankenexperimente und Allegorien, sie setzt auf Polyphonie und Ironie. Zugleich stellt sie Techniken der Reflexion, der Kritik und des Argumentierens bereit, die als Erkenntnismittel in der Literatur fortwirken. Literatur ist nicht *bloße* Fiktion oder Narration, sondern eine Äußerungsform, die immer auch eine diskursive und reflexive Dimension mitführt, und somit Ausdruck eines Erkenntnisvorgangs, in dem philosophische Positionen ebenso aufgenommen und durchgespielt wie hinterfragt und konterkariert werden. Dass die Literatur im Sinne einer Wissen generierenden und diskutierenden Schriftform zurecht einen Erkenntnisanspruch erhebt, ist kaum zu bestreiten. Die Frage, ob sie exklusiv literarische Darstellungsformen besitzt und wenn ja, ob diesen Darstellungsformen auch ein genuin literarisches, ästhetisches oder künstlerisches Erkennen und Wissen entspricht, findet durch die Jahrhunderte hindurch je nach Epoche und Schulen andere Antworten. Komplementär dazu ist auch der Umstand, dass Philosophie sich literarischer Schreibweisen bedient, unbestritten – die Frage, ob und mit welchen Konsequenzen ein philosophischer Wahrheits- und Erkenntnisgehalt von der Art und Weise seiner Darstellung, den sprachlichen und rhetorischen Verfahren, durch die sie sich artikuliert, ablösbar ist, hingegen schon. Kann ein philosophischer Text auf jedwede rhetorische Form verzichten, kann er sich von aller „literarischen Kontaminiertheit“ – jeder Metaphorik, jeder fiktionalen Form, jedes Vergleiches, jeder Trope – „reinigen“, lässt sich sein „Gehalt“ auf rein propositionale Aussagen reduzieren? Oder ist die Grenzziehung zwischen Philosophie und Literatur am Ende weniger eine Frage der Textproduktion als der Rezeption von Texten, die Frage, wie etwas zu lesen sei, *als Philosophie* oder *als Literatur*?

Mit jeder Form des In-Beziehung-Tretens von Philosophie und Literatur steht selbstverständlich und zugleich meistens unreflektiert auch ihre eigene Bestimmung zur Debatte: Mit dem Wandel ihres Verhältnisses, mit ihrem Aneinander- oder Auseinanderrücken ändert sich auch der Literatur-

und Philosophiebegriff und *vice versa*. Und dies bewirkt nicht nur je nach Epoche und Philosophie unterschiedlich weit gefasste Literatur- und Philosophiebegriffe, die auch die Fragen miteinschließen, ob und inwiefern dieses spannungsreiche Verhältnis von Philosophie und Literatur nicht ein genuin westliches, im europäischen Denken entstandenes Phänomen ist und ob ihr Verhältnis überhaupt ohne Blick auf die Institutionengeschichte von Schul- und Lehrtraditionen geschrieben werden kann.

Die Frage von Grenzziehung und Grenzüberschreitung bei Philosophie und Literatur hängt so nicht nur von einer epochalen und im weitesten Sinne kulturellen, sondern auch von ihrer formalen Bestimmung als Disziplinen oder Gattungen, als Wissenschaft und Kunst ab. Haben wir es, wie es oft heißt, mit zwei „Disziplinen“ zu tun, so wäre ihr Verhältnis eine Form von Multi-, Inter- oder Transdisziplinarität, was sicherlich nur in einem sehr weit gefassten Sinne von Disziplin sinnvoll ist. Versteht man Literatur als Teil der Künste, so wäre das Verhältnis von Philosophie und Literatur ein spezifischer Ausschnitt aus den vielfältigen Beziehungen zwischen Wissenschaft und Kunst; im Nachdenken über die Bedeutung der Literatur fände die Philosophie in den Literaturwissenschaften (die als Philologien im eigentlichen Sinne erst auf der Schwelle zum 19. Jahrhundert entstehen) ebenso Konkurrenz wie Ergänzung. Aber ist die Philosophie überhaupt eine wissenschaftliche Disziplin unter anderen? Oder ist sie vielmehr ihrem eigenen Selbstverständnis nach eine metareflexive Königsdisziplin – wie sie es seit ihrer Emanzipation von der Theologie immer wieder behauptet –, deren Gegenstand Form, Funktion und Grenzen des Denkens und Handelns selbst sind, die als Propädeutik des Wissens und aller Wissenschaften auftritt, nicht aber als ihresgleichen? Und erschöpft sich die Philosophie dann darin, als Argumentationslehre aller Wissenschaften aufzutreten, oder liegt nicht gerade in ihrer spezifischen Aufgabe und Fähigkeit, die Bedingungen der Möglichkeit zu hinterfragen, Grundlagen und Prämissen immer wieder auch umzuwerfen und einen Anfang zu wagen, ihre Affinität und Nähe zur Kunst?

Die geplante Schriftenreihe möchte die spannungsreiche wechselseitige Verschränkung von Philosophie und Literatur näher beleuchten und dabei die literarische Dimension der Philosophie wie die philosophische Dimension von Literatur anhand einschlägiger Fallstudien und ausgewählter Problemkomplexe erforschen. Literarisch-philosophische Grenzgänger kommen dabei ebenso in den Blick wie einzelne Textsorten und Gattungen; Untersuchungen zur ethischen Funktion und Dignität literarischer Texte stehen ebenso zur Debatte wie Fragen nach dem erkenntnistheoretischen Status literarischer Textverfahren und Stilmittel. Dabei kann und soll nicht nur die historische Dimension von der Antike bis zur Gegenwart untersucht, sondern auch die (inter-)kulturelle Dimension ihres Verhältnisses einer kritischen Reflexion unterzogen

werden. Auf diese Weise sollen die in jener Verbindung angelegten Dispositionen der Affinität und wechselseitigen Komplementarität, aber auch die je spezifischen Differenzen der beiden Bereiche sichtbar werden.

Angesichts der Komplexität und der historischen Spanne der die gesamte Philosophie- und Literaturgeschichte begleitenden Problematik kann es dabei weder um eine systematische Erfassung gehen noch soll mit dieser Reihe ein Bekenntnis zu einer bestimmten Schule oder Richtung ausgesprochen werden. Vielmehr möchte die Reihe zu einer Diskussionsplattform werden und dabei explizit das eingeeengte Gesichtsfeld der die universitäre Philosophie gegenwärtig dominierenden analytischen Philosophie erweitern, ohne analytische Ansätze in Philosophie und Literaturwissenschaft auszuschließen. Damit verbunden ist die jeder ernst gemeinten Diskussion zwischen Zeiten, Kulturen und Schulen zu Grunde liegende Überzeugung, dass das Denken als Philosophieren wie als Literaturschaffen einen unabgeschlossenen/offenen Prozess darstellt, dessen Fortschrittskriterium wenn überhaupt nur in einem stetigen wechselseitigen kritischen Bezug bestehen kann.

Die Reihe wird sowohl Monographien als auch Sammelbände aufnehmen, die ein *peer review* Verfahren durchlaufen und zur Publikation ausgewählt werden.

Der erste Band der Buchreihe widmet sich der Tragödie in der griechischen und römischen Antike und eröffnet die Diskussion um das Verhältnis von Philosophie und Literatur so mit einem ihrer frühesten Kulminationspunkte. Zugleich knüpft er an die traditionell im philosophischen Profil von *Academia* zentralen Schriften zur antiken Philosophie an. Unter den literarischen Gattungen nimmt die Tragödie aufgrund ihrer strengen Regelformen eine besondere Stellung ein und wird in ihrer Geschichte als „höchste“ Gattung der Literatur ebenso gefeiert wie bekämpft, als überholt verworfen und wieder neu entdeckt. Ihre paradigmatischen Handlungskonstellationen haben die Philosophie seit ihren Anfängen im attischen Theater mit den Schriften Platons und Aristoteles' bereits in der Geburtsstunde ihrer Entstehung zu ethischen, rezeptionsästhetischen und poetologischen Reflexionen herausgefordert. Als Denkfigur des Tragischen, die den Kreis der Literatur verlässt, um in historischen Ereignissen, in der Gesellschaft und im alltäglichen Leben ihre Anwendung zu finden, wird sie erstmals prominent in der klassischen deutschen Philosophie, ohne dass sich ihr Blick auf die tragischen Grundkonflikte der antiken Tragödien jemals ganz löst. Tragödiendichtung und die ihr korrespondierende Denkfigur des Tragischen sind bis in die Gegenwart ein Feld, auf dem sich die wechselseitige Reflexion und Befruchtung von Philosophie und Literatur auf besonders intensive Weise vollzieht, und auch aus diesem Grund übernimmt der erste Band der Reihe *Philosophie & Literatur* nicht nur historisch, sondern auch systematisch die Funktion eines Auftaktes.

Philosophie und Tragödie

Stefan Büttner, Christopher Diez, Nils Kircher

Im „alten Streit zwischen Philosophie und Dichtung“, den Platon seinen Protagonisten Sokrates im zehnten Buch der *Politeia* ausrufen lässt, spielt die Konkurrenz zwischen Tragödie und Philosophie eine besonders große Rolle. Das zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Sokrates den Epiker Homer, dessen Werke die Grundlage der Erziehung in Griechenland darstellten, als den „tragischsten aller Dichter“ einordnet. In der Antike hat es eine Reihe von bedeutenden Autoren gegeben, die sich im Spannungsfeld von Philosophie und Tragödie bewegt haben, wie etwa in der griechischen Literatur den Tragiker Euripides, der schon zu Lebzeiten als „philosophus scaenicus“, als Philosoph auf der Bühne, aufgefasst wurde, oder Platon, der sich intensiv mit dem „tragischen Homer“ und den Tragikern im eigentlichen Sinne auseinandersetzte, nicht ohne als Philosoph selbst eine dramatische Darstellungsform zu wählen und für seine Dialoge den Status der wahren Tragödien einzufordern. In der lateinischen Literatur sind Cicero und Seneca die wichtigsten Verfasser von Traktaten und Tragödienversen gewesen; dabei ist Seneca mit seinem umfangreichen philosophischen Werk, dessen essayistischer Stil immer auch einen stark rhetorischen und literarischen Einschlag hat, und seinen zahlreichen Tragödien geradezu ein Musterfall für die Überlagerung von Philosophie und Tragödie in einer Person.

Der vorliegende Band geht chronologisch vor. Dabei macht Platon den Anfang, da die Beiträge zu Euripides der Frage nachgehen, wie seine Verse in der Antike in philosophischem Kontext nach Platon eingesetzt wurden. Platon hingegen thematisiert in seinen Dialogen nicht nur Tragikerzitate, sondern erhebt (indirekt, aber kaum verhüllt) den Anspruch, sich selbst unter die Tragiker zu rechnen, und zwar sogar als Schreiber der (in seinem Sinne) eigentlichen und besten Tragödien. Das wird schon im ersten Beitrag „Komödie, Tragödie und der Aufstieg des Philosophen zum Schönen selbst in Platons *Symposion*“ von Sandra Erker deutlich.

Am Schluss des Gelages soll Sokrates den einzigen noch wachen Teilnehmern, dem Komiker Aristophanes und dem Tragiker Agathon, bewiesen haben, dass es die Expertise ein und derselben Person sei, Komödie und Tragödie zu verstehen, und dass ein wahrer Tragödiendichter auch der beste Komödiendichter sein müsse. Das *Symposion* scheint selbst eine Mischung

aus Komödie, Tragödie und Satyrspiel zu sein. Will man das Verhältnis von Tragödie und Philosophie im *Symposion* erklären, kommt man um eine Gesamtinterpretation des Dialoges kaum herum. Erker schreitet daher durch die im *Symposion* geschilderten Reden zum Lob des Gottes Eros hindurch mit der Fragestellung, wie bei dem in der Reihung der Reden erkennbaren Erkenntnisanstieg, der in Sokrates' Diotima-Rede kulminiert, von Platon der Beitrag der Tragödie zum Erkenntnisgewinn eingeordnet wird. Sie zeigt dabei einerseits auf, in welcher Weise die jeweiligen Redner Tragiker- und andere Dichterzitate für ihre Argumentationen gebrauchen, je nach dem eigenen Erkenntnisstand bald, wie Phaidros, als assoziativ gebrauchte suggestive Bilder, bald, wie Sokrates, mit einer raffinierten Inversion, wenn er angesichts der Überhäufungen des Eros mit Attributen der Schönheit durch die Symposiasten sein anfängliches Versprechen, eine Lobrede zu halten, zur Seite legt, um eine Rede über die wahre Natur des Eros als Wesen zwischen Schönem und Hässlichem vorzutragen – im Kontrast zu Hippolytos in der gleichnamigen Tragödie des Euripides, der einfordert, dass die Zunge Anderes versprechen dürfe, als das Denken vorhabe.

Noch wichtiger als die unterschiedliche Verwendung von Tragödiendichtung ist die Einordnung der Dramendichter in den Reigen der Reden über den Eros. So stehen die Beiträge des Aristophanes und des Agathon als Stellvertreter der Komödie und der Tragödie direkt vor den Einlassungen des Sokrates. Dadurch erweist Platon ihnen Anerkennung; im Bereich des Bild- und Meinungshaften können sie Wahrheit am Einzelfall zeigen und den Aufstieg zur Philosophie unterstützen. Agathon lässt sich als Tragiker auf die Mäeutik des Sokrates ein, der ihm zeigt, dass seine Lobrede auf Eros verbesserungswürdig war, und danach seine Diotima-Rede anschließt. Darin spielt die Dichtung für den Aufstieg zum Schönen wieder eine wichtige Rolle, allerdings nur beim ersten Teil, den sogenannten „kleinen Weihen“. Dieser Aufstieg kann nur mit Hilfe der Wissenschaften und der Philosophie vollendet werden, die der Dichtung und der Tragödie übergeordnet bleiben. In diese Auseinandersetzung von Tragödie und Philosophie platzt Alkibiades hinein, der einen Kontrast zu den Dramatikern bildet: In konfuser, betrunkenen Verfassung spiegelt er seine allgemeine Charakterhaltung wider, die nach der Abkehr von Sokrates erheblichen Schaden genommen hat. Bei allen melancholischen Rückwendungsversuchen zu Sokrates im *Symposion* zeigt er zugleich, dass er nicht, wie Agathon und die Tragödie, auf die Anweisungen des Sokrates und der Philosophie eingehen kann.

Der Aufsatz „*Die wahrste Tragödie als Metatheater: ein Verfremdungseffekt in Platons Nomoi?*“ von Giovanni Panno beschäftigt sich mit der Wiedereinführung des Dramas in die Verfassung, die in Platons *Nomoi* als zweitem Staatsentwurf ausgeführt wird. Während die Komödie einen tatsächlichen,

institutionellen Eingang in den Staat findet, wird die traditionelle Tragödie durch ein Drama vom schönsten und besten Leben ersetzt, das seinen Ausdruck primär im Gespräch der drei Alten in den *Nomoi* über die richtige Lebensweise findet, und damit zugleich im Staatsentwurf der geplanten Kolonie Magnesia. Diese Darstellung des besten Lebens wird durch den fiktiven Dialog des Atheners als Hauptredners und Gesetzgebers mit den (ebenso fiktiven) Bürgern von Magnesia in eine nächste Ebene übertragen: In Proömien zu den Gesetzen erläutert er in direkter Ansprache genauer die Gründe und den Nutzen der Gesetze. Zuletzt wird dieses Gespräch über das beste Leben auf einer nächsten Stufe dadurch, dass seine Inhalte im öffentlichen Alltag des Staates bei gemeinsamen Speisungen und bei Aufführungen der drei im Alter gestaffelten Chöre rituell wiederholt werden sollen, sogar zu einem Dialog der Stadt mit sich selbst und zu einer „Selbstbezauberung“ zur richtigen Lebensweise.

Was ist von der traditionellen Tragödie übriggeblieben? Panno verwendet zur Beantwortung dieser Fragestellung Begriffe der Theatertheorie Brechts. Die Aufnahme der Komödie in den Staat der *Nomoi* hat nicht den Zweck der Einfühlung in das Dargestellte, sondern soll die Möglichkeit geben, das kennenzulernen, was man nicht in den eigenen Habitus und die Gemeinschaft aufnehmen soll, nämlich schlechte im Sinne von lächerlichen Verhaltensweisen und einen wechselhaften Charakter. Die Tragödie und die mit ihr verbundene Katharsis werden als solche zwar abgewiesen, durch dionysische Elemente erhält die Tragödie aber dennoch Eingang in den Staat. Auch wenn die meisten emotional aufwühlenden musikalischen Mittel ausgeschlossen werden, spricht sich der Athener für eine Art homöopathische Therapie am Beispiel von kleinen Kindern in Analogie zu korybantischen Tänzen aus (Unruhe und Bewegung werden durch Bewegung in Einklang gebracht), ein Prinzip, das dann auch auf die staatlich verordneten Symposien übertragen wird. Hier erhalten die Teilnehmer des ältesten Chores Wein, den Trank des Dionysos, um ihre Scham, (das Richtige) zu tanzen und zu singen, zu überwinden. Auch die Jüngeren bekommen ein bestimmtes Maß an Wein, nicht um außer sich zu geraten, sondern um sich mit dieser Herausforderung in Selbstkontrolle zu üben. Die Mittel des Dionysos werden so verwendet, dass sie die Bürger zu Vernunft, Gesetz und guter Ordnung führen. Das gilt auch für die Stadt und die Gesetze als Ganzes, die ebenfalls als Annäherung an das durch die Vernunft erfassbare Göttliche verstanden werden. Die *Nomoi* erweisen sich so, in einer gewissen Affinität zum Lerntheater, als „antitragische Tragödie“.

Im dritten Beitrag, „Euripides’ *φυσικὸς λόγος* in *Chrysippos* Frg. 839 K zwischen Religion und Naturphilosophie: eine intertextuelle Interpretation“ von Argyri G. Karanasiou, kommt zum ersten Mal Euripides in Form eines

Fragmentes aus seiner nicht erhaltenen Tragödie *Chrysippos* zu Wort. Das Fragment ist Teil eines Chorliedes, in dem Pelops vom Chor wegen des Selbstmordes seines Sohnes Chrysippos nach dem Missbrauch durch Laios getröstet werden soll. Die überlieferten 14 Verse befassen sich damit, dass alles Leben, auch das menschliche, aus einem Zusammenspiel von Gaia und Äther (Zeus) entsteht und nach dem Tod wieder zu ihnen zurückkehrt. Diese Schilderung eines von den Göttern garantierten kosmologischen Kreislaufes wird in den drei letzten Versen dadurch pointiert, dass der Kreislauf in der Terminologie der Vorsokratiker als Ent- und Neumischung bezeichnet wird. So wird ein sakraler Hymnus auf Gaia und Äther mit der ionischen Naturphilosophie kombiniert. Ob Euripides die zwei Beschreibungsweisen bewusst oder unbewusst miteinander verbindet, bleibt offen.

Karanasiou untersucht, wie dieser Prätext ab der Spätklassik bis in die Kaiserzeit in verschiedene Formen von Intertexten verwandelt wird. Die dabei zitierten Abschnitte sind von drei bis 14 Zeilen lang. Als Rezipienten betrachtet Karanasiou mit Theophrast, Heraklit dem Grammatiker, Philo von Alexandria, Plutarch, Clemens von Alexandria, Galen, Marc Aurel, Sextus Empiricus und Diogenes Laertius Autoren verschiedenster Provenienz und Ausrichtung. Den Autoren ist gleichwohl gemeinsam, dass sie den Euripides-Text aus ihrem konkreten Tragödienkontext reißen und als naturphilosophische Äußerung deuten, obwohl er bei Euripides ambivalent angelegt ist.

Auch Tobias Riedl untersucht in „Das Leitorgan der Seele: Galen, Chrysipp und die *Medea* des Euripides“ die Verwendung von Dichterzitaten des Euripides. Er konzentriert sich dabei auf den Stoiker Chrysipp, der schon in der Antike für seine überbordende Verwendung von Dichterzitaten, vor allem des Homer und des Euripides, bekannt war. Chrysipps Werke sind nur fragmentarisch überliefert. Dabei spielen die ausführlichen Zitate Chrysipps durch den Arzt Galen eine große Rolle, der gegenüber dem stoischen Philosophen gerade in der Seelenlehre kritisch eingestellt ist. In seiner vergleichenden Schrift über die Lehren Platons und des Hippokrates kommt Galen auf Chrysipps Schriften *Über die Seele* und *Über Affekte* zu sprechen, wobei er mehrfach auf die berühmte Entscheidungsszene in Euripides' *Medea* eingeht. Er fokussiert sich dabei auf die Verse 1078f., in denen Medea von einem Wettstreit von Zorn und Vernunft in ihrer Seele spricht. Die Forschung folgt Galen und meint, Chrysipp beziehe sich nur auf diese Verse und Galen wolle seine Interpretation korrigieren. Galen ist der Ansicht, dass in der frühstoischen Seelenkonzeption des Chrysipp ein Konflikt zweier verschiedener seelischer Bestrebungen gar nicht sinnvoll denkbar und das Beispiel damit unglücklich ausgewählt sei.

In einer sorgfältigen Rekonstruktion der wichtigsten Argumentationsschritte und der Weise, wie Chrysipp Dichterzitate allgemein zu verwenden pflegt,

kann Riedl nachweisen, dass diese Kritik Galens zumindest teilweise nicht Chrysipps Argumentationsziel trifft. Er macht plausibel, dass Chrysipp in *Über die Seele* die Entscheidungsszene der *Medea* als Beleg dafür heranzieht, dass das Herz das leitende Seelenorgan ist und dass daher an dieser (von Galen zuerst behandelten Stelle) nicht das Ende von Medeas Monolog durch Chrysipp zitiert war, sondern die Verse 1042f., die das Wort καρδία (Herz) in der Bedeutung „Mut“ bzw. „Tatkraft“ verwenden und so in Chrysipps Argumentation sinnvoll eingebaut werden können.

Dass Cicero in der Lage ist, sich in dichterischer Sprache auszudrücken, hat er unter anderem durch die Übersetzung der *Phainomena* Arats ins Lateinische und durch die hexametrische Dichtung auf sein eigenes Konsulat bewiesen. So nimmt es nicht wunder, dass er sein Geschick auch auf griechische Tragödienverse anwendete, die er in eigener lateinischer Übersetzung neben anderen Dichtungsformen in seine philosophischen Werke einbaute. Er folgt mit den Dichterzitaten durchaus der Tradition Platons und hellenistischer Autoren wie Chrysipp, geht aber mit den Zitaten selbstständig um und setzt sie nicht nur dort ein, wo er sie in seinen philosophischen Vorlagen findet. Dies führt Petra Schierl in ihrem Aufsatz „Griechische und römische Tragödien in Ciceros *Tusculanae disputationes*“ ausführlich am Beispiel der *Tuskulanischen Gespräche* vor, in denen sich besonders viele und lange Zitate finden.

Eine weitere Eigenart der Schrift ist, dass hier griechische und lateinische Dichterzitate (auf Lateinisch) nebeneinanderstehen. Das ist auch eine Folge der Ankündigung des Proömiums der Schrift, das besagt, die Römer hätten die Griechen inzwischen in vielem übertroffen, nicht jedoch im kulturellen und speziell im literarischen Bereich. So kann Cicero in den ersten beiden Büchern der *Tuskulanischen Gespräche* für die frührömische Tragiker-Trias Ennius, Pacuvius und Accius an Beispielen plausibel machen, dass in ihnen die Tendenz zu übertriebenen Klagereden geringer ist als bei Aischylos, Sophokles und Euripides. In seinem Zitatecluster im dritten Buch geht es beim Thema *praemeditatio* – also der vorsorglichen Eingewöhnung an mögliche, durch die Vorstellung evozierte leidvolle Ereignisse in der Zukunft, die einen abhärten und weniger empfindlich dagegen machen soll – um das Verhältnis zwischen Dichtung, speziell der Tragödie, und der Philosophie. Cicero sieht hier eine Abhängigkeit der Dichtung von der Philosophie, die sich schon dadurch ausdrücke, dass Euripides Schüler des Anaxagoras gewesen sei. Die römischen Tragiker hätten die fehlende römische Philosophie durch eine natürliche Einsichtsfähigkeit wettgemacht.

Schierl kann somit zeigen, dass Cicero zum einen griechische und lateinische Tragödienzitate zusammenführen kann, dass er sie aber nicht nur zum Schmuck oder als Argumentationshilfe seiner philosophischen Ausführungen

verwendet, sondern dass er damit zugleich den Wettstreit griechischer und römischer Dichtung und Kultur thematisiert, ebenso wie den Wettstreit von Dichtung und Philosophie überhaupt.

Einen Kulminationspunkt von Tragödie und Philosophie in der lateinischen Literatur stellt ganz sicher Seneca dar. Bei ihm stellt sich die Frage „Tragödie oder Traktat?“ (bzw. „Essay“) in ganz besonderer Weise, so dass ihr in diesem Band mithilfe von drei Beiträgen und Blickwinkeln nachgegangen wird. Zunächst untersucht Thomas Gärtner „Das populärphilosophische Motiv des ‚einfachen Lebens‘ in den Chorliedern der Senecatragödien“. In fast jeder senecanischen Tragödie wird einem Modell des einfachen Lebens die Gefahr des Herrschens und jeder Art von Größe entgegengestellt, etwa das heroische Streben des Hercules, die Grenzüberschreitungen Jasons während der Argonautenfahrt oder die Königsherrschaft überhaupt, die Oedipus schon als unglückliches Geschick empfindet.

Aus solchen Choräußerungen lassen sich keineswegs unmittelbar moralische Verdammungsurteile über die davon berührten Protagonisten ableiten: Hercules und Jason handeln im Auftrag, Oedipus stürzt gleichsam in die Königsherrschaft, muss sich aber auch anrechnen lassen, dass er seinem Unwohlsein ihr gegenüber keine Konsequenzen folgen lässt. Auf diese Weise verschiebt Seneca den Schwerpunkt auf das Themenfeld Machtverlust – Machtverzicht – Exulantenexistenz. Thyestes lebt ein beinahe vollkommenes stoisches Lebensideal auf dem Lande, lässt sich dann aber von seinen Söhnen überreden, die für sie scheinbar vorteilhafte Herrschaft zu übernehmen; ähnlich ergeht es Jason, der die Position seiner Kinder sichern will und gerade dadurch ihren Tod verursacht.

Senecas Helden leben also in exponierter Stellung und haben (oft) korrupte Gegenspieler; es gibt Korruption und Verbrechen, die Helden können aber auch ohne moralische Schuld durch ihre bloße Größe zugrundegehen, d.h. ihre bloße Zugehörigkeit zu der Sphäre der Großen erleichtert die Möglichkeit ihres Niedergangs. Gärtner erweitert hiermit die traditionelle Deutung, Senecas Stücke seien eine bloße Umsetzung der Affektenlehre seiner Philosophie in nützliche Beispiele. Er sieht vielmehr eine zusätzliche Verbindung zu Senecas eigener Biographie: Die Welt der politischen Machtausübung in der römischen Kaiserzeit ist eine grundsätzlich bedrohliche und düstere, und wer sich in sie hineinbegibt (was an sich nicht verwerflich ist), kann in ihr stürzen, mit oder ohne schuldhaft eigene Charakterfehler, nicht zuletzt, da der Kaiserhof zwar keine Medea, aber genügend andere, reale giftmischende Gestalten beheimatet.

Mit den Brüdern Atreus und Thyestes wird in der Tragödie *Thyestes* des Seneca der skrupellose, grausame Tyrann dem bescheidenen und nach stoischen Idealen lebenden Bruder entgegengesetzt. Andreas Heil befasst sich

in seinem Beitrag „Prodigien in Senecas Tragödien. Gestörte kosmische Ordnung oder Wahrnehmungsstörung?“ mit den außergewöhnlichen Naturereignissen, die im Verlauf des Stückes immer wieder auftreten.

Diese Naturereignisse wie Erdbeben oder plötzliche Verdunkelung des Himmels werden in der römischen Religion als Anzeichen dafür angesehen, dass das Verhältnis von Göttern und Menschen gestört sei, was die Stoiker in ihrer *Sympatheia*-Lehre verarbeiten: Über das die Welt durchziehende Pneu-*ma* stehe letztlich alles in der Welt mit allem in Verbindung, so dass solche Brüche sich in Naturereignissen äußern. Seneca macht sich einzelne Elemente dieser Lehre in seinen Stücken zunutze, um bestimmte literarische Wirkungen zu erzielen. Für den *Thyestes* führt Heil jedoch ins Treffen, dass sich einige der vermeintlichen Prodigien sinnvoller als Darstellung von Wahrnehmungsstörungen interpretieren lassen.

Die drei Erdbeben im Stück werden meist als szenisch real angesehen, und beim ersten Beben ist es auch die Furie selbst, die das von ihr inszenierte und tatsächliche Beben beschreibt. Das zweite Beben tritt während der Planung des Verbrechens des Thyestesmahls durch Atreus auf. Sein Kompagnon nimmt das Beben aber gar nicht wahr, was ein Zeichen dafür ist, dass es einer Halluzination des Atreus entspringt, der sich immer weiter in seinen Racheaffekt hineingesteigert hat. Im fünften Akt kommt es schließlich zum dritten Beben. Als Atreus seinem Bruder Thyestes den Becher mit Wein (gemischt mit dem Blut seiner Kinder) reicht, wird Thyestes die Hand schwer, der Wein flieht vor seinen Lippen und der Himmel verdunkelt sich. Doch ist bereits vorher geschildert worden, wie die Sonne unterging und eine sternlose Nacht aufzog, so dass die jetzige Verdunkelung ein mentales Phänomen ist, eine Wahrnehmungsstörung des Thyestes, der vorher Wahrgenommenes mit seinen jetzigen Ahnungen vermischt.

Die antike Medizin und Philosophie hat schon vor Seneca beschrieben, wie Wahrnehmungsstörungen von körperlichen, vor allem aber auch psychischen Erkrankungen und starken Affekten ausgelöst werden können, und hat sich dabei oft der Beispiele aus Tragödien wie dem euripideischen *Herakles* oder *Orestes* bedient. Wenn Seneca wie hier im *Thyestes* Wahrnehmungsstörungen als Höhepunkte von Affektdarstellungen in seine Tragödien integriert, ist dies zugleich Ausdruck davon, wie intensiv er literarische, philosophische und medizinische Vorlagen in seinen Stücken verarbeitet und sie dort zusammenführt.

Ein Tragödienstoff, der bis heute Leser und Zuseher in seinen Bann zieht, ist der Labdakiden-Mythos mit Ödipus als tragischer Figur. In „*Iam iam aliquid in nos fata moliri parant*. Der Oedipus-Mythos in der stoischen Philosophie und in Senecas Tragödie“ befasst sich Susanna Fischer zunächst mit der Frage, welche Rolle der Labdakiden-Mythos in philosophischen Abhand-

lungen der Stoiker spielt. Er wird dort zum einen im Zusammenhang mit dem Thema Inzest erwähnt, der für die Stoiker kein Problem darstellt. Zum anderen spielt er in den Themenkomplex *fatum – confatalia – divinatio* hinein. Wenn Laius das Orakel bekommt, sein Sohn werde ihn töten, so steht dieses Fatum unter dem Vorbehalt, dass Laius überhaupt einen Sohn zeugt. Mit der Zeugung tritt dann auch die Notwendigkeit ein, vom Sohn Oedipus getötet zu werden, und damit auch die Möglichkeit der Seher, dies vorauszusagen. Die philosophischen Probleme, die sich aus diesen stoischen Aussagen ergeben (insbesondere die Frage der menschlichen Willensfreiheit), sind vor allem von Cicero und Alexander von Aphrodisias diskutiert worden. Bei Seneca kommt der Oedipus-Mythos nur im Drama vor.

In Senecas *Oedipus* ist die Hauptfigur Oedipus von Anfang an durch den Orakelspruch und die Furcht vor den Verbrechen, die er begehen wird, geprägt. Er ist aber nicht in der Lage, seine persönlichen Orakel auf die gegenwärtige Situation zu beziehen. Im Unterschied zur stoischen Fatumskonzeption ist das Fatum im Stück aktiv dargestellt, es entwickelt sich und ist nicht nur Teil einer Kausalkette. Erst im letzten Chorlied trägt der Chor die Konzeption einer unabänderlichen Kausalkette vor, wie sie in Senecas philosophischen Schriften anzutreffen ist.

Der Konflikt zwischen unausweichlichem Fatum und der alles durchdringenden guten Voraussicht (Providenz) wird durch das Geschehen im *Oedipus* nicht aufgeklärt. Senecas eigene Lösung aus *De providentia* (in der Not kann sich die Tugend besonders gut bewähren) lässt sich mit dem Stück nur schwer zusammenbringen, da sich hier eine solche Sinnstiftung in Oedipus' schlimmem Schicksal nicht finden lässt. Somit wird wiederum klar, dass sich Senecas Tragödien nicht allein auf eine Exemplifizierung seiner philosophischen Lehre reduzieren lassen.

Dieser Band will sich nicht nur mit dem Verhältnis von Philosophie und Tragödie in der Antike befassen, sondern zeigen, wie die Konzeption des Tragischen auch in der Folgezeit Einfluss auf den philosophischen Diskurs genommen hat (und umgekehrt). Als Brückenschlag ist daher als letzter Beitrag exemplarisch der schon innerhalb einer Monographie erschienene Aufsatz „Die griechische Tragödie in Hannah Arendts politischer Theorie“ von Robert C. Pirro (in der Übersetzung von Heiko Pollmeier) angefügt.

Trotz der großen Rolle, die das Tragische und die Tragödie ab dem 18. Jahrhundert in der westlichen gebildeten Welt eingenommen hat, vermied es Hannah Arendt zunächst, im Gefolge von Karl Jaspers, der vor der politischen Passivität der Intellektuellen aufgrund der angenommenen Tragik des Lebens gewarnt hatte, sich in ihren Schriften mit der Tragödie auseinanderzusetzen. Eine Rückwendung zu diesem Thema ergab sich erst aus der Bürgerrechtsbewegung und ihren Abhandlungen über die Gründungsgeschichte der USA

im Vergleich mit der französischen Revolution (*On Revolution – Über die Revolution*).

Die amerikanischen Revolutionäre waren geleitet von der Praxis gleichberechtigten Zusammenlebens und kolonialer Selbstverwaltung, die sich etwa im Zusammentreten von Versammlungen, Parlamenten und Ausschüssen äußerte. Vorbild schien dabei die Tradition der römischen Republik zu sein, in der ebenfalls die Macht vom Volk ausging und (indirekt) über den Senat ausgeübt wurde. Mit Blick auf die römische Literatur bietet sich Vergils *Aeneis* als Parallele an, in der die Staatsgründung als Ende des Krieges zwischen Ankömmlingen und Ureinwohnern beschrieben wird.

Doch im Schlussteil des Buches *Über die Revolution* taucht bei Arendt überraschend der athenische König Theseus (aus Sophokles' Tragödie *Ödipus auf Kolonos*) als Gründerfigur auf. Athen ist für Arendt die Verkörperung der Freiheit aller Bürger durch das in der Polis angestrebte öffentliche Glück. Der Theseus aus dem Stück des Sophokles steht beispielhaft für das Akzeptieren von Überzeugungen anderer als angemessene Form politischer Beziehungen und für die kontinuierliche Ermöglichung, politische Freiheit auszuüben. Das gemeinsame politische Handeln sei nicht abhängig von einem „heiligen Anfang“ oder einer „traditionellen Autorität“.

Dem Theater kommt somit auch die Rolle zu, „Geschichten zu erzählen“ als Alternative zur politischen Autorität. Es genüge nicht, ein Gemeinwesen zu gründen, es müsse sich auch immer selbst erneuern. In der politischen Konkretion denkt Arendt an ein Räte-System an der lokalen Basis, als dessen mögliche Ausformung sie die Bürgerbewegung in den USA versteht. Staat und Theater sieht Arendt in einer Analogie: So wie ein Theater zu dem Zweck gebaut wird, einen dauerhaften Raum für die Aufführung von Dramen zu schaffen, und nicht als Denkmal für die Exzellenz des Erbauers, so wird ein Gemeinwesen zu dem Zweck gegründet, einen dauerhaften Raum für politisches Handeln zu schaffen, und nicht als Denkmal der politischen Virtuosität der Gründer. Politische Autorität ist somit Verschmelzung von versöhnlichem Geschichtenerzählen und Gründung als Vermehrung (*augmentation*). Der Erbauer (*auctor*) ist ohne Macht, er bestätigt und vermehrt die Handlungen anderer wie Dramatiker, die Geschichten gestalten, um die Erinnerung an die Taten und Leiden der menschlichen Akteure zu bewahren. Arendt, so Pirro, ist in dem Sinne, dass sie die amerikanische Gesellschaft vom alleinigen Verharren in ihrer Gründerväterverehrung befreien will, selbst Dramatikerin und Gründerin.

Zum Schluss dieser Einleitung sei noch ein mehrfacher Dank ausgesprochen. Zunächst an Dagmar Kiesel, die (gemeinsam mit Christopher Diez) die Arbeitsgemeinschaft *Philosophische Literatur – Literarische Philosophie* bei der Gesellschaft für antike Philosophie (GANPH) gegründet hat, in deren

Rahmen das Kolloquium *Philosophie in der Tragödie – Tragödie in der Philosophie* im März 2019 in Wien organisiert worden ist, das die Basis für diesen Band bildet. Ein herzlicher Dank geht auch an Steffen Burck, der sich stark für das Zustandekommen der neuen Reihe *Philosophie & Literatur* beim Academia-Verlag eingesetzt hat, sowie nicht zuletzt auch an Sven Meier, der die Korrektur der Beiträge in ganz außerordentlicher Weise unterstützt hat.

Inhalt

Komödie, Tragödie und der Aufstieg des Philosophen zum Schönen selbst in Platons <i>Symposion</i> <i>Sandra Erker</i>	21
<i>Die wahrste Tragödie</i> als Metatheater: ein Verfremdungsprozess in Platons <i>Nomoi</i> ? <i>Giovanni Panno</i>	69
Euripides' <i>φυσικὸς λόγος</i> in <i>Chrysippos</i> Frg. 839 K zwischen Religion und Naturphilosophie: eine intertextuelle Interpretation <i>Argyri G. Karanasiou</i>	99
Das Leitorgan der Seele: Galen, Chrysipp und die <i>Medea</i> des Euripides <i>Tobias Riedl</i>	125
Griechische und römische Tragödien in Ciceros <i>Tusculanae disputationes</i> <i>Petra Schierl</i>	151
Das populärphilosophische Motiv des ‚einfachen Lebens‘ in den Chorliedern der Senecatragödien <i>Thomas Gärtner</i>	183
Prodigien in Senecas Tragödien. Gestörte kosmische Ordnung oder Wahrnehmungsstörung? <i>Andreas Heil</i>	205
<i>Iam iam aliquid in nos fata moliri parant</i> . Der Oedipus-Mythos in der stoischen Philosophie und in Senecas Tragödie <i>Susanna Fischer</i>	221
Die griechische Tragödie in Hannah Arendts politischer Theorie <i>Robert C. Pirro</i>	243

Komödie, Tragödie und der Aufstieg des Philosophen zum Schönen selbst in Platons *Symposion*

Sandra Erker

I. Einleitung

Fragt man nach dem Platz, den Platon den Tragödiendichtern im Rahmen der Philosophenausbildung einräumt, scheint sein Umgang mit ihnen zwiespältig zu sein: so werden in Platons *Politeia* die Gefahren tragischer Dichtung herausgestellt, die bei der anfänglichen Erziehung der Jugend durch unkritische Übernahme falscher Vorbilder erwachsen und sogar gut ausgebildete Naturen auf Dauer um ihre seelisch kultivierte Verfassung bringen, wenn sie sich dem Klage-ton tragischer Dichtung gewohnheitsmäßig aussetzen.¹ Als ein Drittes entfernt von den wahren und schönen Gegenständen des Intellekts scheint die Dichtung gegenüber der Philosophie lediglich am unteren Ende des Spektrums der erkennenden Aufstiegsbewegung des Philosophen verortet werden zu können. Ausschließen müsse man daher die Tragödien- und Komödiendichter, wie die Gesprächspartner am Ende von Platons *Politeia* vorläufig festhalten, sofern keine weiteren Argumente zu ihrer Verteidigung vorgebracht würden.² Denn Lust und Schmerz würden andernfalls im Staat regieren, der doch gemäß dem *Skopos* der *Politeia* zu einer gerechten Verfassung im Sinne der philosophisch ausgebildeten und ethisch vollendet kultivierten Seele geführt werden müsse.³ Demgegenüber begegnet man in Platons *Phaidros*, *Ion* und den *Nomoi* Vorstellungen von einer enthusiastischen Dichtung, der die Möglichkeit zur unmittelbaren Einsicht in das Göttliche eingeräumt wird,⁴ wobei Platon in den *Nomoi* gegen die gewöhnlichen Tragödiendichter zugunsten der Gesetzgeber argumentieren lässt. Nur letztere könnten als wahre Tragödiendichter gelten, da sie mit ihrer Darstellung des philosophi-

1 Plat. Rep. 605c10–607a8.

2 Ebd. 607d6–608b10.

3 Ebd. 606e1–607d1.

4 Vgl. zum Enthusiasmus bei Platon Büttner, *Literaturtheorie* 255–365, bes. 348–365 (zum Enthusiasmus beim Schriftsteller), sowie unter zusätzlichem Vergleich mit Stellen bei Aristoteles ders., *Inspiration* 111–129.

schen Lebens selbst die schönste und beste Dichtung hervorbrächten.⁵ Platons Dichtungs- und Kunstverständnis hat in seiner Folge in dem Spannungsfeld zwischen Kritik und produktivem Zugriff eine reiche Debatte bei den Interpreten angestoßen. Kursierten bereits in der Antike Anekdoten, nach denen Platon einst Tragödien geschrieben, diese aber nach seiner Bekehrung zur Philosophie kurzerhand als Jugendsünden verbrannt haben soll,⁶ wurde in der älteren Platonforschung der Fokus v.a. auf die Dichterkritik gerichtet, die mit besonderer Schärfe im zehnten Buch der *Politeia* gesehen wurde,⁷ aber auch auf die Unvereinbarkeit verschiedener Passagen in Platons Werken,⁸ angesichts derer noch Fuhrmann „den platonischen Kunstlehren [...] unauflösliche Widersprüche“⁹ attestiert. Durch intensive Arbeit am platonischen *Mimesis*-Begriff und vor dem Hintergrund einer Analyse der platonischen Seelenlehre konnte in Beiträgen der neueren Forschung dieser strenge Ansatz überzeugend revidiert werden,¹⁰ was für die Bewertung der Rolle der Tragödie und des Tragödiendichters im *Corpus Platonicum* einen differenzierteren Zugriff – sc. in Abwägung der verschiedenen Dialog- und Argumentationskontexte und dem dabei intendierten Erkenntnishorizont der Passage – ermöglicht.

Besondere Brisanz gewinnt die Diskussion um Platons Verhältnis zu den Dichtern für den Zugriff auf seine eigene Dialogkunst, in der Dichtungselemente mit dem philosophischen Argument zu einer literarisch-philosophischen Einheit kunstvoll verwoben sind. Seit Schleiermachers Bemühungen, Platon „auch als philosophischen Künstler genauer, als bisher geschehen“¹¹ in den Fokus der Betrachtungen zu rücken, damit er „endlich als Philosoph und Künstler verstanden“¹² werde, sind in der Platonforschung Deutungsstrategien für eine Neubewertung des Verhältnisses von Form und Inhalt in den Fokus

5 Plat. Leg. 817a2–b6.

6 Für einen Überblick über die wichtigsten Quellen und berechtigte Zweifel an der Authentizität dieser Erzählungen vgl. Erler, Platon 64f.

7 Vgl. Nehamas, Plato on Imitation 47: „Plato’s attitude is bald and uncompromising“, dazu mit einer kritischen Aufarbeitung der Forschungslage zur mimetischen Dichtung Büttner, Literaturtheorie 170–180.

8 Vgl. Tigerstedt, Plato’s Idea 66: „That Plato thus makes two different, mutually incompatible attitudes to poetry is a fact which the interpreter should loyally accept, however unpalatable to him it may be.“

9 Fuhrmann, Dichtungstheorie 72.

10 Dazu grundlegend Büttner, Literaturtheorie.

11 Schleiermacher, Philosophie Platons 28.

12 Ebd. 39.

gerückt,¹³ die sich für die Forschung zu Platons *Symposion* als besonders wirkmächtig erwiesen haben.

Schon Rosen forderte in seinem *Symposion*-Kommentar unter dem Eindruck von zu seiner Zeit dominierenden Tendenzen historistischer Methoden und Ansätzen der analytischen Philosophie eindringlich, festgestellte Widersprüche in den Dialogen Platons nicht vorschnell als Defizite von Autor und Werk hinzunehmen, sondern Gründe für eine widersprüchliche Deutungslage auch in den eigenen Interpretationsmethoden zu suchen.¹⁴ Eine Analyse, die die Dialoge Platons als Werke seines philosophischen Denkens ernst nehmen wolle, müsse auch die Komplexität seiner literarischen Gestaltung berücksichtigen.¹⁵ Platons *Symposion* bietet hierfür hinreichend Anknüpfungspunkte: Von allen Dialogen im *Corpus Platonicum* – vergleichbar nur dem *Parmenides* in seiner einführenden Passage – besitzt das *Symposion* die aufwendigste literarische Dialoganlage. Als mehrfach vermittelte Nacherzählung komponiert wird die Rahmenhandlung durch entsprechende sprachliche Verweise über den ganzen Dialog hin präsent gehalten, indem Platon die Reden des Gastmahls kunstvoll immer wieder durch Verweise auf die Vermitteltheit des Erzählten durchbrechen lässt. Auf Parallelen zwischen den Stufen im Aufstieg des Philosophen zu den Gegenständen des Intellekts, wie sie Platon in der *Politeia* am Höhlengleichnis veranschaulicht, und der Stufenleiter Diotimas aus dem *Symposion* hat bereits zu Recht Bacon hingewiesen und gezeigt, dass dieser Gedanke von Platon in der literarischen Gesamtanlage des Dialogs insgesamt nachempfunden wird.¹⁶ Im *Symposion* hat Platon nicht nur selbst dichtend Literarizität und philosophisches Argument zu einem tragisch-komödienhaften Kunstwerk verwoben – wobei in der Forschung Uneinigkeit

13 Vgl. zu einem Überblick über Strömungen in der modernen und postmodernen Platonforschung Radke-Uhlmann, Lächeln des Parmenides 1–62.

14 Rosen, Plato's Symposium xxxix–lvii (und im Rückblick der zweiten Auflage xi–xiii).

15 Rosen, Plato's Symposium xlii: „[...] it is clear that we cannot take the dialogues seriously as expressions of Plato's thought unless we take seriously the extraordinary complexity of their literary form.“ Methodische Kritik daran übt Anderson, *Masks of Dionysos* 1: „One can in such circumstances legitimately raise a question as to whether Plato intended that his works be read that closely.“ Bei der Auslegung plädiert er zudem für eine strengere Konzentration auf den einzelnen Dialog, ebd. 6.

16 Bacon, *Socrates Crowned* 418: „It is plain that this frame is more than a graceful conversational way of getting into the dialogue, for Plato is constantly returning to it.“; ebd. 420: „For Diotima's ladder of beauty is simply another version of the metaphor of the cave“. Bacon wertet die Rolle dieser Rahmung als Mittel, den Leser in Distanz zu dem eigentlichen Erkenntnisgegenstand (sc. das Gastmahl) zu bringen, zu dem er nur vermittelt Zugang hat (417), das zugleich aber ein Mittel sei, ihn soweit wie möglich heranzuführen an „the fundamental ideas of Socrates“ (418).

besteht, ob der gesamte Dialog oder Dialogteile als Komödie, Tragödie oder eine eigentümliche Mischung dieser Gattungen gelesen oder mit Bezug auf die abschließende Szene vielleicht auch als Satyrikon interpretiert werden müssen.¹⁷ Tragödie und Komödie werden von Platon, wie im Folgenden untersucht werden soll, mit verschiedenen Methoden und auf verschiedenen Ebenen der Dialogkomposition eingearbeitet und treten dabei für eine Auslegung des philosophischen Arguments produktiv miteinander in Beziehung:

(1) Im Zentrum der Erzählung steht das Gastmahl im Hause des Agathon, zu dem der Tragödiendichter einen Tag nach seinem Sieg bei dem Agon an den Lenäen und seiner großen Siegesfeier geladen hat, womit Platon den nacherzählten Hauptteil des Dialogs in das Jahr 416 v. Chr. verlegt, den Dialograhmen 399 v. Chr. mit großem zeitlichen Abstand dazu inszeniert und der Tragödie mit dem Gastgeber eine prominente Rolle im Dialog zuweist.

(2) Komödie und Tragödie nehmen mit den auftretenden Figuren des Aristophanes und Agathon selbst an der Dialoghandlung *in persona* Teil und werden mit ihren Reden in die philosophische Argumentation für den Lobpreis auf *Eros* produktiv eingeflochten. Bringt sich Aristophanes noch komödienhaft gekonnt mit einem Schluckauf hinter dem Naturphilosophen und Arzt Eryximachos in Position, brilliert Agathon im Anschluss daran und kurz vor der nacherzählten Diotima-Rede des Sokrates mit einer sprachgewaltigen, wenn auch in gewisser Weise konfusen und dabei doch wichtige Differenzierungen vorbereitenden Preisrede. (Beinahe) unbeeindruckt von Alkibiades' chaosstiftenden Eskapaden beschließen am Ende des Dialogs Philosophie, Tragödie und Komödie in der Gestalt von Sokrates, Agathon und Aristophanes einträchtig das Gastmahl, bis nur noch der Philosoph gereinigt das *Symposion* hinter sich lässt.

(3) An zahlreichen Dialogstellen sind von Platon Dichterzitate eingearbeitet, die er von den Rednern verändern, umdeuten oder jeweils mehr oder weniger produktiv in das eigene Argument integrieren lässt. Gegen die These, solche vermeintlich falschen oder abweichenden Zitierungen, denen man im

17 Während über die Interpretation des *Symposion* in seiner grundsätzlichen dramatischen Umsetzung weitestgehend Übereinstimmung herrscht, wird die generelle Anlage des Dialogs unterschiedlich bewertet. Als Komödie insgesamt deutet das *Symposion* Wilamowitz-Moellendorff, Platon 356f.: „Wenn der *Phaidon* eine Tragödie ist, so darf das *Symposion* als Komödie bezeichnet werden“, als eine Verbindung aus Komödie und Tragödie Bacon, Socrates Crowned 415–430, Clay, Tragic and Comic Poet 238–261, Patterson, Platonic Art 76–93, Racket, Tragedia 45–64; als Inszenierung eines Agon der dramatischen Dichtung Sider, Plato's Symposium 41–56; kritisch auslotend als dramatische Umsetzung philosophischer Praxis Warner, Dialectical Drama 157–175; als dramatische Umsetzung rhetorischer Praktiken Crick/Poulakos, Go Tell Alcibiades 1–22.

Corpus Platonicum an einigen Stellen begegnet, lediglich als Erinnerungs- oder Überlieferungsfehler zu deuten, konnten Benardete¹⁸ und Mitscherling¹⁹ in Studien überzeugend die Intentionalität hinter Veränderungen von Referenzen auf Dichter und andere Autoren bei Platon herausstellen.²⁰ Bei der folgenden Analyse soll ausgehend von diesen grundlegenden Überlegungen zum Einsatz von Zitaten und Referenzen bei Platon ausgelotet werden, inwiefern der modifizierende Rückgriff auf Tragödienzitate im Dialogkontext als literarisches Element gelesen werden kann, das von Platon im *Symposion* analog zu Strategien des philosophischen Arguments und als anschauliche Hinführung darauf eingesetzt wird.

In dem vorliegenden Beitrag soll damit insgesamt der Frage nachgegangen werden, wie gemäß dem *Symposion* die Tragödie an der Schnittstelle zwischen Komödie und dem Erkenntnisanstieg des Philosophen einen Beitrag zum Streben der Seele nach dem Schönen leisten kann und wie uns dieser Gedanke im *Symposion* nicht nur auf der Ebene des Arguments, sondern zugleich auf weiteren, miteinander verflochtenen Ebenen der Dialogkomposition begegnet.

II. Beitrag und Bedeutung von Komödie und Tragödie in den Lobreden auf Eros

(1) Phaidros und der Beginn der Lobreden auf Eros

Den Auftakt der sechs Lobreden auf Eros macht im *Symposion* Phaidros als Symposiarch und glühender Verfechter des Eros. Dabei steht seine Lobrede nicht nur am Anfang aller Reden im fiktiven Gastmahl und im Dialog,²¹ sondern setzt auch inhaltlich Eros an den Anfang von allem göttlichen Wirken und menschlichen Handeln. Um dem Gott zu seinem Recht zu verhelfen, das ihm gebühre, ihm aber bisher nicht zuteil geworden sei (wie uns eingangs schon Eryximachos aus einem Vorgespräch mit Phaidros berichtet), unter-

18 Benardete, *Misquotations* 173–178.

19 Mitscherling, *Plato's Agathon's Sophocles 375–378*, hier 376: „[...] Plato's employment of quotation in such a way as to add ‚layers of meaning‘ to his dialogues.“; Mitscherling, *Misquotations* 295–298.

20 Vgl. am Beispiel von Platons *Protagoras* Erker, *Sophistenkritik* 413–431.

21 Eingearbeitet in die indirekte Rede findet sich darauf zu Beginn der Rede des Phaidros ein expliziter Reflex: Πρῶτον μὲν γάρ, ὅσπερ λέγω, ἔφη Φαῖδρον ἀρξάμενον ἐνθένδε ποθὲν λέγειν, ὅτι [...] – „Zuerst nämlich sagte er, wie ich erzähle, habe Phaidros etwa von dort angefangen zu erzählen, dass [...]“ (Plat. *Symp.* 178a5–6).

nimmt Phaidros den Versuch, Eros in höchstem Maße dadurch zu loben, dass ihm ein Platz unter den höchsten Instanzen mit den denkbar besten Qualitäten als Anfang und Zielpunkt von allem zugesprochen wird. Und doch bleibt Eros insgesamt in dieser von Phaidros proklamierten Prinzipienfunktion und Allmacht weitgehend abstrakt; weder Wesen noch Wirkungsspektrum erfahren in der ersten Lobrede eine differenzierte Herleitung oder werden aufeinander bezogen und begründet, auch wenn Phaidros seine Rede formal gliedert und sprachlich markiert wie eine schlüssig aufgebaute Argumentation.

Hoch zu schätzen sei Eros, wie Phaidros gleich zu Beginn seiner Rede behauptet, da er zu den ältesten Göttern zähle. Als Beweis (τεκμήριον)²² könne gelten, dass er keine Abstammung besitze und niemand – weder Laie noch Dichter – davon berichtet habe.²³ Als Gewährsleute für die These von einem Platz unter den höchsten Instanzen – bei dieser doch höchst mangelhaften Beweislage, bei der Phaidros noch nicht einmal von einzelnen Meinungen auszugehen vermag, sondern sich sogar auf das Fehlen gegenläufiger Meinungsäußerungen stützt – greift er auf Erwähnungen bei Parmenides, Hesiod und Akusilaos zurück und formuliert auf Grundlage dieser kurzen Verweise, dass folglich „von vielen Seiten her“ Einigkeit über Eros' Alter bestehe.²⁴ Nach dem so in wenigen Zeilen eingeforderten höchsten Rang unter den Göttern, den Phaidros Eros zuschreibt, wendet er sich im zweiten Teil seiner Rede ausführlicher dem Wirkungsspektrum von Eros im Bereich menschlichen Handelns zu. Adressiert an sein dichtungsaффines Publikum, das sich im Hause des Agathon anlässlich der Siegesfeier des Tragödiendichters versammelt hat, veranschaulicht er seine vorgetragenen Thesen anhand von zahlreichen Mythen und Beispielen aus der Dichtung. Während eine Reihe von Mythenvarianten unverbunden zur Illustration nebeneinander gestellt oder neu im Sinne von Phaidros' These kombiniert und ausgedeutet wird,²⁵ um die eingeforderte Vielfalt und die Dimensionen von Eros' Wirken in möglichst vielen Facetten gegenüber den Symposiasten auszubreiten, gibt sich Phaidros

22 Ebd. 178b1.

23 Ebd. 178b2–3: γονῆς γὰρ Ἐρωτος οὔτ' εἰσιν οὔτε λέγονται ὑπ' οὐδενὸς οὔτε ἰδιώτου οὔτε ποιητοῦ – „Denn weder gibt es eine Abstammung des Eros noch wird von irgendjemandem davon berichtet weder von einem Laien noch einem Dichter.“

24 Ebd. 178c1–2: οὕτω πολλαχόθεν ὁμολογεῖται ὁ Ἔρως ἐν τοῖς πρεσβύτατος εἶναι. – „So stimmt man bei ihnen von vielen Stellen her überein, dass Eros der älteste sei.“

25 Vgl. dazu den Vergleich zwischen Alkestis und Achill am Ende der Rede (Plat. Symp. 180b3–5): θεϊότερον γὰρ ἐραστής παιδικῶν ἔνθεος γάρ ἐστι. διὰ ταῦτα καὶ τὸν Ἀχιλλεῖα τῆς Ἀλκήσιδος μᾶλλον ἐτίμησαν, εἰς μακάρων νήσους ἀποπέμψαντες. – „Göttlicher ist nämlich der Liebhaber als der Liebling; denn er ist von einem Gott erfüllt. Deswegen haben sie auch den Achill mehr geehrt als die Alkestis, als sie ihn auf die Inseln der Seeligen geschickt haben.“

gegenüber seinem gebildeten Publikum gar als kenntnisreicher Kritiker seiner poetischen Quellen, wenn er Aischylos gegen Homer im Sinne seiner eigenen These ausspielt:

Αἰσχύλος δὲ φλυαρεῖ φάσκων Ἀχιλλεῖα Πατρόκλου ἐρᾶν, ὃς ἦν καλλίων οὐ μόνον Πατρόκλου ἀλλ' ἅμα καὶ τῶν ἡρώων ἀπάντων, καὶ ἔτι ἀγένειος, ἔπειτα νεώτερος πολὺ, ὥς φησιν Ὅμηρος.

Aischylos aber schwätzt, wenn er sagt, dass Achill Patroklos liebe, der nicht nur schöner als Patroklos war, sondern zugleich auch [schöner] als alle Heroen, und noch ohne Bart, außerdem bei weitem jünger, wie Homer sagt.²⁶

Beispiele aus der Dichtung haben in der Rede des Phaidros vorrangig illustrierenden Charakter, fügen sich nicht stringent zusammen oder in eine schlüssig aufgebaute Argumentation. Stattdessen werden sie von Phaidros eingesetzt, um für das dichtungsauffine Publikum mit vertrauten Bildern und Erzählungen dort den Anschein von Plausibilität oder kritischer Auseinandersetzung mit der Fragestellung zu erzeugen, wo man sie im Zusammenhang der vorgetragenen Thesen des Phaidros vergeblich sucht. Obwohl Mythen- und Dichtungsbeispiele von Phaidros formal eingeführt und präsentiert werden wie Beweise²⁷ und Belege,²⁸ spiegelt Phaidros' Zugriff auf sie seinen konfusen Zugriff auf die Sache selbst wider, von der seine Rede inhaltlich überzeugen soll: Eros wird in ihr nicht nur als höchstes Prinzip begriffen, sondern zugleich als Antrieb, Maßstab und Ziel für ein glückliches Leben vorgestellt, gilt dem Liebenden als Ziel seines Strebens und wohnt ihm doch zugleich als einem von Eros Begeisterten inne. Sogar über das Leben hinaus verschaffe Eros den Menschen Ehrung und Anerkennung durch die Götter, wenn sie nur richtig und mit allen Mitteln nach ihm streben, selbst wenn der Preis dafür im eigenen Leben bestehe. Und so schließt Phaidros seinen Lobpreis auf Eros, wie er ihn begonnen hat:

Οὗτω δὴ ἔγωγέ φημι Ἔρωτα θεῶν καὶ πρεσβύτατον καὶ τιμώτατον καὶ κυριώτατον εἶναι εἰς ἀρετῆς καὶ εὐδαιμονίας κτήσιν ἀνθρώποις καὶ ζῶσι καὶ τελευτήσασιν.

So sage ich freilich, dass Eros von den Göttern sowohl der älteste als auch der ehrwürdigste als auch am meisten herrschende für die Menschen ist

26 Ebd. 180a4–7.

27 Vgl. ebd. 178b1.

28 Vgl. ebd. 189b6: [...] ἡ Πελείου θυγάτηρ Ἀλκηστὶς ἰκανὴν μαρτυρίαν παρέχεται [...] – „[...] Alkestis, die Tochter des Pelias, gewährt dafür hinreichend Zeugnis [...].“