

KA

Klassiker Auslegen

Herausgegeben von
Otfried Höffe

55

Otfried Höffe ist Leiter der Forschungsstelle Politische Philosophie
an der Universität Tübingen.

Platon

Gesetze – Nomoi

Herausgegeben von
Christoph Horn



Akademie Verlag

200057

das tugendhafte und somit glückliche Leben nicht offensteht.¹⁶ Ein ähnliches Modell findet sich auch in der *Politik* des Aristoteles. Auch er hält die monetär entlohnten Tätigkeiten für inkompatibel mit dem Erwerb der *aretê* (vgl. bes. *Pol.* VIII 2, 1337b1–15). In *Pol.* VII 8 heißt es ferner, dass eine Polis zwar nicht ohne Besitz bestehen könne, dieser aber kein Teil von ihr sei. Damit geht einher, dass Aristoteles diejenigen Menschen, die die materielle Basis der Polis schaffen, nicht als Teil der politischen Gemeinschaft versteht – genau wie Platon, der in Magnesia die produktive Arbeit den Sklaven, Metöken und Fremden überträgt, die nicht Teil der Bürgerschaft sind.

Abgesehen von der inakzeptablen politischen Lösung kann Platons Position aber einen wichtigen Punkt deutlich machen, nämlich dass es keineswegs banal ist, dem Reichtum den Status der obersten Priorität abzusprechen und eine Lebensweise zu befördern, in der die Befriedigung der materiellen Bedürfnisse keine dominante Bedeutung gewinnt. Dies scheint nämlich nur möglich in einer Situation, in der man sich weder große Sorgen um die Befriedigung dieser Bedürfnisse machen muss, noch allzu leicht in Versuchung gerät, unnötig viele Überlegungen auf Profit und Gewinn zu richten. Die Wirtschaftsordnung der *Nomoi* versucht, genau diese Situation herzustellen.

Literatur

- Meier, C. 2003: Griechische Arbeitsauffassung in archaischer und klassischer Zeit, in: M. Biertwisch (Hg.): Die Rolle der Arbeit in verschiedenen Epochen und Kulturen. Berlin, 19–76.
- Pöhlmann, R. von 1925: Geschichte der sozialen Frage und des Sozialismus in der antiken Welt (3 Bände), München.
- Schriefl, A. 2013: Platons Kritik an Geld und Reichtum, Berlin/New York.
- Wood, E. M. 2008: From Citizens to Lords. A Social History of Western Political Thought from Antiquity to the Middle Ages, London/New York.
- Zoepffel, R. 2006: Aristoteles, Oikonomia. Schriften zu Hauswirtschaft und Finanzwesen (Übersetzt und erläutert von Renate Zoepffel), Darmstadt.

16 Vgl. dazu die Kritik von Wood 2008, 74 und 78 f.

Irmgard Männlein-Robert

Poetik: Komödie und Tragödie (VII 796e-817e)

Im VII. Buch der *Nomoi* kommen Kleinias, Megillos und der Athener auf Komödie und Tragödie zu sprechen. Im Kontext der Erziehung der potenziellen Siedler bzw. deren Kinder im vorbildlichen Staat mit Namen Magnesia, wie man ihn gerade im Gespräch entwirft, geht es um die etablierten Bildungsbereiche Sport und Musik, *gymnastikê* und *mousikê*, beide verstanden in einem sehr umfassenden und integrativen Sinne. Vor allem die *mousikê* als umfassende Musenkunst dominiert das Gespräch. Die normativen Vorgaben der Ägypter für Tanz und Lied, welche jede Veränderung ausschließen, gelten den Dialogpartnern als positiv. Als man im Gespräch nach gleichermaßen verbindlichen Modellen für die *mousikê* in Magnesia sucht und dabei ausdrücklich auch Dichtung ohne Versmaß mit einbezieht, erklärt der Athener, dass der von ihnen geführte Dialog über Gesetze den pädagogischen Anforderungen entspreche. Ihre Unterhaltung über Gesetze könne als kanonischer Schultext (*paradeigma*), als „eine Art Dichtung“ die bislang im Unterricht etablierte traditionelle Dichtung der Griechen mitsamt ihren Mythen, Göttern und Geschichten ersetzen. Diese Bemerkung des Atheners öffnet den Gesprächsraum im Folgenden für wichtige und programmatische Aussagen des athenischen Fremden über die poetischen Gattungen Komödie und Tragödie, welche im zeitgenössischen Athen bereits eine lange Tradition haben. Er ist also besonders autorisiert, darüber zu sprechen. Wenn er mit dem Begriff „*poiêtai*“, der im zeitgenössischen Sprachgebrauch regulär auf Dichter an-

gewandt wird, nun auch die Verfasser von Prosaschriften meint, dann erweitert er das Feld dessen, was als „poetisch“ gelten kann, auf programmatische Weise.

Dies kommt vor allem in seinen berühmten Ausführungen über die Tragödie zum Tragen, wenn der Athener sich und seine Gesprächspartner als „Dichter der wahrsten Tragödie“ zu den konventionellen Tragödiendichtern in Konkurrenz stellt. Die Prosadichtung der *Nomoi*, die im dialogischen Gespräch vorbildliche Modi und Normen für den Bildungssektor im idealen Staat Magnesia konzipiert, kann demnach traditionelle poetische Gattungen wie Komödie und Tragödie ersetzen. Der Grund dafür liegt darin, dass das „beste Drama“ resp. die „wahrste Tragödie“ in der Dramaturgie des Nomos, des Gesetzes, besteht, der basierend auf anthropologischen Konstanten das ganze menschliche Leben umfasst und lenkt. Das „beste Drama“ erzieht die Bürger im Sinne der Gesetzgeber, die zwar nicht explizit, aber doch erkennbar mit Blick auf ein höheres Ziel im philosophischen Sinne agieren. Zugleich ersetzen die Gesetzgeber die Tragödiendichter dadurch, dass sie nun neue poetische Modelle menschlichen Denkens, Fühlens und Handelns entwerfen und inszenieren, und zwar solche, die gesamtgesellschaftlich gelten sollen. Allerdings kann jetzt konventionelle Dichtung, die den für Magnesia gewünschten Anforderungen entspricht, – unter Aufsicht – zugelassen werden. Der Athener formuliert seine Ausführungen über dialogische Prosadichtung und die „wahrste Tragödie“ in dichtem Bezug zu poetologischen Passagen, wie sie in anderen Dialogen Platons, vor allem aber in der *Politeia*, deutlich werden. So findet sich etwa in *Nomoi* VII das komplexe *mimêsis*-Konzept, das in Buch III und Buch X der *Politeia* – nicht konsistent – verhandelt worden war, jetzt gleichsam emulgiert und homogenisiert wieder.

Mimêsis im siebten Buch der *Nomoi* ist, anders als in der *Politeia*, nicht mehr negativ konnotiert, sie scheint nun gleichsam eine Synthese zu sein zwischen *mimêsis*, verstanden als „Darstellung“, wie sie sich etwa in der „wahrsten Tragödie“ in den *Nomoi* oder auch im dramatischen Dialog der Platon-Dialoge selbst ausformt, und *mimêsis*, verstanden als „Reproduktion“, wie sie etwa in der Normativität des Spiels, auch des dramatischen Spiels in *Nomoi* VII, in der geforderten richtigen Abbildung des Modells ersichtlich wird. Dieses neue integrative und anwendungsbezogene (praxeologische) *mimêsis*-Verständnis und die damit einhergehende Neusemantisierung von *mimêsis* sind vermutlich darauf zurückzuführen, dass Platon in *Nomoi* VII seine Dialogfiguren ein neues, integratives und umfassendes Poetik-Konzept entwerfen lässt, das als metapoetisches Signal

für das Selbstverständnis des Philosophen und Literaten Platon auszuwerten ist. Trotz mitunter unterschiedlicher Perspektiven und Akzentsetzungen zeichnet sich ein enger Zusammenhang gerade zwischen *Politeia* und *Nomoi* darin ab, dass in beiden Werken Dichtung als etabliertes Instrument und Medium politischer Erziehung gilt, auch wenn in den *Nomoi* das Feld des Poetischen durch die Integration und Umakzentuierung auf Prosadichtung programmatisch erweitert und durch philosophische Parameter modifiziert wird.

7.1 Kinderspiel und Tanz und Lied: Die Normierung der *mousikê*

Der Athener, Megillos und Kleinias knüpfen in Buch VII der *Nomoi* an das Thema Erziehung an, das bereits im I. Buch anklang und im II. Buch ausgeführt wurde: Man einigte sich bereits in Buch I darauf, dass das Ziel der Erziehung der gute Mensch und gute Bürger sei (643e–644a; Cleary 2003, 165–173). In *Nomoi* VII diskutieren die Gesprächspartner die Erziehung von Kindern und Jugendlichen durch *mousikê*, welche die Wohlgestalt der Seele fördere, und *gymnastikê*, welche der Körperbildung nütze (795d6–796e1).¹ Im Folgenden wird das Gespräch erneut (vgl. bereits II 673b) vom Thema der Musenkunst dominiert (VII 796e2 ff.). Der Athener schwört seine Dialogpartner nun auf etwas „Seltsames und Ungewöhnliches“ ein (*sphodra atopon kai aêthes*: 797a2): Es geht ihm nun um das Genus der Spiele (*paidiai*), die am besten immer konstant bleiben sollen (Jouët-Pastré 2006, 25 f.). Würden Spiele verändert oder ersetzt, stellte sich keine Liebe zur Tradition ein, was sich auf alle Bereiche des Lebens, auch auf den Staat, auswirke. Ebenso müssten Gesetze fix bleiben, da Veränderungen in diesem Bereich als größter Verderb für einen Staat anzusehen seien. Modifikationen in Spielen wie in Gesetzen setzen das Alte herab und machen Neues attraktiv: Die dadurch eingeübte Sinnesart der Menschen, der Hang zu Veränderung, ist für den Staat gefährlich (VII 797d–e). Das wird mit Blick auf körperliche Gewohnheiten ebenso deutlich wie mit Blick auf seelische. Daher sei die Stabilisierung des Seelischen in der Erziehung durch

¹ Hier wird nur dem Anschein nach die Besprechung der *gymnastikê* beendet, denn diese wird in 813a erneut Thema der Unterhaltung; zur kontrovers diskutierten Annahme einer möglicherweise fehlenden Schlussrevision Platons in den *Nomoi* siehe Görgemanns 1960, 1–5.

immer gleiche, alte Spiele wichtig, da hingegen neue Spiele neue Menschen mit neuer Lebensweise generierten, die nach anderen Gesetzen verlangten. Der Gesetzgeber muss also ein Mittel finden, den bestehenden Zustand in seiner Stadt, in den Gesetzen, in der Lebensweise der Menschen, in den Seelen der Menschen zu erhalten (798b). Der Athener verweist hier auf das Vorbild der Ägypter (799a–b): Bei diesen legen einzelne exakt fest, welche Gesänge und welche Tänze zu welchem Fest für welchen Gott oder *daimôn* darzubringen sind, und alle bekräftigen das. Wer dagegen verstößt, wird aus der staatlichen wie der religiösen Gemeinschaft ausgeschlossen. Das Gesetz der Nachahmung in Tanz und Lied (der Nachahmung von besseren und schlechteren Menschen, vgl. 798d) wird bei den Ägyptern religiös sanktioniert und somit zum „heiligen Gesetz“. Die Gesprächspartner der *Nomoi* beschließen übereinstimmend, den seltsamen Umstand, dass „Gesänge nun zu Gesetzen“ geworden sind (799e), eingehend zu prüfen. Sie setzen fest, dass in Magnesia allein die üblichen und gebräuchlichen Lieder sowie der entsprechende Chortanz erlaubt sein sollen. Ihr Modell für Gesänge beinhaltet vier Gesetze:

1. Allein „Worte von guter Vorbedeutung“ dürfen gebraucht werden, die Art des Gesangs muss glückverheißend sein.
2. Gesänge sind Gebete zu den Göttern, Dichter dürfen Götter in Liedern nur um Gutes bitten.
3. Dichter haben die besondere Verpflichtung, die traditionellen Usancen der Stadt (Götterhymnen, Loblieder mit Gebeten) zu wahren und müssen sich vorab der Kritik von Kunstrichtern und Gesetzeswächtern unterziehen (801c–d).
4. Verdienstvolle Bürger, die immer den Gesetzen gehorcht haben, dürfen mit Lobliedern bedacht werden.

Die in diesem Passus postulierte Parallelität oder besser: weitgehende Identität von Spielen und Gesetzen sowie beider Normierung resp. Normativität kulminieren anschließend in den Worten des Atheners, wenn er den Menschen als von Gott ausgedacht Spielzeug (*theou ti paignion [...] memêchanêmenon*) beschreibt, der „sein ganzes Leben lang die schönsten Spiele spielen soll“ (803c2–8). Das Bild vom Menschen als „Marionette“ Gottes hatte er bereits im ersten Buch verwendet (I 644d; siehe Beitrag von J. Müller in diesem Band). Normierter Tanz

und Gesang sowie das Erfüllen konstanter Gesetze erweisen sich somit als Gegenstände des menschlichen „Spiels“, das sich ein Gott ausgedacht hat.

7.2 Prosadichtung und Prosadichter: Die *Nomoi* als pädagogisches Modell

Nachdem Lieder und Tanz in ihren notwendigen Regelungen besprochen worden sind, fehlt noch eine Regelung der schriftlichen, ohne Versmaß verfassten Werke, welche zunächst in Anthologienform im Unterricht tauglich sein sollen. Es geht im Folgenden also um Prosaschriften (*ta de en grammasi men onta, aneu de metrôn*: VII 809b6), die neben der traditionell im Unterricht verwendeten Dichtung pädagogischen Zwecken dienen sollen. Der Athener postuliert hier etwas gänzlich Neues (Görgemanns 1960, 10; Schöpsdau 2003, 568 und 573–575; Delgado 2008, 321), da Prosaliteratur im Schulunterricht der Griechen bis auf Platons Zeiten nicht üblich war, vielmehr anhand kanonischer Dichtung (v. a. Homer) Lesen, Schreiben und Inhalte gelernt und geübt wurden (*Rep.* II und III; X 606e–607a; *Prt.* 325c ff.; 338e ff.; *Xen. Symp.* III 5; IV 6). Auch bei seiner Besprechung der Schriftwerke von Dichtern (*Lg.* VII 810b ff.) ergibt sich überraschend Neues: Wie der Kontext nämlich beweist, sind mit dem Begriff „*poiêtai*“ Dichter und Prosaschriftsteller benannt, obwohl der Terminus „*poiêtês*“ im zeitgenössischen Sprachgebrauch Platons praktisch immer nur „Dichter“ bezeichnet (Görgemanns 1960, 8–10). Es wird sich im Folgenden abzeichnen, dass Platons Athener den Begriff „*poiêtês*“ in seiner wörtlichen Bedeutung als „Macher“ oder „Autor“ verwendet und mit dieser Öffnung des Begriffs auf den Bereich der Prosaschriftstellerei eine neue Semantisierung vornimmt.² Der Athener widerspricht der landläufigen Meinung, dass man aus den Dichtern lernen könne, denn es finde sich nicht nur Schönes in ihren Werken. Als Kleinias nach einem vorbildlichen Muster (*paradeigma*: VII 811b8; c6; Görgemanns 1960, 10–13) fragt, hat der Athener tatsächlich eines parat: Es ist eben die Unterhaltung über Gesetze, die sie drei auf ihrem Weg vom frühen Morgen an, gleichsam göttlich inspiriert,

2 Vgl. *Rep.* X 597d2: *klinês poiêtês* oder *Ti.* 28c3 f.: *ton [...] poiêtên kai patera toude tou pantos; poiêtês zôon* in *Spb.* 234a2; „*poiêtês*“ als Verfasser einer (Prosa-)Rede in *Euthd.* 305b8; vgl. *Phdr.* 234e6, 278e1. Siehe auch Erler 2007, 489 f. Zum *poiêtês*-Begriff im 5. und 4. Jh. v. Chr. siehe auch Männlein-Robert 2007, 192.

gemeinsam geführt haben, diese seien „einer Art Dichtung“ vergleichbar (VII 811c9 f.), man müsse sie also aufschreiben und den Lehrern zur Erziehung der Kinder übergeben (811c6–812a2). Die bisher geführten Gespräche über Gesetze werden hier als Text der *Nomoi* kenntlich. Diese fungieren somit als Muster und Maßstab für die Schullektüre (811d2–5), als Ersatz für herkömmliche Dichtung. Mit dem Verweis des Atheners auf dieses *paradeigma* wird die Fiktionalität des *Nomoi*-Gesprächs allerdings stark strapaziert (Schöpsdau 2003, 571),³ da dieses nun über den mündlichen Dialog hinaus als grundlegender und verbindlicher, pädagogisch tauglicher (Prosa-)Text und somit im Medium der Schrift als reproduzierbares, normatives Muster nicht nur für den Schulunterricht in Magnesia, sondern mit weiterer Geltung kenntlich wird (Erler 2007, 280; vgl. auch XII 957c). Mit Blick auf Magnesia wird die gesamte Literatur, also Dichtung wie Prosa,⁴ den in den *Nomoi* formulierten Vorgaben und Maßstäben unterworfen. Diese *Nomoi* sollen sowohl kanonischer Schultext in Magnesia als auch als *Nomoi* Maßstab für das werden, was nach mündlichem Gespräch schriftlich fixiert werden soll (Gaiser 1984, 109; Picht 1990, 31–37; Schöpsdau 2003, 576).

Worin besteht aber nun die vom Athener angedeutete Ähnlichkeit der *Nomoi* mit der Dichtung (vgl. *poiêsei tini probomoiôs*: 811c9 f.)? Auf der Suche nach formalen poetischen Elementen wird man sofort an die Proömien in den *Nomoi*,⁵ an die große, rhetorisch stilisierte fiktive Ansprache der Gesprächspartner an die Siedler von Magnesia (IV 715e7–V 734e2; Schöpsdau 2003, 577) oder an die suggestiv, mit poetischen Mitteln gestalteten „Besingungen“ (*epôdai*) denken.⁶ Hinzuweisen ist hier allerdings auch auf die klare „paränetische“ Funktion der

3 Diskutiert wird, ob das gesamte *Nomoi*-Gespräch (z. B. Gaiser 1984, 109; Bobonich 1996, 253) oder nur das Gespräch bis zu dieser Stelle gemeint ist (Görgemanns 1960, 62 f.).

4 Zur Frage, ob Platon hier wie in *Rep.* II–III 377b–398b implizit Homer kritisiert oder ob er auch bestimmte zeitgenössische Prosaschriften als verderblich für die Jugend ansieht, siehe z. B. Schöpsdau 2003, 572 f. und Görgemanns 1960, 17–22.

5 Umfassend Görgemanns 1960, 30–69, der (ebd. 70 f.) nachdrücklich auf deren „poetische Unschärfe“ und populärphilosophische Züge hinweist. Zu „Proömion“ als Begriff für den Eingang nicht-dramatischer Dichtung oder literarischer Prosa siehe Männlein-Robert 2005, 247–256; zu Platon siehe Jouët-Pastré 2006, 159–164.

6 Helmig 2003, 75–80 identifiziert drei Aspekte von *epôdai* in den *Nomoi*: pädagogische *epôde* mittels Musik und Nachahmung guter Vorbilder mit Blick auf Kinder; philosophische *epôde* mittels *logoi* und *mythoi* für Philosophen; politische *epôde* mittels Gesetzesproömien der Regenten in Magnesia mit Blick auf dessen Bürger.

Nomoi, welche gewöhnlich der Dichtung zugeschrieben und hier dezidiert auch auf die *Nomoi* übertragen wird. Überdies schließt die Prosadichtung der *Nomoi* wie seit alters die (v. a. epische) Dichtung alle Bereiche des Menschlichen und des Göttlichen mit ein (dazu Männlein-Robert 2002). Wenn der Athener die *Nomoi* als „eine Art Dichtung“ bezeichnet, verweist er nicht nur auf poetische Formen, Strukturelemente und stilistische Charakteristika im *Nomoi*-Gespräch, sondern auch auf inhaltliche, funktionale und topische Kongruenzen zur traditionellen (metrischen) Dichtung sowie auf deren mimetischen Modus der Darstellung (VII 817b4). Bemerkenswert ist in diesem Kontext der Verweis des Atheners auf die göttliche Inspiration (*epipnoia theôn*), die ihr *Nomoi*-Gespräch zu „einer Art Dichtung“ mache (VII 811c6–10; vgl. III 682e10; IV 722c6; Görgemanns 1960, 14 und 63–65; Schöpsdau 2003, 577 f.). Im traditionellen Sinne ist *epipnoia* die göttliche Inspiration, welche Dichter zur Autorisierung und Legitimierung ihres Tuns beanspruchen (z. B. Hes. *Theog.* 31 f.). Hier handelt es sich, abstrakter, um die Wirksamkeit einer göttlichen Kraft oder Instanz, auf die sich die Gesprächspartner beziehen. Bereits hier wird also nicht nur die später (VII 817b7) explizite Konkurrenz *in poeticis* zwischen den Gesetzgebern und den konventionellen Tragödiendichtern greifbar, sondern auch beider Anspruch auf die letztlich göttliche Provenienz des Dargestellten (vgl. Kullmann 1962, 282).

7.3 Komödie und Tragödie

Im großen Kontext der Ausführungen zu *gymnastikê* und Tanz (VII 812a5 ff.) kommt der Athener auf Komödie und Tragödie zu sprechen. Der Grund liegt darin, dass komische und tragische Chöre singen und tanzen. Immer ist dabei der Körper das Medium des Tuns und Handelns, kurz: der Darstellung. Er unterteilt den Tanz in zwei, im Folgenden weiter ausdifferenzierte Rubriken: Die eine umfasst den „ernsten“ Tanz (*spoudaion*) mit seiner Darstellung schönerer bewegter Körper, die andere den komischen Tanz (*phaulon*) mit seiner Darstellung hässlicherer bewegter Körper (814d–e).⁷ Während bakchisch inspirierte Tänze ganz zu meiden sind (815c–d), dient, so der Athener, das Lächerliche des „komischen“ Tanzes dem besseren Erkennen des Ernsten als seines Gegensatzes (816d–e). Da das Komische eines Freien unwürdig sei, müsse die Aufführung von Spielen, die

7 Diese Opposition führt die Antithese von *paidia* und *spoudê* fort, dazu Jouët-Pastré 2006, 146 f.

auf Lachen abzielen, also Komödien, streng geregelt sein: Allein Sklaven oder angeworbene Fremde kommen dafür in Frage.

Die Zuordnung der Komödie im dihairetischen Konzept des Tanzes insgesamt ist problematisch und wird bislang kontrovers diskutiert: Denn an dem Punkt der Ausführungen, an dem der Athener nach der Besprechung des *spoudaion genos* zum *phaulon genos* übergehen müsste, kommt er auf einmal auf Lachen, Lächerliches, lächerliche Mimesis und Komödie zu sprechen. Die Komödie ist der Inbegriff des Lächerlichen. Entweder gehört die Komödie als Ganze dem *phaulon genos* an und die Tragödie klappt als Gegenstück nach (so Delavaud-Roux 1995, 7) oder die Komödie, genauer: die populäre Komödie (Patterson 1982, 79), stellt nur einen Teil des *phaulon genos* dar und die (herkömmliche) Tragödie den anderen Teil (so Lisi 1985, 138). In jedem Fall stehen Komödie und Tragödie hier nah beieinander. Schöpsdau (2003, 589 f.) verweist allerdings darauf, dass die Tragödie in den *Nomoi* sonst nicht erkennbar zum *phaulon genos* gerechnet wird oder als Darstellung hässlicher Körper gilt, dass sie (in ihrer etablierten Ausformung) hingegen eine Weltdeutung vermittelt, die zu der der Gesetzgeber vielfach in Widerspruch steht. Man wird also weiterhin diskutieren müssen, wie die Tragödie im siebten Buch der *Nomoi* an die Darstellung des *phaulon genos* anschließt, zu dem zumindest partiell die (herkömmliche) Komödie gehört. Wenn man freilich annimmt, dass der Übergang vom *geloion* zum *spoudaion* im Tanz resp. von Komödie zu Tragödie vom Autor Platon absichtlich fließend gestaltet ist, dann zeichnet sich hier eine generische Offenheit ab, welche die scharfe Abgrenzung komischer und tragischer Charakteristika voneinander aufhebt und vielmehr deren kontrastive Spiegelung und die damit einhergehende Einsicht in das Entgegengesetzte betont (s. u.).

7.4 Die Gesetzgeber als Tragödiendichter und die „wahrste Tragödie“

Wie steht es nun um die Tragödie? Wenn umherziehende Tragödiendichter in die Stadt (sc. Magnesia) kämen und anfragten, ob sie dort ihre Dichtungen zur Aufführung bringen dürften (VII 817a–d), dann müsste man ihnen überaus strenge Auflagen machen. Hier nun fingiert der Athener eine Rede an die Tragödiendichter: „Wir sind selbst Dichter einer Tragödie, die so weit als

möglich die beste und schönste sein soll. So ist die gesamte Staatsverfassung von uns als Darstellung des schönsten und besten Lebens konzipiert worden, was unserer Meinung nach doch wirklich die wahrste Tragödie ist“ (VII 817b2–5). Weiterhin betont er das Konkurrenzverhältnis zwischen den gewöhnlichen Tragödiendichtern und Gesetzgebern, als deren Sprachrohr der Athener gerade agiert. Das schönste Drama kann also nur der Gesetzgeber hervorbringen (817b8). Daraus resultiert, das macht der Athener deutlich, das Verbot von tragischen Aufführungen in der Stadt vor Kindern und Frauen und aller Darbietungen, die abweichend von den eigenen sind. Vor öffentlichen Darbietungen müssen Beamte entscheiden, was aufgeführt werden darf und was nicht. Die Vertreter „schmeichlerischer“ Musen (*malakôn Mousôn ekgonoi*: 817d4) müssen ihre Lieder und Stücke einer staatlichen Zensur unterziehen. Erst wenn sich deren poetische Produkte als gleich oder besser als die ihren erweisen, würden sie zur Aufführung zugelassen.

7.4.1 „Wir sind selbst Tragödiendichter“: Wer spricht?

Indem der Athener hier sich selbst und seine Gesprächspartner, die sie alleamt gerade als Gesetzgeber agieren, als Rivalen der Tragödiendichter bezeichnet (VII 817b7: *antitechnoi, antagônistai*), wird das bekannte Problemfeld, das Platons Sokrates in Buch X der *Politeia* den „alten Streit zwischen Dichtung und Philosophie“ genannt hatte (z. B. Glaser 1940, 30–73; Kannicht 1996; Most 2011), aniziert. Dabei handelt es sich in den *Nomoi* um einen spezifischeren Interessenkonflikt zwischen (konventionellen) tragischen Dichtern und poetisch produktiven Gesetzgebern (zu stark forciert bei Mouze 1998, 82). Bereits in *Lg.* II (671c2 f.) hatte der Athener den gestalterischen, pädagogisch verantwortlichen Dichter (*plastês*) mit dem „guten Gesetzgeber“ (*agathos nomothêtês*) gleichgesetzt. Indem der Sprecher aus Athen nun im Kontext von Buch VII über sich selbst hinaus auch andere, nämlich seine aktuellen Gesprächspartner in das „wir“ seiner Aussage integriert, ermöglicht und eröffnet er eine über die Figuren des Dialogs *Nomoi* hinausgehende Identifikation. So wird im „wir“ seit langem eine metapoetische Selbstaussage des Autors Platon vermutet (Schöpsdau 2003, 571; vgl. Erler 2007, 75–78). Auch Gaiser (1984, 105–111 und 121 f.) lässt keinen Zweifel daran, dass er die Worte des athenischen Gesprächspartners aus den *Nomoi* als reflek-

tierende Selbstaussagen des Schriftstellers Platon über sein neues philosophisch-poetisches Konzept versteht. Demnach setzt sich also in der *persona* des Atheners der Autor und Philosoph Platon in Konkurrenz zu den – konventionellen – Tragödiendichtern und bietet seinen *Nomoi*-Dialog als Modell für poetische Texte in einem idealen Staat wie Magnesia an. Die fiktive, bürokratisch stilisierte Rede des Atheners an die Tragödiendichter erinnert in gewisser Hinsicht an zwei bekannte Passagen aus Platons *Politeia*, in denen einmal ein Tragödiendichter (*Rep.* III 398a1–b4) und einmal die tragischen Dichter mitsamt ihrem Archegeten Homer (*Rep.* X 606e1–607a8) von Sokrates in fiktiver (An-)Rede disqualifiziert und dann jedoch, anders als in den *Nomoi*, kategorisch aus dem idealen Staat ausgeschlossen werden. In den *Nomoi* dürfen sie dort aufführen, aber nur, wenn sie mindestens so gute Produkte zu bieten haben wie der Athener, Kleinias und Megillos (*Lg.* VII 817d4–8).

7.4.2 Die „schönste und beste Tragödie“ oder die Poetik des Nomos

Der Athener proklamiert in seiner Rede an die konkurrierenden Tragödiendichter, dass er und seine Gesprächspartner als Gesetzgeber „selbst Dichter der schönsten und besten Tragödie“ (VII 817b2 f.) seien. Die Kriterien, die im Folgenden kenntlich werden, basieren auf philosophischen Vorgaben: So ist etwa der tragische Gegenstand, der Stoff, nicht der im homerischen Epos oder der Tragödie wurzelnde Mythos, sondern die „Staatsverfassung“ (*politeia*), also ein nach Gesetzen geregeltes Zusammenleben von Menschen in einem Staat (Schöpsdau 2003, 289; Mouze 1998, 86 f.; vgl. Kullmann 1962, 281).⁸ Diese *politeia* ist auf ihre Weise Mimesis, nämlich Darstellung des schönsten und besten Lebens.⁹ Die ideale *politeia* erscheint damit als Pendant zu traditionellen Tragödiensujets. Zu Recht verweist Gaiser (1984, 110 f.) auf die Ambivalenz des Begriffes „*politeia*“ an dieser Stelle: Denn zum einen ist der nunmehr „tragische“ Gegenstand der poetischen Darstellung im Sinne Platons der gut geordnete Staat, das politische Leben. Zum anderen ist mit „*politeia*“ zugleich die Staatsverfassung im Sinne der Gesetzgebung gemeint, wie sie in den *Nomoi*

⁸ Siehe die Junktur *nomous politeias* in V 734e5.

⁹ Die Junktur des „schönsten und besten Lebens“ dient im *Siebten Brief* Platons als Inbegriff philosophischen Lebens.

beispielhaft entworfen wird, d. h. *politeia* ist hier das „schönste Drama“, das auf der Umsetzung philosophischer Vorgaben beruht. Generell liegt hier dem Begriff *politeia* ein recht umfassendes anthropologisches Konzept zugrunde, das die Inszenierung einer *politeia* nicht nur als ein nach Gesetzen organisiertes Zusammenleben von Menschen in einem Staat versteht, sondern zugleich auch alle menschlichen Tätigkeiten, Eigenschaften, Emotionen, Ereignisse etc. mit umfasst. *Politeia* erscheint demnach ein verkürzter Code für „Leben“ in einem umfassenden Sinne zu sein (vgl. Aristoteles' Definition des Menschen als *zôon politikon*: *Pol.* I 2; III 6). Problematisch ist die von Gaiser (1984, 122) vorgenommene Deutung des Begriffs des „Lebens“ (*bios*), da es fraglich ist, ob man die lebensecht und plastisch gestalteten früheren Dialoge Platons, die Sokrates als Hauptunterredner haben, hier als Beleg für *bios* anführen darf. Vielmehr wird man hier unter „Leben“ (*bios*) eher einen Bedeutungskomplex verstehen müssen, der die allgemeinen Gegebenheiten des Lebens (Freud und Leid) mitsamt ihrer Bewältigung, also: der Lebensführung insgesamt umfasst (Laks 2010, 218 und 223). Die Tragödie als Darstellung des schönsten und besten Lebens im soeben skizzierten Sinne ist demnach konträr zum Leben eines konventionellen mythischen tragischen Helden, der durch eigene Fehler (vgl. *hamartia*) sowie äußere Widrigkeiten ins Unglück stürzt und ostentativ leidet. In der schönsten Tragödie der Gesetzgeber agiert der Mensch demnach, trotz Widrigkeiten und Schicksalsschlägen, affektkontrolliert und begegnet ruhig sogar dem Tod (s. u.). Eine solche, den philosophischen Vorgaben Platons entsprechende, tugendhafte Lebensführung (*bios*) ist die Bedingung für das Glück (*eudaimonia*), auf das sie abzielt. Die schönste und beste Tragödie im Sinne Platons inszeniert also eine philosophische Lebensweise, die als vorbildlich gelten und damit in Magnesia zur Erziehung der Bürger und nicht zuletzt der Kinder zugelassen werden kann.

Die Poetik dieser „neuen“ Tragödie basiert auf dem Gesetz, dem Nomos, und zwar dem einen wahren Nomos (VII 817b8).¹⁰ Die Spielregel dieser vorbildlichen Tragödie ist das Gesetz, das auf philosophischen (ethischen, ontologisch

¹⁰ Vgl. Laks 2010, 224–331, der im Nomos-Begriff zwar richtig eine Ambivalenz erkennt, diese jedoch in Auseinandersetzung allein mit Aristoteles' *Poetik* und Kuhn 1969 als Vertreter eines Begriffs vom Tragischen verhandelt, der vom Deutschen Idealismus geprägt ist. Jegliche theologische Implikationen des Nomos-Begriffs bleiben bei ihm außen vor; siehe dagegen Lisi 1985, 353 f.

resp. theologisch verhandelten) Vorgaben beruht.¹¹ Der Nomos konvergiert hier deutlich mit dem, was am Ende von Buch II der *Politeia* als *typos* benannt ist: Dort werden nämlich die *typoi*, nach denen Gott (ebenfalls in pädagogischem Kontext) als „gut“ und „unveränderlich“ postuliert wird, als diskursive Form beschrieben und ausdrücklich als *nomoi* bezeichnet (*Rep.* II 380c4–7; 380d1; 383c6 f.; Naddaf 2007, 335; zu den *Typoi* Männlein-Robert 2010, 117). Der Nomos herrscht als oberste Autorität, als etwas Göttliches über die Menschen, die somit einer „Nomokratie“ untergeordnet sind (*Lg.* IV 715c2–d6; Görgemanns 1960, 30) – auch wenn die *Nomoi* mit Blick auf die Philosophie im engeren Sinne (Ende *Lg.* XII) einer niedrigeren Bildungsstufe zuzurechnen sind (Görgemanns 1960, 69). Was von den Gesetzgebern als richtig und wahr erkannt wird, soll für das Handeln der Menschen verbindlich sein, daran müssen sie sich ständig ausrichten. Das alles gilt für die Bürger des projektierten Idealstaates Magnesia, nicht für die Philosophen. Der Nomos ist also, modern gesprochen, handlungsleitend und zielführend. Wie mit Blick auf die Spiele zuvor gesagt (*Lg.* VII 797d–e) soll auch der Nomos unverändert und stabil bleiben. Der Nomos ist hier also entweder als normative „Poetik“, als theoretische Richtlinie zur praktischen Umsetzung und Anwendung, zu verstehen oder als ein abstrakter „Dramaturg“, der den Staat, die *politeia*, faktisch erst in Szene setzt, konkret: die Regeln der Erziehung für Kinder und Jugendliche ausbuchstabiert. Damit freilich erweist sich der „wahre Nomos“ als die vom *Nous* des Gesetzgebers erkannte Seinsordnung, der er seine Dichtung anzugleichen versucht (so mit Lisi 1985, 88; vgl. Schöpsdau 2003, 597 f.; Müller 1951, 166 f.).

7.4.3 Das Kriterium der Wahrheit

Das Differenzmerkmal zwischen der Tragödiendichtung der Gesetzgeber und der der gewöhnlichen Tragödiendichter ist das Kriterium der Wahrheit: Die Gesetzgeber behaupten, die „wahrste Tragödie“ hervorzubringen (VII 817b5) und verweisen auf den „einen wahren Nomos“ (ebd. b8). Der hier zugrunde gelegte Wahrheitsbegriff ist ein anderer als der der herkömmlichen Tragödiendichter oder auch der, den etwa Aristoteles im berühmten 9. Kapitel seiner *Poetik* formu-

¹¹ In XII 957c4–7 macht der Athener die Zusammengehörigkeit von Nomos und *Nous* explizit deutlich.

liert. Es handelt sich um einen das Ästhetische weit übersteigenden, ethisch wie ontologisch-metaphysisch ausgreifenden Wahrheitsbegriff, bei dem „Wahrheit“ Wissen voraussetzt (siehe z. B. *Prm.* 134a; *Tht.* 152c5 f.; 187b etc.; Szaif 2009, 347). Daher erinnert dieser Passus an Buch X der *Politeia* (z. B. 598a–602b), wo den Dichtern als bloßen Nachahmern kein „wahres“ Wissen zugestanden wird. Vor dem Hintergrund der in den *Nomoi* nur latenten Ideenlehre (Laks 2010, 221; Görgemanns 1960, 218–226) hebt sich die dort propagierte (philosophische) Auffassung von Wahrheit in *poeticis* deutlich von geläufigen populären Vorstellungen ab. Die Konkurrenz zwischen den konventionellen Tragödiendichtern und den Gesetzgebern beruht also auf einem Agon zweier gegensätzlicher Konzepte von Mimesis (Jouët-Pastré 2006, 144 f.). Bereits in Buch II der *Nomoi* hatte der Athener auf zwei Kriterien bei der richtigen Beurteilung mimetischer Dichtung hingewiesen (667b–668c): Zum einen (1) sei es wesentlich, ob das, was dargestellt werde, gut oder schlecht sei (s. u. Affekte), zum anderen (2), dass Mimesis nach der äußeren (Größe/Beschaffenheit) und der „inneren Richtigkeit“ (*orthotês/isotês*), also nach der Wahrheit zu beurteilen sei (II 668a3; Tulli 2007, 130 f. und 140; Tulli 2013/14; Gaiser 1984, 120 f.). Diese Kriterien einer ethischen und ontologischen Basiertheit mimetischen Tuns klingen in *Nomoi* VII im Verweis auf das Differenzmerkmal der Wahrheit in der Tragödiendichtung der Gesetzgeber an. Dazu kommt noch eine religiöse Komponente: Denn bereits mit dem ersten Satz der *Nomoi* (I 624a1 f.: „Ist für euch ein Gott oder ein Mensch Ursache der Einrichtung von Gesetzen?“), den der Athener an Kleinias und Megillos richtet (Burnyeat 1997, 1–20), wird deutlich, dass die letztlich göttliche Urheberchaft von Gesetzen einen ständigen Bezugspunkt der *Nomoi* bildet (zur Religion in Magnesia siehe O’Meara 2012, 104–114; Jouët-Pastré 2006, 151–154). Mit Blick auf das Bild vom Menschen als Spielzeug Gottes und den hier diskutierten Passus hieße das, dass die (philosophisch motivierten) Gesprächspartner der *Nomoi* in ihrer Rolle als Gesetzgeber wie Puppenspieler agieren (vgl. I 644d7–9; VII 803c2–8), wenn sie entsprechend der göttlichen Poetik des Nomos, basierend auf letztlich ontologischen Prämissen ihre ideale *politeia* in Szene setzen und den Menschen und Bürgern von Magnesia, ihren Spielfiguren, mit den Gesetzen die entsprechenden Voraussetzungen bieten (siehe den Beitrag von J. Müller in diesem Band; Frede 2010, 116). Darüber hinaus manifestiert sich die latente Präsenz eines metaphysischen Göttlichen in den *Nomoi* nicht zuletzt im modellhaften Kosmos mit seinen als göttlich verehrten Planeten (z. B. VII 821d–

822c; Delgado 2008, 323; O'Meara 2012, 110). Im Kontext der *mousikê*, Musik und Tanz, wird einmal mehr deutlich, dass Chortänze (in deren Kontext die Tragödie thematisiert wird) aufgrund von Harmonie und Rhythmus eine musikalisch-mathematische Ordnung abbilden, welche auf die höhere mathematische Ordnung des Kosmos verweist, die ihrerseits auf der hinter dem Kosmos stehenden metaphysischen Ordnung der Ideenwelt basiert (vgl. O'Meara 2012, 112). Den Abschluss von Buch VII (817e ff.) bildet das Gespräch über die Notwendigkeit mathematischer Wissenschaften, in dem auch eine Korrektur populärer Gottesvorstellungen erfolgt. Damit ist jedoch mittels des Kosmos und der Gestirnsbewegungen, denen mathematische Ordnungen und Strukturen zugrunde liegen, eine klare Referenz gegeben auf die dahinter wirkenden ontologischen (und theologischen) Strukturen, welche bis auf die lebensweltliche und praxeologische Ebene der Gesetzgebung hinunter impliziert sind.

7.4.4 Tragödie und Affekte

In seiner fingierten Rede an die Tragödiendichter betont der Athener, dass diese in ihren Tragödien im Vergleich zu ihnen als Gesetzgebern meistens genau das Gegenteil machten und sagten (VII 817c7: *enantia ta pleista*). Nimmt man diese Bemerkung zusammen mit seiner wenig später erfolgenden Apostrophierung der Tragödiendichter als „Kinder, Abkömmlinge der verweichlichten Musen“ (*ô paides malakôn Mousôn ekgonoi*: 817d4), so zeichnet sich zumindest eine – wichtige – Facette von deren konträrem Tun klarer ab: Denn wenn deren Musen „verweichlicht“ sind, werden sie selbst zu Trägern von Affekten und appellieren an die Affekte des Publikums und stimulieren diese (siehe die enge Parallele in *Rep.* III 387c5; vgl. *Rep.* VIII 556c1 f.). Das wirft Sokrates auch in anderen Werken Platons (*Grg.* 502b–c; *Rep.* X 603e ff.; 605c–d; 606d) der Tragödie vor. Dagegen tun die Gesetzgeber der *Nomoi* als Tragödiendichter alles, um gerade die Affekte einzugrenzen und zu beherrschen. In den griechischen Tragödien finden sich regelmäßig Trauer und Klage um Tödgeweihte oder Tote, das Leben wird dort als etwas Wertvolles ersichtlich. Dem traditionellen, homerisch geformten Jenseitsbild zufolge ist der Tod das schreckliche Ende. Indem Platon jedoch die Unsterblichkeit der menschlichen Seele und deren Reinkarnation postuliert, verändert sich die Bewertung des Todes eklatant: Der Tod wird nun

zum erstrebenswerten Zustand, da dann die Seele endlich vom Körper befreit ist. Das konvergiert mit der Neubewertung dessen, was bislang als beklagenswert galt (vgl. Halliwell 1996, 338). Diese manifestiert sich bei Platon, auch in den *Nomoi*, in der Kritik an (Tragödien-)Dichtung, welche entsprechende Affekte inszeniert und beim Betrachter stimuliert (vgl. *Rep.* III 387c5). Bereits in der *Poiteia* (X 604b9 ff.) fungiert der *Nomos* als Inbegriff dessen, der im Unglück für Ruhe, rasche Heilung und Aufrichtung der Seele sorgt, da die menschlichen Angelegenheiten ohnehin kein Engagement (*spoudê*) verdienten. Es zeigt sich, dass die Bedeutung von menschlichem Leid und Schicksalsschlägen bei Platon stark eingeschränkt wird (Halliwell 1984, 53–55). Das platonische Ideal der Tragödie besteht darin, einen – trotz widriger Ereignisse – völlig affektbeherrschten Helden zu zeigen (*phronimos kai hêsychos*: *Rep.* X 604e1; *epieikês anêr*: 603e3; siehe v. a. *Rep.* III 398b; vgl. *phronimos*: *Lg.* VII 816e2) und so ist im Dialog *Phaidon* Sokrates als exemplarischer tragischer philosophischer Held figuriert (Halliwell 1984, 56 f.; Erler 2007, 62 f.). Vor diesem Hintergrund scheint fraglich, ob es tatsächlich „in der Tragödie wie im platonischen Dialog [...] um einander dialektisch entgegengesetzte Grundformen des menschlichen Daseins“ (Kuhn 1969, 239) geht. Vielmehr geht es um den divergenten Umgang mit menschlichem Leid, Schicksalsschlägen und dem Tod, um gegensätzliche Modi der Lebensführung, hier konkret um grundlegende Affektkontrolle, welche im Kontext von *Lg.* VII 817d der Athener eng mit der „wahrsten Tragödie“ verbindet.

7.4.5 Die wahrste Tragödie: Platonische Anthropologie

Im Rückblick auf den Passus VII 816 f., in dem eine klare Abgrenzung der Charakteristika von Tragödie und Komödie nicht möglich war, zeigt sich jetzt, dass diese generische Offenheit augenscheinlich mit dem Konzept der „wahrsten Tragödie“ und dem des „schönsten Dramas“, wie es der Athener nur wenig später formuliert, konvergiert: Demnach sind nämlich die Charakteristika von Komödie¹² und Tragödie im „schönsten Drama“ gar nicht voneinander

12 Es geht hier nicht um die Gegenstände der komischen Nachahmung, etwa hässliche Körper und schlechte Charaktere, sondern um das ihr eigene Lächerliche, vielleicht auch ihren heiteren Grundzug und das obligatorische Happy End. Es geht also um anthropologische Konstanten, die in der Komödie eingefangen und gespiegelt werden. Die Komödie ist in Magnesia (vgl. anders Kallipolis in *Rep.*)

zu trennen. Denn das mit der Komödie konnotierte Lachen und das mit der (konventionellen) Tragödie konnotierte Weinen gehören unabdingbar zum menschlichen Leben dazu. Diese Mischung aus Lust und Schmerz wird auch im *Philebos* Platons thematisiert (*Phlb.* 50b1–4): Sokrates macht hier deutlich, dass nicht nur in Bühnenstücken, sondern in der gesamten Tragödie und Komödie des Lebens Lust und Schmerz gemischt seien (Halliwell 1996, 337). Noch enger fügt sich der berühmte Schlusspassus aus dem platonischen *Symposion* zur behandelten metapoetischen Passage aus den *Nomoi*: Denn indem Sokrates in der frühmorgendlichen Szene nach dem Gelage die beiden einzigen noch wachen Symposiasten Agathon und Aristophanes zwingt zuzustimmen, dass der wahre Tragödiendichter auch ein guter Komödiendichter sei, wird auch dort (wie in *Lg.* VII) die bisherige Trennung der Genres resp. ihrer Verfasser aufgehoben und eine generische Offenheit angedeutet (*Symp.* 223b6–d8). In den *Nomoi* nun inszenieren die Gesprächspartner unter der Ägide des Atheners das Modell einer durch Gesetze geordneten *politeia*. Eben das entspricht demnach der „wahrsten Tragödie“, wie sie der Athener für sich und seine Gesprächspartner, allesamt Tragödiendichter – ihr Gespräch ist „eine Art Dichtung“ – beansprucht. Platon legt dem Athener also ein neues, umfassendes, integratives Konzept des „Tragischen“ in den Mund: Es handelt sich dabei nicht um eine „Verbannung“ von Dichtern, sondern um eine grundlegende philosophische „Reform“ (so Naddaf 2007, 338), Transformierung und zugleich Überwindung dessen, was bislang als tragisch galt (Halliwell 1996, 338; Jouët-Pastré 2006, 147–151). Freilich bleibt zu diskutieren, ob die „wahrste Tragödie“ (Halliwell 1996, 338 f.) hier tatsächlich zum Begriff für Philosophie selbst und, wie Halliwell behauptet, damit zur bloßen Metapher wird. In jedem Fall ist „die wahrste Tragödie“ das, was die Gesetzgeber machen: Das Konstruieren (vgl. den Begriff „*poiêtai*“) eines politisch-philosophischen Ideals, das In-Szene-Setzen normativer Vorgaben in poetischer Gestalt. Das im dialogischen Gespräch sich vollziehende Entwerfen und Konstruieren von Gesetzen ist die dramatische und damit mimetische Performanz eines Ideals, das anthropologisch basiert ist und pädagogischen Zwecken dient. Dass tatsächlich auch die affektive Physis des Menschen in diesem Projekt des „schönsten Dramas“ (VII

zugelassen, auch wenn nur Nicht-Bürger sie aufführen dürfen. Zur positiven Bewertung der Komödie bei Platon z. B. Dalfen 1974, 134–137; Büttner 2000, 251–253 mit Anm. 73.

817b7 f.) in den Gesetzen, wie sie der Athener und seine Gesprächspartner konstruieren, berücksichtigt ist, belegen weitere Passagen aus den *Nomoi*: Im ersten Buch betont der Athener, dass Menschen, die Überlegungen über Gesetze anstellen, ihre Aufmerksamkeit fast ganz auf Freuden (*hêdonai*) und Schmerzen (*lypai*) in den Städten und bei den einzelnen Charakteren richten sollen. Denn diese beiden Quellen habe die Natur fließen lassen. Man müsse sich ihrer mit Verstand und Maß bedienen (I 636d4–e3). Der richtige und dosierte Umgang mit Affekten und Emotionen, die naturgegeben sind, ist also entscheidend; hier müssen Gesetze die nötige Regulierung verschaffen. Ähnlich formuliert das der Athener in V 732e4–7: „Das Menschliche besteht von Natur aus am meisten aus Lust (*hêdonai*) und Leid (*lypai*) und Begierde (*epithymiai*), an welche jedes sterbliche Lebewesen schlichtweg einfach gekettet ist (*exêrtêsthai*) und in seinen größten Bestrebungen von diesen abhängt“ (vgl. das sog. Marionettenbild aus I 644d–645b). Dieser Passus steht nun in direktem Bezug zum Eingang des VII. Buches der *Nomoi*: Dort beschreibt der Athener explizit die allgemein menschlichen Konstanten (er nennt sie auch „ungeschriebene Gesetze“ (*agrapha nomima*) und „ererbte Gesetze“ (*patrioi nomoi*): VII 793a10 f.) Schmerz (*lypê*), Lust (*hêdonê*) und Begierde (*epithymia*) als nicht immer konform mit den Überlegungen des Gesetzgebers. Er formuliert hier einmal mehr ein anthropologisches Konzept, dem er erhebliche Bedeutung zuschreibt (VII 792c7). Im Folgenden skizziert er (792c7–e2) anthropologische Gegebenheiten im Kontext der Fürsorge für Neugeborene, deren Lust- und Unlustbekundungen auf ein mittleres Maß eingeschränkt werden sollten, und weitet dann die Geltung dieser Erkenntnis auch auf Erwachsene aus. Der Vollzug des „rechten Lebens“ bestehe nicht in reinem Genuss oder reinem Schmerz, sondern im Erreichen eines mittleren Zustandes (*to meson*), der allgemein der Gottheit zugeschrieben wird. Wer nun dem Göttlichen folgen, sich diesem angleichen will, darf nicht dem allgemein menschlichen Hang (*tauton toutb' hêmin* 792d7 f.) zu Lust und Unlust nachgeben, sondern muss sich um Habitualisierung einer zwischen den Extremen ausponderierten seelischen Gestimmtheit bemühen. Diese Bemerkungen fügen sich stimmig zu den späteren Ausführungen des Atheners über Komödie und Tragödie. Denn mit Blick auf die unvermeidliche, anthropologisch bedingte Vermengung von Lust und Leid (und Begierden) im menschlichen Leben wird nun deutlich, dass, wenn man dies auf eine generische Ebene bringt, Tragödie und Komödie im

Grunde nicht voneinander zu trennen sind (vgl. *Phlb.* 50b1–4; *Symp.* 223b6–d8; siehe Patterson 1982). Das Faktum aber, dass Lust, Schmerz und Begierden anthropologische Konstanten sind, die bestenfalls gut ausbalanciert werden können, legt einmal mehr die Vermutung nahe, dass auch die Gesetzgeber in ihrer „schönsten und besten“ Tragödie nicht nur in poetologischer Hinsicht die Komödie, sondern anthropologisch gesehen auch Freude und Lachen mit umfassen. Es handelt sich bei Platons „wahrster Tragödie“ resp. dem „schönsten Drama“ um ein integratives dramatisches Genre, das an die vor allem für die hellenistische Literatur bekannte Gattungsmischung erinnert (vgl. Erler 2007, 80–82 und 491), das sich mit Blick auf den Literaten Platon jedoch noch weiter denken lässt: Denn indem der Autor Platon seine Dialogfiguren in den *Nomoi* eine solche gemischte poetische Form postulieren lässt, demonstriert er selbst die Aufhebung und Überwindung generischer Gegensätze durch eine philosophische Poetik, die im Modell seiner *Nomoi* natürlich den Regeln des Nomos folgen muss.

Literatur

- Burnyeat, M. F. 1997: First Words: A Valedictory Lecture, in: Proceedings of the Cambridge Philosophical Society 43, 1–20.
- Büttner, S. 2000: Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung, Tübingen/Basel.
- Dalfen, J. 1974: Polis und Poesis, München.
- Delavaud-Roux, M.-H. 1995: Les danses dionysiaques en Grèce antique, Aix-en-Provence.
- Delgado, A. C. 2008: Rehabilitación filosófica de la poesía en Platón. La Poetología explícita de Leyes, Facultad de Filosofía Y Letras Universidad de Navarra, Navarra.
- Gaiser, K. 1984: Platone come scrittore filosofico, Neapel.
- Glaser, K. 1940: Platons Stellung zum Kampf von Philosophie und tragischer Dichtung, in: Wiener Studien 58, 30–73.
- Halliwell, S. 1984: Plato and Aristotle on the Denial of Tragedy, in: Proceedings of the Cambridge Philological Society 210, 49–67.
- 1996: Plato's Repudiation of the Tragic, in: M. S. Silk (Hg.): Tragedy and The Tragic. Greek Theatre and Beyond. Oxford, 332–349.
- Kannicht, R. 1996: „Der alte Streit zwischen Philosophie und Dichtung“. Grundzüge der griechischen Literaturauffassung, in: ders.: Paradeigmata. Aufsätze zur griechischen Poesie (hg. v. L. Käppel, E. A. Schmidt). Heidelberg, 183–223.
- Kuhn, H. 1969: Die wahre Tragödie – Platon als Nachfolger der Tragiker, in: K. Gaiser (Hg.): Das Platonbild. Hildesheim, 231–323.

- Männlein-Robert, I. 2002: „Wissen um die göttlichen und die menschlichen Dinge“. Eine Philosophiedefinition Platons und ihre Folgen, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft N. F. 26, 13–38.
- 2005: Prooimion, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 7, 247–256.
- 2007: Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung, Heidelberg.
- 2010: Umriss des Göttlichen. Zur Typologie des idealen Gottes in *Politeia* II, in: D. Koch/I. Männlein-Robert/N. Weidtmann (Hgg.): Platon und das Göttliche. Tübingen, 112–138.
- Most, G. W. 2011: What Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry?, in: P. Destrée/F.-G. Herrmann (Hgg.): Plato and the Poets. Leiden/Boston, 1–20.
- Mouze, L. 1998: La dernière tragédie de Platon, in: Revue de Philosophie Ancienne 16, 79–101.
- Naddaf, G. 2007: The Role of the Poet in Plato's Ideal Cities of Callipolis and Magnesia, in: Kriterion 116, 329–349.
- O'Meara, D. 2012: Religion und Musik als politische Erziehung in Platons Spätwerk, in: D. Koch/I. Männlein-Robert/N. Weidtmann (Hgg.): Platon und die Mousiké. Tübingen, 104–114.
- Patterson, R. 1982: The Platonic Art of Comedy and Tragedy, in: Philosophy and Literature 6, 76–93.
- Szaif, J. 2009: Wahrheit, in: C. Horn/J. Müller/J. Söder (Hgg.): Platon. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar, 347–351.
- Tulli, M. voraus. 2013/14: Platon als Maler: Politeia, Timaios, Gesetze, in: I. Männlein-Robert/D. Koch/N. Weidtmann (Hgg.): Platon und die Bilder, Tübingen [Manuskript in Vorbereitung zum Druck].