

# ZETEMATA

MONOGRAPHIEN

ZUR KLASSISCHEN ALTERTUMSWISSENSCHAFT

IN GEMEINSCHAFT MIT

KARL BÜCHNER, HELLFRIED DAHLMANN, ALFRED HEUSS

HERAUSGEGEBEN VON

ERICH BURCK UND HANS DILLER

HEFT 45



# PARATRAGODIA

UNTERSUCHUNG EINER KOMISCHEN FORM  
DES ARISTOPHANES

VON  
PETER RAU



C.H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

MÜNCHEN 1967

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft  
© C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), München 1967  
Druck der Buchdruckerei Georg Appl, Wemding  
Printed in Germany

MEINER MUTTER



## VORWORT

Dieses „Zetemata-Heft“ publiziert meine im Jahre 1966 der Philosophischen Fakultät der Universität Kiel vorgelegte Dissertation gleichen Titels. Geändert habe ich an der damaligen Fassung nichts Wesentliches; die Änderungen beschränken sich auf ein paar Nachträge aus seither erschienener Literatur, hier und da Ergänzungen des Stellenmaterials und Korrekturen von Versehen und einzelnen Formulierungen. Das Register habe ich um etwa die doppelte Zahl von Stichwörtern und um eine Zusammenstellung der von mir auf ihre Authentizität hin untersuchten bzw. neu zur Aufnahme vorgeschlagenen Tragikerfragmente erweitert.

In dem Wunsche, sie möge gerechtfertigt sein, sage ich hier denen meinen Dank, die einige Mühe auf dieses Buch verwandten; unter ihnen zuerst und besonders meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Drs. h.c. Hans Diller, der mich mit seinem Rat und seiner Kritik bei meiner Arbeit geleitet hat. Für die Anregung zu dieser Arbeit, überdies für manches Aristophanes-Gespräch, habe ich Herrn Dr. Hans-Joachim Newiger zu danken. Weiter gilt mein Dank der Deutschen Forschungsgemeinschaft für ihre Druckbeihilfe, den Herausgebern der „Zetemata“ für die Aufnahme des Buches in diese Reihe und Verlag und Druckerei für ihre Sorgfalt. Für ihre Freundlichkeit, die Korrekturen mitzulesen, danke ich Herrn Professor Hans Diller, Herrn Dr. Detlev Fehling, dessen kritischem Interesse ich auch verschiedene Verbesserungen verdanke, und Herrn Dr. Eckard Lefèvre.

Kiel, im Juli 1967

P. R.



## INHALT

EINLEITUNG . . . . .	1
A. PARODIE — PARATRAGODIE: BEGRIFFSUNTERSUCHUNG	
1. Der Parodiebegriff der antiken und modernen Theorie . . . . .	7
2. Kritik am bisherigen Parodiebegriff – Struktur der parodischen Komik . . . . .	10
3. Travestie . . . . .	17
B. PARATRAGODIE: INTERPRETATIONEN	
I. PARODIEN EURIPIDEISCHER SZENEN	
1. Die Telephosparodie in den „Acharnern“ . . . . .	19
a) Das Original . . . . .	19
b) Die Parodie . . . . .	26
Hackblockmotiv 27 – Geiselaub 28 – Kostümierung 29 – Monolog 37 – Rede 38 – Lamachosauftritt 40	
2. Die Telephosparodie der „Thesmophoriazusen“ . . . . .	42
Kostümierung 43 – Anklage 44 – Rede 46 – Botenszene 46 – Geiselszene 48	
3. Die Rettungsmechanemata der „Thesmophoriazusen“ . . . . .	50
4. Die Palamedesparodie (Th. 765ff) . . . . .	51
5. Die Helenaparodie (Th. 850ff) . . . . .	53
a) Das Original . . . . .	53
b) Die Parodie . . . . .	56
Prolog 58 – Begegnung 59 – Anagnorismos 61	
c) Konsequenzen . . . . .	64
6. Die Andromedaparodie (Th. 1009ff) . . . . .	65
a) Das Original . . . . .	66
b) Die Parodie . . . . .	69
Monodie 69 – Echoszene 79 – Perseusszene 85	
7. Die Bellerophonatesparodie im „Frieden“ . . . . .	89

II. DIE AGATHONPARODIE IN DEN „THESMOPHORIAZUSEN“	
a) Das Agathonbild außerhalb der Aristophanischen Parodie . . . . .	98
b) Aristophanes' Agathonparodie . . . . .	99
Ankündigung 100 – Agathons Paian 104 – Unterredung 108	
III. DIE PARATRAGODIE IN DEN „FRÖSCHEN“	
1. Die Pförtner-Szene (vs. 464ff) . . . . .	115
2. Parodien des Dionysos . . . . .	118
3. Parodien der Tragiker . . . . .	122
a) Dialogische Parodien . . . . .	122
b) Die Parodie der Aischyleischen Lyrik . . . . .	125
c) Die Parodie der Euripideischen Lyrik . . . . .	127
Chorlied 127 – Monodie 131	
IV. PARODIEN SPEZIELLER TRAGÖDIENMOTIVE	
1. Die Katastrophe am Schluß der „Acharner“ . . . . .	137
2. Paratragodische Begrüßung (Ach. 881ff) . . . . .	144
Vergleich mit der Begrüßung der Eirene im „Frieden“ . . . . .	147
3. Das Jubellied des Strepsiades (Nu. 1154ff) . . . . .	148
4. Philokleons Klagemonodie (Vesp. 316ff) . . . . .	150
5. Schweigen und Klage im Übermaß des Schmerzes (Vesp. 741ff)	152
Psychologie bei Aristophanes . . . . .	152
6. Philokleons Tanzburleske (Vesp. 1482ff) . . . . .	155
7. Das kosmogonische Philosophem des Euripides (Thesm. 5ff). . . . .	157
8. Der Euripideische Apollon im Prolog des „Plutos“ . . . . .	160
9. Botenszenen . . . . .	162
V. VERWENDUNG STRUKTIVER TRAGÖDIENMOTIVE	
1. Das Orakelmotiv im Aufbau der „Ritter“ . . . . .	169
2. Aischyleische Theodizee in den „Wolken“ . . . . .	173
3. Prometheus in den „Vögeln“ . . . . .	175
4. Die Rettungsthematik . . . . .	177
ERGEBNIS . . . . .	181
VERZEICHNIS DER TRAGÖDIENPARODIEN BEI ARISTOPHANES . . . . .	185
VERZEICHNIS DER PARODIERTEN TRAGIKERSTELLEN . . . . .	213
LITERATURVERZEICHNIS . . . . .	219
REGISTER . . . . .	224

## EINLEITUNG

Der philologischen Erforschung der Aristophanischen Parodien stellen sich vier Teilaufgaben: die Begriffsbestimmung, die Indikation der Parodien, die Rekonstruktion nicht erhaltener Vorlagen und die Interpretation der Parodien als Formen der komischen Poesie. Um die drei erstgenannten Aufgaben hat sich die Forschung in zahlreichen Arbeiten zur Parodie und zur Rekonstruktion verlorener Texte, vor allem von Tragödien, intensiv bemüht. Sie hat den Begriff der Parodie in Übereinstimmung mit der modernen ästhetischen Theorie gegenüber dem der Antike erweitert (bes. *Kleinknecht* nach *P. Lehmann* und *Grellmann*),<sup>1</sup> sie hat die Angaben der Scholien und deren Praxis kritisch geprüft, um die Zuverlässigkeit der Indikationen, auf die wir bei dem größten Teil der parodierten Verse angewiesen sind, beurteilen zu können (bes. *Römer*<sup>2</sup>), und sie hat auf der Grundlage der Scholien und darüber hinaus auf Grund stilistischer, metrischer und sachlicher Examination Parodien identifiziert, gesammelt und gegebenenfalls für Rekonstruktionen ausgewertet.

Die für das Material der Tragikerparodien wichtigsten Werke sind folgende: *W. H. v. d. Sande Bakhuysens* Buch „De parodia in comoediis Aristophanis“ (Utrecht 1877), das die ältere Literatur aufhebt und die umfassendste Durcharbeitung epischer, lyrischer und tragischer Parodien bietet und auf das man, wenn es auch von Neueren z. T. aufgearbeitet ist, vor allem von *v. Leeuwen*, noch zurückgreifen muß; die durch zahlreiche Parallelen und durch verständige Kommentierung unentbehrlichen Kommentare von *v. Leeuwen* – demgegenüber ist das von *Blaydes* gebotene Vergleichsmaterial recht undifferenziert; die Kommentare von *Starkie*, der in der Annahme bestimmter Vorlagen allerdings viel zu weit geht; *W. Mitsdörffers* Dissertation<sup>3</sup> „Die Parodie euripideischer Szenen bei Aristophanes“ (Diss. Berlin 1943) und sein daraus im *Philol.* 98, 1954, 59ff publizierter Aufsatz über die Andromeda-Arie in den „Thesmopho-

<sup>1</sup> H. Kleinknecht, Die Gebetsparodie in d. Antike, Tüb. Beitr. 28, 1937. – P. Lehmann, Die Parodie im Mittelalter (1922), 2. Aufl. Stuttgart 1963. – H. Grellmann, Parodie, in: Reallexikon d. deutschen Lit. Gesch., hg. Merker/Stammler, 1926/28, Bd. II, 630ff.

<sup>2</sup> Philologie u. Afterphilologie im griech. Altertum (Parodien), *Philol.* 67, 1908, 238ff.

<sup>3</sup> Die in Bibliotheken nicht mehr vorhandene Arbeit hat mir der Verfasser freundlicherweise zum Studium zugesandt.

riazusen“, gründliche stilistisch-metrische und inhaltliche Analysen, die zu einer über Bakhuyzen und die Kommentare vielfach hinausgehenden Sicherheit der Indikation führen; die Untersuchungen von Pucci,<sup>4</sup> der in größerem, allerdings zu großem, Maße lyrische Partien als paratragodisch betrachtet. Den Überblick erleichtern die Listen epischer, lyrischer und tragischer Parodien von Schlesinger,<sup>5</sup> die jedoch sehr lückenhaft sind, und die auf Bakhuyzen und v. Leeuwen fußende, wenig kritische Appendix mit Euripides-Anspielungen in C. Pratos Büchlein „Euripide nella critica di Aristofane“ (Galatina 1955). Der Index parodisch gebrauchter Wörter von E.W. Hope (The Language of Parody, Diss. Baltimore 1906) ist unvollständig und bietet so wenig Parallelen, daß man sich besser gleich an die Lexika hält. Von prinzipieller Wichtigkeit für die Einschätzung der parodischen Technik des Aristophanes sind die Arbeiten von H. Täuber (De usu parodiae apud Aristophanem, Progr. Joachimsth. Gymn. Berlin 1849), von Bakhuyzen (s.o.) und von E.W. Handley | J. Rea, (The Telephus of Euripides, BICS Suppl. No. 5, 1957), die mit umfangreicher freier Stilimitation rechnen, wie sie die Helena-Parodie in den „Thesmophoriazusen“, deren Vorlage wir ja besitzen, aufweist. Mitsdörffers (s.o.) Feststellung, daß Personenzuordnung und Reihenfolge der Entlehnungen in Szenen-Parodien weitgehend dem Original folgten, wird man generell nur natürlich finden, da ja die Parodie von einer gewissen Ähnlichkeit der Konstellationen ihren Ausgang nimmt; oft genug aber weicht Aristophanes ab, und da wird die Sache für die Interpretation erst interessant. Puccis (s.o.) Unterscheidung von Parodie als kritischer, Paratragodie als unkritischer Nachahmung und Tragikomödie als Mischung tragischer Struktur und komischer Elemente ist verfehlt; der Sache nach ist mit der unglücklich „Tragikomödie“ genannten Form (s.S. 15f) aber eine wichtige Form der Parodie beobachtet.

Die vierte der oben genannten Aufgaben, die Interpretation, ist noch nicht hinreichend gelöst. Gegenüber den Entlehntes und Aristophanisches scheidenden, im wesentlichen also negativ bemühten Studien soll diese Untersuchung positiv der Parodie, und zwar speziell der Tragödienparodie, als Form des Komischen gelten, d.h. dem Problem, was in der Parodie eigentlich komisch sei, welche formalen und geistigen Mittel der Komiker als Künstler für diese besondere Form der Komik aufbiete.

Der Grund dafür, daß man sich dieses Problem nicht wirklich gestellt hat, ist nicht zuletzt der, daß die Parodie per definitionem Erhabenes lächerlich

---

<sup>4</sup> P. Pucci, Aristofane ed Euripide: ricerche metriche e stilistiche, Atti Acc. Naz. dei Lincei 358, 1961. Memorie. Classe di scienze mor., stor. e filol., Serie VIII, vol. 10/fasc. 5.

<sup>5</sup> TAPhA 67, 1936, 296ff und AJPh 58, 1937, 294ff.

macht und in der Schätzung der ästhetischen Kritik als überwiegend destruktive, daher stets mit Argwohn oder jedenfalls mit dem Vorbehalt der mangelnden Originalität zu betrachtende Dichtungsform galt und gilt. Man glaubte die Parodie geistig genügend zu würdigen in der Diskussion über den Grad des kritischen Engagements des Dichters. Entgegen der Einschätzung der Aristophanischen Paratragödie als höchst engagierter Euripides-Polemik, wie sie *A.W. Schlegel*<sup>6</sup> und am fundamentalsten *Nietzsche*<sup>7</sup> voraussetzen und wie sie entschieden *Tb. Kock*,<sup>8</sup> *W. Jaeger*<sup>9</sup> und *B. Snell*<sup>10</sup> vertreten, haben viele empfunden, daß man in einer Überbewertung des polemischen Aspekts das Beste in des Aristophanes Parodien verfehle. So betont schon *G. Bernhardt*<sup>11</sup> die Freude des Publikums einfach an dem Formenspiel, das ja die Parodie zuallererst einmal ist; und poetischen Eigenwert, dessen Originalität hinter der der ernsthaften literarischen imitatio im Grunde nicht zurückstehe, spricht das in dieser Hinsicht wichtige, im übrigen mehr populär abgefaßte Buch von *F. Guglielmino*<sup>12</sup> den Aristophanischen Parodien zu. Die in derselben Richtung extreme Auffassung der Euripides-Parodien als l'art pour l'art und gar als Huldigung an Euripides, für die *Joach. Schmidt*<sup>13</sup> und *Prato* (s.o.) eintreten, wird man sich allerdings, zieht man aus der umfangreichen Literatur über diesen Gegenstand die Summe, nicht zu eigen machen. Dieses Problem findet man jetzt in dem Buch von *C. M. J. Sicking*<sup>14</sup> über die literarische Kritik in den „Fröschen“ mit der nötigen Differenzierung behandelt. Unsere Untersuchung wird die Frage nur beiläufig berühren, nicht als ob sie geistesgeschichtlich nicht interessant und wichtig wäre, sondern weil Aristophanes seinen Platz unter den allerersten der komischen Dichter und der Dichter überhaupt nicht diesen oder jenen Ansichten verdankt, sondern der Weise, wie er mit Formen und Inhalten sein Spiel zu treiben wußte; zudem weil sich nicht nur von der Reaktion eines insultierten Dichters, sondern auch davon, wer im Publikum was für ein Sakrileg nimmt, nicht viel anderes sagen läßt, als daß es sich damit nach Zeiten und Individuen recht unterschiedlich verhalte. Will man da einen allgemeinen

---

<sup>6</sup> Vorl. dram. Kunst u. Literatur, 1809, 5. u. 6. Vorl. (Bd. I, 94ff d. Ausg. G. V. Amoretti, Bonn/Leipzig 1923).

<sup>7</sup> Die Geburt d. Tragödie aus dem Geist d. Musik, 1871.

<sup>8</sup> Einl. zu den „Fröschen“, S. 18ff.

<sup>9</sup> Paideia Bd. I, Berlin/Leipzig 1934, 472ff.

<sup>10</sup> Aristophanes u. die Ästhetik, in: Die Entdeckung des Geistes, 3. Aufl. Hamburg 1955, 161ff.

<sup>11</sup> Grundriß d. griech. Lit. Gesch., Bd. II, 1836, 529.

<sup>12</sup> La parodia nella comedia greca antica, 1928, bes. 19ff. 31.

<sup>13</sup> Aristophanes u. Euripides, Diss. Greifswald 1940.

<sup>14</sup> Aristophanes' Ranae, Assen 1962.

Satz wagen, so mag jener *Jean Pauls* gelten: „Je unpoetischer eine Nation oder Zeit ist, desto leichter sieht sie Scherz für Satire an.“<sup>15</sup> Das klassische Hellas durfte jedenfalls den Anspruch erheben, poetisch zu sein.

Wenn man nun aber der Aristophanischen Parodie poetischen Eigenwert zuspricht im Gegensatz zu vielen Parodien, in denen man einen solchen nicht sehen wird,<sup>16</sup> und wenn dabei das kritische Engagement nicht das Entscheidende ist, muß nach ästhetischen Maßstäben für die poetische Qualität der Parodie gefragt werden, d. h. nach den formalen Mitteln, durch die sich eine ganz bestimmte geistige Struktur äußert.

Die geistige Struktur des Komischen gründet letztlich auf der Widersprüchlichkeit, in der das Mechanische, Geregelte, Gewohnte, kurz: das Objektive von der ganz freien Subjektivität überraschend und sinnfällig übersprungen wird.<sup>17</sup> Der Widerspruch, in den sich die in höchstem Maße subjektiv bestimmte Komödienwelt begibt, wenn sie Tragödie parodiert, ist ein Widerspruch zwischen Form und Inhalt; dieser Widerspruch wird sich als komplizierter erweisen, als er der üblichen Theorie gilt. Die Interpretation darf sich nämlich nicht mit der Betrachtung des Formenspiels begnügen, sondern hat auch stets zu fragen, in welcher Weise aus den geistigen Bedingungen der tragischen Vorlage und der Komödienwelt ein komischer Widerspruch hervorgeht. Hierfür muß jeweils auf die tragische Vorlage in ihren für die Parodie entscheidenden Zügen eingegangen werden. Da die Vorlage in vielen Fällen nicht erhalten ist, ist methodisch die Frage: worin liegt das Besondere des Sujets, so daß es zur Parodie reizte? zu verbinden mit der umgekehrten Frage: worin liegt die Pointe der Parodie, und welche Eigenart des Sujets setzt sie voraus?

Aus einer solchen Interpretation ergeben sich auch manche neue Gesichtspunkte für die Indikation und zu Rekonstruktionsproblemen; es zeigt sich, daß die anfangs genannten Teilaufgaben nicht unabhängig voneinander zu lösen sind.

An den Anfang der Untersuchung ist eine Kritik des antiken und modernen Parodiebegriffes und eine Analyse der Arten und verschiedenen Aspekte dieser höchst komplexen komischen Form gestellt. Diese Analyse ist Extrakt der im

---

<sup>15</sup> *Vorschule der Ästhetik*, 1. Abt. VI. Prgr. § 29 (1804).

<sup>16</sup> Zum Vergleich: die Sammlung wichtiger parodistischer Literatur, zugleich eine gute Übersicht über die Geschichte der Parodie und die theoretische Beschäftigung mit ihr, von O. Delepierre, *La parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les Modernes*, London 1870.

<sup>17</sup> Vgl. Jean Paul, *Vorsch. d. Ästhetik*, 1. Abt., VI. Prgr., bes. § 28. – F. Th. Vischer, *Ästhetik od. Wissensch. d. Schönen*, Stuttgart 1846/57, Bd. IV, § 900, S. 1388. Beiden Autoren, zugleich Praktikern im komischen Fache, verdankt diese Untersuchung vieles an theoretischer Grundlage der komischen Ästhetik.

Hauptteil folgenden formalen Beobachtungen, vorangestellt ist sie zur begrifflichen Verständigung und als theoretische Differenzierungsgrundlage, nicht etwa als Klassifikationsschema; denn mit Klassifikationen wird wenig gewonnen<sup>18</sup> bei einem Autor, dessen Eigenart gerade in der Vielschichtigkeit der Beziehungen – nicht nur in der Parodie – gesehen sein will. Aus eben diesem Grunde ist diese Untersuchung auch nicht systematisch, etwa nach Arten der Parodie oder nach tragischen Strukturen (wie *Rhesis*, *Stichomythie*, *Kommos* u. ä.), angelegt, sondern bemüht sich, die formale Vielfalt in motivisch geschlossenen Komplexen zu zeigen.

Da natürlich nicht alle paratragodischen Stellen interpretiert werden können und es für unser Anliegen auch nicht brauchen, andererseits das Material aber einmal beisammen ist, ist als Parergon zur bequemen Orientierung eine Liste der Tragödienparodien und -anspielungen bei Aristophanes und umgekehrt eine Liste der von Aristophanes verspotteten Tragikerstellen angehängt. Gegenüber schon vorhandenen Listen dieser Art – genannt wurden schon die von Schlesinger und Prato, hinzu kommt noch eine nach parodierten Tragikerstellen geordnete Liste bei Bakhuyzen – ist das Material auf der Grundlage der Begriffstheorie berichtigt und beträchtlich vermehrt.

---

<sup>18</sup> Wie man am Beispiel der Listen Schlesingers sieht.



# A. PARODIE – PARATRAGODIE: BEGRIFFSUNTERSUCHUNG

## 1. DER PARODIEBEGRIFF DER ANTIKEN UND MODERNEN THEORIE

Wenn zu Anfang unserer Untersuchung der Parodiebegriff kritisch betrachtet und analysiert wird, so nicht deshalb, weil ein mehr oder weniger festgelegter Terminus neu zu bestimmen wäre, sondern weil dieser Terminus formal unterschiedliche und in sich vielfältige komische Effekte bezeichnet und weil man weder die Verschiedenheiten mit angemessenen Ordnungsbegriffen genügend differenziert noch die Grundstruktur, die Verschiedenes unter dem Oberbegriff der Parodie vereinigt, deutlich bestimmt findet.

Wir beginnen mit einem Überblick über den Gebrauch des Parodiebegriffes in der Antike und in der Moderne.<sup>1</sup>

Aus der Antike ist eine regelrechte Definition der Parodie nicht überliefert, aus einigen ungefähren Bestimmungen und aus den Notierungen der Scholiasten zu Aristophanes und auch zu einigen Tragikerstellen<sup>2</sup> läßt sich jedoch gut ersehen, was mit dem Begriff gemeint war. Der älteste Beleg für *παρωδ-*, E.IA 1146f:

ἄκουε δὴ νυν· ἀνακαλύψω γὰρ λόγους  
κοῦκ ἔτι παρωδοῖς χρησόμεσθ' ἀνιγμᾶσιν,

bietet das Adjektiv in durchaus nicht technischem Gebrauch. Wie bei *ἐπωδός* (E.Hec. 1272) und *προσῳδός* (E.Ion 359) ist der Stamm *ῶδ-* in der Bedeutung verblaßt. Der Sinn des Wortes wird deutlich durch *ἀνιγμᾶ*: etwas wird nicht so gesagt, wie es gemeint ist. Das Wort bezeichnet lediglich objektiv ein Abweichen von dem, was eigentlich gesagt werden sollte, also an sich zunächst kein Verändern aus komischer Absicht. Als literarästhetischer Terminus dagegen meint Parodie offenbar von Anfang an eine komische Form. Aristoteles ist der Terminus in diesem Sinne schon geläufig, wenn er die Form der *μίμησις χειρόνων* des Hegemon von Thasos damit benennt, der die Parodie zu

<sup>1</sup> Für d. Parodiebegriff der Alten vgl. Römer, *Philol.* 67, 1908, 238ff u. Kleinknecht, *Gebetsparodie*, 10ff. – Die Belege für *παρωδεῖν*, *παρωδή*, *παρωδία* s. bei F.W. Householder, *ΠΑΡΩΔΙΑ*, *CPh* 39, 1944, 1ff. – Den modernen Parodiebegriff repräsentiert Grellmann, s.S. 1, Anm. 1.

<sup>2</sup> Vgl. Römer a.a.O. 242.

einem selbständigen Genos machte (Poet. 1448a12); und komische Absicht ist auch bei Hipponax sicher, den Polemon bei Athenaios (15,698b) den Erfinder der Parodie nennt – vielleicht sogar mit Recht, wenn nicht etwa die im Hellenismus Homer zugeschriebenen epischen Parodien „Batrachomyomachie“ und „Margites“, die man heute in der Mitte des 6. Jahrhunderts, also mit Hipponax etwa gleichzeitig, ansetzt,<sup>3</sup> doch früher sind. Für die Rhetorik führt Hermogenes (Meth. 34 Rabe) die Parodie unter den *σχήματα* mit witzigem Effekt an, das organische Einfügen eines Dichterwortes in die Rede, „ohne Amphibolie“ (Schol.Hermogen. 6, p. 400 Walz), nennt er dagegen mit ausdrücklicher Unterscheidung *κόλλησις* (Meth. 30 Rabe).<sup>4</sup> Wenn in der Begriffsbestimmung des Suidas (nach Schol.Ar.Ach. 8): *παρωδούμενος, παρωδία· οὕτω λέγεται, ὅταν ἐκ τραγωδίας μετενεχθῇ λόγος εἰς κωμωδίαν*, das komische Element nicht ausdrücklich genannt ist, so heißt das nicht, wie Kleinknecht (Gebetsparodie, 13) annimmt, mit Parodie wäre ursprünglich auch die ernsthafte literarische *imitatio* bezeichnet worden.

*παρα-* schließt den komischen Effekt nicht unbedingt ein. Die Scholiasten bezeichnen mit *παρα-* Änderung einer Vorlage, wenn in dem Geänderten die Vorlage sichtbar ist. *παρα-* drückt also ein „gemäß“ und ein „gegen“, also Konsonanz und Differenz zugleich aus, sei es bei einer komischen Deformation oder bei einer Variation ohne komische Absicht. Z. B. heißt es in der Hypoth. A.Pers., Glaukos habe gesagt: *ἐκ τῶν Φοινισσῶν Φρυνίχου τοὺς Πέρσας παραποιῆσθαι*, und gleich der erste Vers des Phrynichos, der dort zitiert wird, bietet ein Beispiel dafür. *παραποιεῖν* meint also, daß Aischylos einem bestimmten Vorbild verpflichtet ist; komische Absicht liegt ihm natürlich fern. Ebenso benutzt Stesichoros den Lyriker Xanthos in ernsthafter *imitatio*, auch dies nach Athen. 12, 513a ein *παραποιεῖν*. Im Schol.Ar.Nu. 1264 dagegen ist *παραποιεῖν* soviel wie *παρωδεῖν*: Aristophanes ändert *χρυσάμπυγες* komisch in *θραυσάντυγες*. Ebenso sind bei Arist.Rh. 1412a28 *τὰ παρὰ γράμμα σκώμματα* Beispiel für *ἐν τοῖς γελοίοις τὰ παραποιοιμένα*. (Vgl. auch D.Chr. 32,81f). Ähnlich wie *παραποιεῖν* kann auch *παραγράφειν* ein Umbilden ohne Komik (z. B. Schol.A.R. 3,158 etc.) oder mit komischer Pointe (z. B. Schol.Ar.Pax 1012f. Ra. 1331) bedeuten. Im allgemeinen notieren die Scholien Stellen, an denen Aristophanes Verse aus Tragödie, Epos, Lyrik, Sprichwort abwandelt, mit *παρὰ*, z. B. *παρὰ τὸ τοῦ Εὐριπίδου* oder *παρὰ τὰ ἐξ Εὐριπίδου* etwa *Ἄνδρομέδας* (Schol.Ach. 446. Nu. 1154. Pax 114. Th. 1015,1130 etc.), oder ausführlicher *παρωδεῖν τὰ ἐκ* (Schol.Eq. 1251) oder *χλευάζειν παρὰ* (Schol.Av. 1720). Sind Verse aus einer Vorlage unverändert übernommen, so notieren die Scholien

<sup>3</sup> Vgl. Lesky, Griech. Lit. Gesch. 108f.

<sup>4</sup> Gegen Householder, CPh 39,1944,6f.

das meist mit ἐκ, ἔστιν ἐκ, ὁ δὲ στίχος (λόγος) ἔστιν ἐκ u. ä. (Schol.Pax 125.800. Lys. 632.706.1125), zuweilen auch mit ἀπό (Schol.Ach. 540. Eq. 809 zu vs. 813). Diese Notierungsform, bei divergierendem Text παρά, bei wörtlicher Übernahme ἐκ, ist in den auf uns überkommenen Scholien, z. T. gewiß durch Nachlässigkeit in der Scholientradition,<sup>5</sup> nicht immer eingehalten: häufig wird einfach mit ἐκ oberflächlich auf die Vorlage hingewiesen oder auch nur auf den Dichter der parodierten Stelle, obwohl man der Änderung wegen παρά erwartete (z. B. Schol.Ach. 497. Eq. 1249. V. 751. Th. 1105f); ebenso findet man trotz komischer Änderung ἀπό anstatt παρά (Schol.Ach. 883. Eq. 1099). Aristophanes selbst zeigt Th. 134 eine Parodie mit κατ' Αἰσχύλον an und so auch Diogenes Laertios (8,74) mit καθ' Ὀμηρον.

Die mit παρά angezeigte Änderung muß nicht komisch sein (z. B. Nu. 583, eine Sophokles-Reminiszenz ohne eigentliche komische Pointe, und Lys. 188f, wo der Witz nicht in der Änderung selbst, sondern in der sachlichen Anspielung liegt); meistens jedoch ist das der Fall, wie es in der Natur der Sache liegt (vgl. Kleinknecht, Gebetsparodie, 13).

Nun ist aber für Parodie nicht einmal eine Veränderung des Wortlautes notwendig, wie die auf S. 8 bereits angeführte Begriffsbestimmung des Suidas und auch die genauere Quintilians zeigen; Quintilian schreibt inst. or. 6,3,96f:

*adiuvant urbanitatem et versus commode positi, seu toti ut sunt . . . , quod fit gratius, si qua etiam ambiguitate conditur, . . . seu verbis ex parte mutatis, . . . seu ficti notis versibus similes;*<sup>6</sup> *quae παραδία dicitur; . . .*

Einer solchen Bestimmung entsprechen z. B. die Scholien zu Ach. 8 und Pax 125f, die für wörtliches Zitat den Terminus παραδία bzw. παραδεῖν gebrauchen. Hier wird also das παρά nicht äußerlich begriffen, vielmehr bezeichnet es eine komische Veränderung des Sinnes des Dichterwortes; Quintilian l. c. nennt sie *ambiguitas*; diese rührt daher, daß bestimmte Worte in einem unpassenden Zusammenhang oder Genos erscheinen. Es wäre also von der durch Variation bewirkten Parodie eine Art der Parodie zu unterscheiden, die der Form nach ein Zitat ist. Eine weitere Art, die natürlich auch nicht auf Änderung eines bestimmten Wortlautes beruht, nennt uns gleichfalls die eben zitierte Quintilian-Stelle: die Stilimitation, deren Vorlage die typische Form einer Gattung ist. —

<sup>5</sup> Nach Römer, Philol. 67,1908,250–2 ist die Form des Scholions ein wichtiges Kriterium für seine Qualität, wobei man mit einer gewissen Freiheit der Notierungsform allerdings rechnen wird; zu Pax 528 beispielsweise, wo die parodische Abwandlung ohnehin deutlich ist, sagt Schol. ἐκ und schreibt den parodierten Vers aus.

<sup>6</sup> Radermacher, der mit Komma interpungiert, scheint den *quae*-Satz nur auf das letzte *seu*-Glied zu beziehen, wie es aus sachlichen Gründen aber nicht gemeint sein kann.

Es ist festzuhalten, daß bereits in der Antike die Parodie als eine auf formal verschiedene Weise zu erreichende komische Pointe begriffen wurde.

Eine notwendige Voraussetzung für die komische Wirkung der Parodie ist, daß ihre Vorlage, sei es als konkrete Stelle oder als typischer Stil, bekannt sein muß. Daß auch dies der antiken Theorie bewußt war, zeigt Schol. Hermogen. 6 p. 400 (Walz): *παρωδία γάρ ἐστὶν ὅταν τὸ ἀλλότριον εἰς τὴν οἰκείαν σύνταξιν μεταποιήσῃ τις οὕτως ὡς μὴ λαμβάνειν.*

Theoretisch behandelten die alten Erklärer mit dem Begriff der Parodie nur die komische Nachahmung literarischer Formen, tatsächlich aber, wie wir gerade bei Aristophanes sehen, verwenden die Komiker auch andere feste Formen zur Parodie, besonders Gebete – die Gebetsparodien haben in Kleinknechts mehrfach genannter Monographie ihre Darstellung gefunden –, aber auch etwa eine Gerichtssitzung (Vesp.), eine Volksversammlung (Thesm.), einen Gesandtschaftsempfang (Ach.). Der komische Effekt ist prinzipiell der gleiche wie bei den literarischen Parodien. Man hat daher in der ästhetischen Theorie der Moderne den Parodiebegriff auf komische Verwendung „rein gedanklich erfaßter, typischer Ausprägung von zeitlichen Anschauungen, Sitten und Gebräuchen“ (so Grellmann, Parodie, 631), dazu der Sprechweise und Mimik bekannter Personen (Grellmann a. a. O. 632) erweitert.<sup>7</sup> Gegenüber Kleinknecht (Gebetsparodie, 14, Anm. 2), der „eine wesentliche Wurzel aller Parodik gerade im Nichtliteratentum, Unzünftigen, Laienhaften und Volkstümlichen“ sieht, wird man aber doch daran festhalten müssen, daß der Terminus Parodie vor allem in die Kunst gehört, weil Kunst, in hohem Maße durch Form bestimmt, auch am meisten zum Spiel mit der Form einlädt.

Die Definition der Parodie von Grellmann (a. a. O. 630) lautet:

*Im engeren Sinne ist unter Parodie eine Nachahmung zu verstehen, die komisch wirken will, indem sie formale Elemente der erstgemeinten Vorlage beibehält, aber den Inhalt in nicht dazu passender Weise abändert.<sup>8</sup>*

## 2. KRITIK AM BISHERIGEN PARODIEBEGRIFF – STRUKTUR DER PARODISCHEN KOMIK

Es trotz seines erweiterten Anwendungsbereiches bei dem Terminus Parodie zu belassen, ist wegen seiner technischen Verwendung bereits durch die Alten, die von der Etymologie absahen und nur das die Struktur be-

<sup>7</sup> So Lehmann, Die Parodie im Mittelalter; Grellmann, Parodie; Kleinknecht, Gebetsparodie; alle zitiert S. 1, Anm. 1.

<sup>8</sup> Vgl. auch die Definition von Lehmann a. a. O. 3.

zeichnende παρ- berücksichtigten, berechtigt und sinnvoll. Unklar wird die Sache jedoch, wenn man anfängt, nach einer Begriffserweiterung „eigentliche und nicht eigentliche Parodie“, „Parodie im engeren und im weiteren Sinne“ zu sondern. Da herrscht sachlich wie terminologisch noch Unklarheit. Es fehlt die Abstraktion der wesentlichen Pointe der Parodie aus dem Akzidentellen, welches Arten und Nuancen bestimmt, und es fehlt bei den Unterscheidungen die Besinnung auf die Kategorien, innerhalb derer die Unterscheidungen vorgenommen werden.

Die Form der Parodie ist nach Grellmanns Definition (s.S. 10) bestimmt durch Beibehalten formaler Elemente einer Vorlage, aber unpassende Abänderung des Inhalts. Das ist nicht allgemein genug gesehen: meistens ist die Änderung von Formelementen für die Komik genauso wichtig; in tragische Worte eingestreute Diminutiva und Obszönitäten beispielsweise bewirken nicht nur eine inhaltliche Unangemessenheit, sondern auch einen Bruch des Stils. Für die allgemeinste Bestimmung der Parodie ist nicht entscheidend, welche der Komponenten, ob Form oder Inhalt, geändert wird, sondern daß im Verhältnis beider Komponenten zueinander eine Unangemessenheit besteht, die hervorzubringen der Komiker verschiedene formale Möglichkeiten hat; solche Möglichkeiten, deren häufigste Quintilian an der S. 9 genannten Stelle nennt, werden S. 14ff genauer betrachtet werden. Das Verhältnis von Inhalt und Form ist in der ernsthaften Vorlage harmonisch: der erhabene Gegenstand verlangt gehobene Form, Einsichten erhalten durch Stilisierung und pointierte Prägnanz eine höhere Gültigkeit, werden Sentenzen, es wird eine Welt gestaltet, in der das Notwendige dominiert, das Zufällige, Subjektive fehlt. In der Parodie wird die Harmonie und Objektivität des Erhabenen absichtlich gebrochen, dadurch daß die durch formale Anlehnung und Nachahmung hervorgerufene Erwartung des Publikums mit Unangemessenheiten stilistischer und sachlicher Art überrascht wird. Wichtig ist, daß die erhabene Vorlage als Ganzes, nicht nur ihre Form, indem sie eine Erwartung auslöst, selbst konstitutives Element der parodischen Komik ist. Die komische Pointe der Parodie beruht nicht, wie Grellmann definiert und wie allgemein angenommen wird, auf einem einfachen Kontrast zwischen Form und Inhalt, sondern auf einem überraschenden Widerspruch zwischen der durch Nachahmung erwarteten in Inhalt und Form harmonischen Gestaltung der Vorlage und ihrer „Anpassung“, d. h. Verzerrung, an geringfügige und lächerliche Umstände.

Nach der allgemeinen Bestimmung der Grundstruktur der parodischen Komik sind die verschiedenen formalen Techniken der Parodie und andere für die einzelnen Parodien wichtige Elemente zu betrachten. Die Unterteilung der Parodie in rein komische und in kritisch-polemische Parodie, wie sie die mo-

derne Theorie vorgenommen hat,<sup>9</sup> berücksichtigt allein den Gesichtspunkt der Tendenz, ein Gesichtspunkt, der um so weniger genügen kann, je mehr die Parodie uns in wahrhaft komischer Kunst begegnet.

Eine Parodie ist nach fünf Gesichtspunkten zu betrachten: nach (1) der Vorlage (Gattung und Besonderheit), (2) der Form, (3) der Pointe, (4) der Haltung der parodierenden Person, (5) der Tendenz.

(1) Von den nach der *Vorlage* zu unterscheidenden Arten der Parodie, Epenparodie, Tragödienparodie, Lyrikerparodie, Sprichwortparodie, Gebetsparodie (oft zugleich literarische Parodie<sup>10</sup>), Orakelparodie, Institutionsparodie (z. B. Parodie der Volksversammlung oder des Gerichts), soll unsere Untersuchung der Tragödienparodie gelten. Auf sie ist die weitere Analyse beschränkt.

Da die Tragödie ein an Motiven und Formen reiches Gebilde ist, kann sich die Tragödienparodie auf verschiedene Sujets der Gattung Tragödie beziehen:

(a) Eine *konkrete Tragikerstelle*, trimetrisch oder lyrisch, wird zitiert oder variiert, um einem komischen Sachverhalt punktuell Prägnanz, Pathos oder Feierlichkeit zu verleihen. Bestes Beispiel hierfür sind Parodien von sprichwörtlichen Sentenzen, an denen die Tragödie überaus reich ist, besonders die des Euripides. Beispiele: Av. 808 (A.Fr. 231,4). Th. 194 (E.Alc. 691). Ra. 72 (E.Fr. 565). Ra. 1471 (E.Hipp. 612). Th. 413 (E.Fr. 804,3). Eq. 1240 (E.Fr. 700). Ra. 992 (A.Fr. 212 A,1) etc.

(b) Oft werden Komödienszenen durch Nachahmung des stilisierten *sermo tragicus* erhöht. Bestimmte Stellen können u. a. vorschweben, doch ist für die Komik ihr Wortlaut im einzelnen nicht wichtig; das Typische pflegt übertrieben gehäuft zu werden. Beispiele: Ach. 418ff. Av. 1238ff. Ra. 470ff. etc.

(c) Die Hauptbeispiele für Parodie bestimmter *Tragödienszenen* sind die Telephos-Parodie der „Acharner“, die Bellerophon-Parodie im „Frieden“ und die Palamedes-Helena-Andromeda-Parodien in den „Thesmophoriazusen“. Umfangreichere Parodie ist auch in den verlorenen Stücken „Aiolosikon, Danaiden, Kokalos, Lemnierinnen, Polyidos, Phoinissen,“ vielleicht auch in „Anagyros, Daidalos, Dramata oder Niobos“ zu vermuten; wie weit sie allerdings ging und wie weit auch nur Mythenparodie vorlag, wissen wir nicht.

(d) Die Parodie *größerer tragischer Formen* kann im ganzen oder im einzelnen an Vorbildern orientiert, aber auch frei imitiert sein.

An *Trimeter*-Formen parodiert Aristophanes Prolog (Th. 855ff; E.Hel. 1ff), Stichomythie (Pax 124ff. Th. 902ff. Ra. 1468ff. Lys. 706ff), Rhesis (Av. 1706ff, mit Einschränkung: Ach. 496ff u. Th. 466ff), Botenauftritt (Th. 574ff u. ö.).

<sup>9</sup> So Kleinknecht, Gebetsparodie, 6, im wesentlichen nach Grellmann, Parodie, 632f.

<sup>10</sup> Vgl. Kleinknecht, Gebetsparodie, 87ff.

Für die Annahme von Parodie tragischer *Lyrik* ist Vorsicht geboten.<sup>11</sup> Mag man in lyrischen Partien vielfach Parallelen aus der tragischen Lyrik anführen und selbst direkte Nachahmung vermuten können, von Paratragodie ist schon deshalb nicht immer zu sprechen, weil die Tragiker selbst aus der Lyrik schöpfen und viele ihrer kultischen und mythologischen Lieder nicht spezifisch tragisch sind, etwaige Parodie also eher als lyrische Parodie anzusehen ist; mit einer dem Tragiker und dem Komiker gemeinsamen Quelle, wofür wir in Av. 209ff und E.Hel. 1107-13 (2 Jahre später) ein deutliches Beispiel haben, wird häufig zu rechnen sein. Auch erhebt sich die Aristophanische Komödie nicht selten zu echter hoher Poesie, besonders in den „Wolken“ und in den „Vögeln“, oder aber sie mischt, wie in der Arie des Wiedehopfs (Av. 227ff), dem Preis der Vogelgötter (Av. 1058ff=1088ff) und dem köstlich prahlerischen Autoelogium der Frösche (Ra. 209ff), in so phantastischer Weise Trivialität mit hoher Poesie, daß man lieber von autonomer komischer Lyrik als von Parodie sprechen möchte (vgl. auch Pucci, 393). Von Parodie tragischer Lyrik werden wir also nur dort sprechen, wo, wie in dem Paian des Agathon (Th. 101ff) oder in dem Eisvogellied des Euripides (Ra. 1309ff), eine spezielle Manier parodiert wird oder wenn Metrik, Stil und Motiv spezifisch tragisch sind.

Echt tragisches Metrum sind vor allem die Dochmien (auch mit Iamben und Anapäst), ein von der Tragödie, seit Aischylos, ausgebildetes Versmaß zum Ausdruck seelischer Erregung.<sup>12</sup> In der Komödie treten sie fast stets in Paratragodie auf.<sup>13</sup> Ach. 358-65 = 385-92.490-5.566-71. Nu. 1154-70. Av. 1188-95 = 1262-8. Th. 913f.699-725. Pl. 637-40; (nicht ptg.: Av. 427-30. V. 873 = 890. Th. 675f).

Tragisch, vor allem euripideisch, sind auch Klagen in anapästischen Dime-tern;<sup>14</sup> Aristophanes parodiert sie: V. 324ff.749ff (vgl. Fr. 51). Nu. 707ff. Pax 1013f. Lys. 954ff. Th. 776ff.1065ff; nicht als Klage: Pax 82ff.154ff. Ach. 659ff. V. 1482ff. Th. 39ff.

An größeren lyrischen Formen parodiert Aristophanes den Threnos (Ach. 1190ff. V. 309ff), den Kommos (Lys. 954ff), die Monodie (V. 309ff. Th. 1015ff. Ra. 1331ff u. die anapästischen Klagen außer Lys. 954ff) und das Hyporchema (Nu. 1154ff, s. S. 148ff).

(e) Parodisch ist auch die Verwendung einiger typischer Konventionen der

<sup>11</sup> Vgl. Bakhuyzen, 54; demgegenüber nimmt Starkie auf Grund poetischer Sprache viel zu häufig Paratragodie an; auf Grund metrischer Übereinstimmungen mit der Tragödie zählt auch Pucci zu vieles zur Parodie.

<sup>12</sup> Vgl. A. M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama* 1948, 107ff.

<sup>13</sup> Vgl. v. Leeuwen ad V. 730; White, S. 206ff; Pucci, 339ff.

<sup>14</sup> Zu anapäst. Parodien vgl. Pucci, 322ff.

tragischen *Dramaturgie* und *Szenographie*, wie z. B. Hikesie (Teleph.-Parodien), Rufe hinter der Bühne (Pax 60ff), z. T. Botenauftritte, Ekkyklema (Ach. 407ff. Nu. 181ff. Th. 96ff), Aiorema (Pax 80ff. Av. 1196ff, viell. auch Th. 1098ff).

(f) Von den *tragischen Motiven*, die parodiert werden, sind besonders zu nennen: Apostrophe und Klage (an vielen Stellen), Begrüßung (Ach. 885ff), Anagnorisis (Hel.-Parodie; Eq. 1229ff), Katastrophe (Ach. 1174ff), Abschied (Ach. 1184f. Eq. 1250ff), Mechanema (Verkleidung à la Teleph., Rettungsmechanemata in Th.).

(2) Der *Form* nach lassen sich die Parodien unterteilen in parodisches Zitat, parodische Variation oder Deformation, parodische Inkongruenz, parodische Imitation, parodische Auflösung.

(a) Unter parodischem *Zitat* soll die Übernahme tragischer Verse ohne Änderung verstanden werden (z. B. Ra. 72 = E.Fr. 565; Pl. 1127 = Trag. adesp. Fr. 63; Th. 194 = E.Alc. 691). Dazu sollen auch leicht geänderte und abgekürzte Zitate zählen, sofern die komische Pointe nicht in der Änderung liegt; man mag in solchen Fällen von „freiem Zitat“ sprechen (z. B. Th. 868 = E.Hel. 56: οὖν statt δῆτ'; Th. 1130 = E.Med. 298: danach sinnvoll abgekürzt; Pax 119 = E.Fr. 18). Ferner gehört dazu das „Exzerpt“, d. h. Zitat eines tragischen Halbverses oder einer Floskel, ohne daß der Kontext dieser Floskel zum Verständnis der Parodie wichtig wäre (z. B. Ach. 8 = E.Teleph. Fr. 720; Ach. 75 = A.Fr. 722 M. u. S.Fr. 883 P.; Th. 870 = S.Fr. 493 P.). Außer parodischen Zitaten kommen zuweilen, zumal in Langversen, auch Zitate ohne komische Pointe vor (z. B. Nu. 583, cf. S.Fr. 578 P.; Pax 316f, cf. E.Heracl. 976f); wir sprechen in solchen Fällen mit Hermogen. Meth. 30 Rabe (s. o. S. 8) von κόλλησις.

(b) Parodische *Variation* oder *Deformation* nennen wir die überraschende witzige Abänderung einer Vorlage entweder durch einen παραγραμματισμός (z. B. Pax 528: πλέκος statt τέκος; V. 111f: δικάζει statt πιέζει) oder durch Substitution deplacierter Wörter (z. B. Eq. 1250–2, cf. E.Alc. 179ff; Th. 1033, cf. E.Androm. Fr. 122; Ra. 105, cf. E.Fr. 144; Ec. 392f, cf. A.Fr. 227 M.) oder durch Anhängen umfangreicherer Trivialitäten (viele Beispiele in Th. 1015ff). Diese Form zeigen die Scholien regelmäßig mit παρά an.

(c) Mit parodischer *Inkongruenz*<sup>15</sup> seien punktuell in den komischen Kontext eingestreute typisch tragische, entsprechend auch epische und lyrische, Aus-

<sup>15</sup> Unter „incongruity“ subsumiert Ch. C. Jernigan, Incongruity in Aristophanes, Diss. Duke University, Menasha 1939, eine ganze Reihe komischer Formen, u. a. die Parodie. Da alle Komik auf Unangemessenheit beruht, ist das zwar richtig, bringt aber den sondernden Theoretiker nicht weiter. – In dem hier gemeinten Sinne gebraucht d. Ausdruck auch Miller, TAPhA 77, 1946, 171ff.

drücke bezeichnet, mit denen die Komödiensprache hier und da, nicht selten ironisch, ihr Niveau übersteigt (z. B. V. 1531: *ποντομέδων ἄναξ* für den „Krebs“ Karkinos; Pax 389: *παλίγκοτος*; Av. 1229: *ναυστολεῖν*, euripideisch; Ec. 464: *ἄστενακτί*, cf. A. Fr. 613,2 M. S. Tr. 1074; Ec. 868: *παμπησία*, cf. A. Th. 817. E. Ion 1305; Ec. 1102: *βαρυδαίμων*, cf. Alc. Z 24,2 LP. E. Alc. 865. Tr. 112). Inkongruent sind natürlich auch die übrigen Formen der Parodie, sie lassen sich aber im Gegensatz zu dieser formal genauer bezeichnen.

(d) Unter parodischer *Imitation* ist allgemeine Nachahmung des sermo tragicus bzw. tragischer Lyrik ohne Beziehung auf ein bestimmtes Vorbild zu verstehen. Die alten Grammatiker bezeichneten diese Form mit dem Terminus *μίμησις* (Schol. Ra. 467.1331.1340, vgl. Römer, Philol. 67, 1908, 255ff)<sup>16</sup>; sie bemerkten auch, daß die Mimesis häufig zur Zeichnung des Ethos dient: Schol. Ach. 455 *μιμῆται τὸν Εὐριπίδου χαρακτήρα τῷ λόγῳ* (vgl. *χαρακτηρίζειν* Schol. Ra. 1309.892.928.1427). Mehrfach nennen die Alten allgemeine Tragödienimitation auch *παρατραγωδεῖν* (Schol. Ach. 1190. Poll. 10,92. Plaut. Pseud. 707. Plu. de lib. educ. 7 A; Anon. *περὶ ὕφους* 3,1 sogar bei einer echten Tragikerstelle im Sinne von *Karikatur*). Aber Paratragodie wird zunächst nur gegenüber Parodie der im Hinblick auf die parodierte Gattung speziellere Begriff sein, den man anwendet, wo man kein bestimmtes Original angeben kann. Zu Av. 1246 heißt es im Schol. nach der Notierung einer Parodie mit bestimmter Vorlage: *παρατραγωδεῖ καὶ αὐτός*; ähnlich bezeichnet (*παρα-*) *τραγωκεῦεσθαι* Parodie ohne bestimmte Vorlage (Schol. V. 1482. Pl. 9) wie mit bestimmter Vorlage (Schol. Pl. 601). Die parodische Technik der Imitation zu bezeichnen, ist der Begriff *Paratragodie* also nicht geeignet.

(e) Parodische *Auflösung* meint komödienhafte Auflösung einer zugrundegelegten tragischen Form. Beispiele sind etwa das Lied des Dieners des Agathon (Th. 39ff), wo der anfangs lyrische Stil in ganz unpoetische Handwerkssprache übergeht, und die schlimm zugerichtete Echoszene der Andromeda-Parodie (Th. 1056ff), wo die Echowirkung, die Euripides für die Klage der einsamen Andromeda verwandte, zuerst auf der Bühne verabredet und hernach bis zur Wiedergabe barbarischer Flüche strapaziert wird. Als besondere komische Form hat Pucci (Aristofane ed Euripide, 278ff, bes. 286.318f) einige solcher Partien erkannt, hält sie aber für eine von der Parodie im Prinzip verschiedene Form, die er *tragicommedia* nennt. Nun ist aber der Begriff des Tragikomischen

<sup>16</sup> Mitsdörffer, Philol. 98, 1954, 59, Anm. 4, der meint, Ar. selbst habe für *παρωδία* das neutrale *μιμῆσθαι* gebraucht, mißverst. Th. 850: der Verwandte benutzt ja nicht den objektiven ästhetischen Terminus; er sagt nicht „ich will Helena parodieren“, sondern ernsthaft in seiner Situation „ich will Helenas Rolle spielen“. Die Komik seines Helena-Parts ist von ihm nicht beabsichtigt.

so unscharf, daß er zunächst jedwede Mischung tragischer und komischer Elemente bezeichnen kann.<sup>17</sup> In der Komödie erscheint das Tragische nur, um einen lächerlichen Kontrast zu bilden; dafür haben wir bereits den Begriff der Parodie. „Tragikomisch“ sollte man daher nur solche Stücke nennen, in denen das komische und das tragische Element als echte, eigene Aspekte nebeneinander stehen; dabei braucht man das Lustspielhafte nicht, wie Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie“ (55. Stück), auf den Schluß zu beschränken, sondern kann Stücke wie beispielsweise die „Helena“ und den „Ion“ des Euripides mit Kitto (Greek Tragedy) gut im ganzen „tragikomisch“ nennen. Was Pucci *tragicommedia* nennt, ist in Wahrheit nur eine Sonderform der Parodie.

(3) Die *Pointe* der Parodie liegt entweder mehr im intellektuellen oder mehr im ästhetischen Bereich. Im ersten Falle beruht die Wirkung der Parodie auf dem ἀπροσδόκητον, das als wesentliches Prinzip der Parodie im Schol. Ach. 119 hervortritt. Das ἀπροσδόκητον findet sich vor allem in Parodien von Sentenzen und überhaupt in allen Parodien, die die Kenntnis einer bestimmten Vorlage voraussetzen. Im zweiten Falle liegt die Komik mehr in dem *Stilkontrast*. In den meisten Fällen sind beide Pointen in einer Parodie enthalten, ihre Unterscheidung hat aber praktische Bedeutung für die Frage, ob ein bestimmtes Vorbild anzunehmen ist oder nicht; denn oft erlaubt das Überwiegen der einen oder anderen *Pointe* Schlüsse auf das Sujet: kommt es mehr auf den stilistischen Kontrast an, so kann der Dichter seine Vorlage sehr frei benutzt oder auch tragischen Stil nur imitiert haben, wird dagegen mit sachlichen Verkehrungen gespielt, ist ein bestimmter Wortlaut als Vorlage vorauszusetzen.

(4) Nach der *Haltung der parodierenden Person* lassen sich Parodie „in character“, naive Parodie (in der Situation), absichtliche Parodie unterscheiden.

(a) Tragisch „in character“ reden Aischylos, Euripides, Agathon, Dionysos, Lamachos, Iris (Av. 1231ff. 1238ff); die Diener des Euripides und des Agathon eifern ihren Herren nach.<sup>18</sup>

(b) Am häufigsten ist die *naive* Parodie: die Komödienpersonen nehmen die trivialen Begebenheiten und lächerlichen Malheurs „tragisch“ und deuten sie mit Dichterwort und hohem Pathos. In dieser Weise naïv parodieren z. B. der gefangene Philokleon (V. 316ff), Trygaios bei seinem Himmelsritt (Pax), der verunglückte Gläubiger (Nu. 1259ff), der düpierte Kinesias (Lys. 954ff), der frohlockende Strepsiades (Nu. 1154ff). Solche Parodien gehen aus der Situation

<sup>17</sup> Vgl. Enciclopedia dello Spettacolo, Roma 1962, s. v. tragicommedia.

<sup>18</sup> Mit epischen Ausdrücken wird Hermes Pax 380f charakterisiert, Av. 904ff u. 1373ff geben ein Poet u. der Dithyrambiker Kinesias „in character“ Proben ihrer Kunst.

hervor; sie als Mittel einer Charakterzeichnung bewerten zu wollen, wie es P. Händel<sup>19</sup> versucht, ist verfehlt. Man vergegenwärtige sich nur, daß selbst der bäurische Strepsiadēs (Nu. 138.1154ff) und der Wursthändler! (Eq. 813) parodieren.

(c) *Absichtliche* Parodie liegt vor, wenn der Parodierende seine Parodie bewußt und mit skoptischer Absicht anbringt. So parodieren einander Aischylos und Euripides in den „Fröschen“, um durch Karikatur des anderen Fehler zu demonstrieren. Aber auch im nicht theoretischen Spiel wird mehrfach bewußt parodiert (z. B. Ach. 1190ff, auch vorher, aber meist nicht ptg.; Av. 1246–8. Ra. 1471.1475.1477f. Th. 136ff etc.).

(5) Unter dem Gesichtspunkt der *Tendenz* können wir entsprechend Kleinknechts Differenzierung der Gebetsparodie (Gebetsparodie, 6) *rein komische* und *kritische* Parodie und bei der kritischen Parodie wiederum *ästhetisch-formale* und *fundamentale* Kritik unterscheiden.

Grellmann (Parodie, 632f) veranschlagt den Wert rein komischer Parodie nicht hoch, höher den der kritischen Parodie, wenn auch das Original allemal höher einzuschätzen sei. Man wird gerade entgegengesetzt urteilen. Der Witz der Parodie wie alles Komischen liegt zuallererst in einem *sinnfälligen* Widerspruch (vgl. Einl.), Kritik wird erst wirksam im *Weiterdenken*, ist also, von der Absicht des echten Komikers her gesehen, etwas Akzessorisches. Eine Parodie, in der kritische Absicht das Wichtigste ist, nimmt, da sie satirisch zweckhaft statt humoristisch frei ist, einen künstlerisch geringeren Rang ein.<sup>20</sup>

### 3. TRAVESTIE

Zur begrifflichen Klärung ist die Parodie noch von der anderen Form, erhabene Dichtung durch einen Bruch im Verhältnis von Form und Inhalt lächerlich zu machen, abzusetzen: von der Travestie. Die Travestie wird üblicherweise als die Umkehrung der Parodie bestimmt: der Inhalt einer ersten Vorlage wird beibehalten, aber in unangemessen niedere Form gekleidet.<sup>21</sup> Was allerdings Vorlage der Travestie ist, ist noch präziser zu be-

<sup>19</sup> Formen u. Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie, Heidelberg 1963, 277ff.

<sup>20</sup> In diesem Sinne beurteilt F. Th. Vischer, Ästhetik, § 924, S. 1458–62 direkte, d. h. Maßstab setzende, fordernde, und indirekte, d. h. poetisch-spielerisch relativierende Satire.

<sup>21</sup> So F. Th. Vischer, Ästhetik, § 924, S. 1460; Grellmann, Parodie; Gr. Brockhaus, s. v. Parodie; Gr. Herder-Lex., s. v. Parodie u. Travestie; Nouveau Larousse Universel, s. v. travestir.

stimmen, wenn sich die Begriffe Parodie und Travestie nicht, wie es in der Praxis oft geschieht, vermischen sollen.

Auch in der Parodie wird unangemessen niedere Form verwendet, wenn der hohe Stil durch Komödiensprache gebrochen wird, besonders bei der Form der Parodie, die wir parodische Auflösung nannten: die Echoszene in den „Thesmophoriazusen“ etwa endet mit Schimpfen und Barbarismen, also in wahrhaftig unangemessener Form (die Szenerie dagegen und das Echomotiv werden aus der Vorlage beibehalten). Dennoch handelt es sich, da es ein Formelement der Vorlage ist, welches konsequent bis zum Unsinn ausgeführt wird, um eine Parodie. Die Travestie dagegen ist von vornherein ohne formale Beziehung zu ihrem Sujet. Hat sie aber keine formale Beziehung zu ihrem Sujet, so ist diese oder jene Form des Sujets für die Travestie, anders als für die Parodie, überhaupt belanglos. Sujet der Travestie ist das Erhabene schlechthin, repräsentiert vor allem in den Gestalten und Begebenheiten des Mythos, aber auch der Historie und der Gegenwart. Travestie ist also Degradierung des erhabenen Ethos, gleich in welcher Form es sich zeigt, durch Einkleidung in burlesklächerliche Form.<sup>22</sup> In der Travestie erhält das erhabene Subjekt niedere Prädikate, in der Parodie strebt das niedere Subjekt nach erhabenen Prädikaten.

Im einzelnen kann die Travestie aus ernster Dichtung bekannte Begebenheiten zum Inhalt haben wie z. B. die Liebe des Zeus zu Alkmene im Plautinischen „Amphitruo“; sie kann aber auch ohne besonderes stoffliches Vorbild traditionell erhabenen vorgestellten Gestalten zu Figuren eines Schwanks machen: gewisse travestierende Züge finden sich bereits im Homerischen Hymnos, etwa im Hermes-Hymnos; vor allem lassen dann Satyrspiel und Komödie travestierte Götter und Heroen auftreten, mit Vorliebe den schlaunen Odysseus und Herakles als Fresser und Geprellten. Aristophanes travestiert Dionysos (der sich zwar um höheren Stil bemüht, sich aber allzu menschlich aufführt) in den „Fröschen“, Prometheus Av. 1494ff, Herakles Av. 1574ff, Hermes Pax 180ff und Pl. 1099ff, aber auch etwa die beiden Tragiker in den „Fröschen“, wenn sie beispielsweise „wie Brothöckerinnen“ aufeinander einschelten (Ra. 857f); derartige travestierende Einzelzüge sind sehr häufig.

---

<sup>22</sup> Vgl. H. Pongs, D. kl. Lex. d. Weltliteratur, 5. Aufl., Stuttgart 1963, s. v. Travestie.

## B. PARATRAGODIE: INTERPRETATIONEN

### I. PARODIEN EURIPIDEISCHER SZENEN

#### 1. DIE TELEPHOSPARODIE IN DEN „ACHARNERN“

Die Euripideische Dramatisierung der Sage vom Myserkönig Telephos, der im Verteidigungskampfe gegen die auf der Fahrt nach Troja verirrt und nach Mysien eingefallenen Achäer von Achill verletzt wurde und auf das Orakel „ὁ πρόωχος λάσεται“ hin durch kühne Fahrt zu den feindlichen Achäern die Heilung seiner schwärenden Wunde erlangte, verwendet Aristophanes in den „Acharnern“ und in den „Thesmophoriazusen“ für größere parodische Szenen. Da die Handlungsführung des Euripideischen Stückes im einzelnen unsicher ist, sind die parodistischen Umformungen des Aristophanes als Ergänzung zu den mythographischen Quellen, besonders Hygin.Fab. 101, Schol. Ar.Nu. 919, Apollod.Epit. III 19f, auch für die Rekonstruktion des Originals von wichtiger Bedeutung. Uns stellt sich also die Doppelaufgabe, die parodische Komik aus den Voraussetzungen des Tragikers und den Absichten des Komikers zu verstehen, andererseits aus der komischen Umformung Aufschluß über die Vorlage zu gewinnen.

#### a) *Das Original*<sup>1</sup>

Als Grundlage für einen Überblick über das Original kann uns der sorgfältige Rekonstruktionsversuch von Handley/Rea dienen. Dieser bietet aber noch manche Schwierigkeiten, auch setzt er wie frühere Versuche eine enge Anlehnung der Parodie an das Original, nicht nur in Szenen, sondern auch in der dramatischen Anlage, voraus und sieht in dem, verständlichen, Bemühen

---

<sup>1</sup> Zu d. mythologischen Voraussetzungen: Preller/Robert, II, 4. Aufl., 1138–60; F. Schwenn, RE s. v. Telephos (1934). – Zur Rekonstruktion: Hartung, Euripides restitutus I, 196ff; Starkie, Acharnians, Exc. VI; Wilamowitz, BKT V, 2, 64ff; L. Séchan, Études sur la tragédie grecque, 1926, 503ff (503, Anm. 1 ältere Lit.); A. Rostagni, RFIC, N.S. 5, 1927, 313ff; Schmid III, 352f; H. W. Miller, Eur. Teleph. and the Thesm., CPh 43, 1948, 174ff; H. Erbse, Eranos 52, 1954, 96ff; bes. E. W. Handley/J. Rea, The Telephus of Euripides, BICS Suppl. No. 5, 1957 (rez. Gnomon 1960, 600, Strohm).

um Handhaben für die Herstellung des „Telephos“ zu wenig auf die dramatischen und komischen Gegebenheiten bei Aristophanes.<sup>2</sup>

In einem typisch euripideischen Expositionsprolog (vs. 1–16 erhalten in Pap.Mediol. 1 = Fr. 17 Page, Greek Lit.Pap.) begrüßt Telephos die Heimat-erde, nennt sein Geschlecht und erzählt sein Schicksal bis zum Einfall der Achäer in Mysien. Er muß dann noch von dem, was sich weiterhin bis zur gegenwärtigen Situation ereignete, berichtet haben, also von der Schlacht am Kaikos, wo er sein Reich verteidigte (Fr. 705a Sn.) und verwundet wurde, von dem Apollonorakel  $\delta$  τρώσας *ιάσεται*, von dem Plan, den er daraufhin faßte, von seiner Fahrt nach Argos zur Versammlung der Achäerfürsten und von seiner Verkleidung als Bettler. So steht er vor uns als der hochberühmte Lumpenkönig.<sup>3</sup> Auf die Bettlerverkleidung beziehen sich

Fr. 697: πτώχ' ἀμφίβληστρα σώματος λαβὼν ῥάκη  
ἀλκτῆρια τύχης,

Fr. 698: δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν [εἶναι τήμερον],<sup>4</sup>  
εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή.

Dann mußte Telephos in die Situation auf seiten der Achäer eingeführt werden; sowohl er wie die Zuschauer mußten von der Versammlung der Fürsten und ihrem Zweck erfahren. Die Rolle, zu informieren, fiel nach Hygin Klytaimestra zu.<sup>5</sup> Sie riet Telephos auch zu dem Geiselstrategem, wie aus dem wohl in die Altarszene einzuordnenden Fr. 699 hervorgeht:

ἄνασσα πράγους τοῦδε καὶ βουλευμάτος

(vgl. Handley/Rea, 30.37; Rostagni, 318f). Sehr gut konnte Klytaimestra diesen Rat, über den sich Telephos wundern mußte, mit *ἀπέπτυσ' ἐχθροῦ φωτὸς ἔχθιστον τέκος* (Fr. 727) erklären, also mit dem Haß, den sie wegen der Opferung Iphigenies gegen Agamemnon hegte (so Rostagni).<sup>6</sup> Nachher in der Altarszene trat sie noch einmal auf und fiel Agamemnon, der mit der Waffe gegen Telephos andrang, in den Arm, wie es auf Vasenbildern dargestellt ist (s. Séchan, 509f mit fig. 149 u. 150; Preller/Robert, 1158, Anm. 2).

<sup>2</sup> Vgl. die Kritik Strohm's, *Gnomon* 1960, 604.

<sup>3</sup> Wie Odysseus ist T. Vorbild für die Kyniker, vgl. R. Helm, *Lukian u. Menipp*, 1906, 48, Anm. 5. – Vgl. die Anekdote b. Diog. Laert. VI 87, nach der Krates durch den Anblick des Bettlers Telephos im Theater der kynischen Philosophie zugeführt wurde.

<sup>4</sup> Zum Text s. S. 33, Anm. 37.

<sup>5</sup> Nach Handley/Rea ist Hygin zu folgen; gegen Wilamowitz, BKT V, 2, 69f u. Preller/Robert II<sup>3</sup>, 1153, 1157, Anm. 8, die Hygins Angabe für mit d. Aischyleischen Version kontaminiert halten.

<sup>6</sup> Dies ist wahrscheinlicher, als daß es Telephos in der Altarszene sagte, da er zwar drohen, aber zugleich beschwichtigen muß.

Nach der Parodos fand die Beratung der Achäer statt, die dann die Szenerie für die ganze weitere Handlung abgab. Wir wissen sicher, daß es in dieser Beratung um einen neuen Kriegszug ging, da der erste in Mysien gescheitert war, daß Telephos für die Feinde eine Rechtfertigungsrede hielt, daß er entdeckt wurde, sich aber der Wut der Achäer durch Flucht an den Altar und Bedrohung des kleinen Orest als Geisel entzog, und daß schließlich eine Schlichtung gelang. Problematisch ist, wie Telephos als Bettler an der Fürstenberatung teilnehmen konnte, welches Stimmung und Positionen der Fürsten waren, was Telephos sagte, was zu seiner Entdeckung führte, wohin das Geiselmotiv gehörte und wie es dramaturgisch ermöglicht wurde und endlich wie die Schlichtung geschah.

Da Telephos das Bettlerkostüm zur Verkleidung wählte, darf man schließen, daß ein Bettler wohl hoffen konnte, in den Kreis großer Fürsten vorgelassen zu werden.<sup>7</sup> Für solche sozial interessanten Verhältnisse mag man Odysseus' Bettlerrolle unter den Freiern als Parallele betrachten, wobei freilich zu bedenken ist, daß die Situation des Gelages die Anwesenheit eines Bettlers erleichtert. Wenn Telephos als Bettler in die Beratung gelangen konnte, so wohl am ehesten, wenn die Versammlung nicht aus dem engen Kreis der Fürsten bestand, sondern Argiver den Chor bildeten. Dafür spricht, daß die bedeutendsten Fürsten, Agamemnon, Menelaos, Odysseus und Achill, Schauspielerparts hatten; auch scheint Fr. 712, *ἅπασαν ἡμῶν τὴν πόλιν κακορροθεῖ*, auf ein größeres Kollektiv hinzuweisen, während Fr. 713, *ὃ πόλις Ἄργους, κλύεθ' οἷα λέγει*,<sup>8</sup> immerhin auch einfach exklamatorisch sein könnte wie z. B. E.Supp. 808.

In der Beratung der Fürsten ging es um einen neuen Feldzug. Die Fragmente 722 und 723:

*ἴθ' ὅποι χρῆζεις· οὐκ ἀπολοῦμαι  
τῆς σῆς Ἑλένης εἴνεκα,  
und Σπάρτην ἔλαχες, κείνην κόσμει·  
τὰς δὲ Μυκῆνας ἡμεῖς ἰδίᾳ,*

dazu nach Hartung vielleicht Fr. 975 als Kommentar des Chores (*χαλεποὶ πόλεμοι γὰρ ἀδελφῶν*, cf. IA 376f), bezeugen einen Streit der Atriden.<sup>9</sup> Peller/Robert (1156) und Erbse (97, Anm. 1) setzen den Streit an den Beginn des

<sup>7</sup> Handley/Rea, 31 erwägen wegen Tzetzes ad Nu. 920a, . . . *μετὰ πηριδίου ἐλθόντα προσαίτην εἰς τὴν Ἑλλάδα καὶ τῆς Ἀγαμέμνονος αὐλῆς μάλιστα ποτὲ πυλωρὸν γεγονότα*, T. sei womöglich als Diener eingeführt worden; das wird durch das mehrfach betonte *πρωχός* ausgeschlossen.

<sup>8</sup> Der Vers wird wohl, gegen Schol. Eq. 813, ganz aus dem Teleph. stammen, vgl. Liste zu Eq. l. c.

<sup>9</sup> Zu Unrecht bezweifelt Strohm, 605 den Streit überhaupt.

Kriegsrats: Menelaos trage auf einen neuen Zug zur Wiedergewinnung Helenas an, während Agamemnon aufgeben wolle. Rostagni (323) und Handley/Rea (34f) denken sich den Streit nach dem Antrag des Menelaos und der Gegenrede des Telephos entstanden. Nach beiden Annahmen wird der ungeschlüssige Agamemnon durch die Telephos-Rede überzeugt. Indessen treten in beiden Fällen Schwierigkeiten auf: jeweils spräche Telephos für die Ansicht des Agamemnon, und man versteht nicht recht dessen späteren Angriff auf Telephos; auch verliert das Geiselmotiv an Wirkung, wenn die Feindschaft so wenig zugespitzt ist. Vor allem müßte Agamemnon später, als nach der Schlichtung unter Telephos' Führung dann der neue Zug unternommen wird, nochmals umgestimmt werden. Eine sichere Lösung dieses Problems scheinen die Fragmente nicht zu erlauben, jedoch ist auf jeden Fall der Schwerpunkt des Verhandlungsgegenstandes zu berichtigen: gewiß galt der Kriegsrat letzten Endes dem Zug gegen Troja, in der Auseinandersetzung aber, die den Mittelpunkt dieses Dramas bildete, muß es vor allem um Telephos und Mysien gegangen sein; denn für die Trojaner zu plädieren, hätte Telephos allenfalls, als Schwiegersohn des Priamos,<sup>10</sup> verwandtschaftliche Gründe, die ihn jedoch am Schluß des Dramas nicht hindern, den Achäern den Weg zu zeigen, wenn auch zögernd (vgl. Hygin.Fab. 101 u. Pap.Fr. 10 Handley/Rea = P.Oxy. 1962, 2460,10). In einer Pro-Troja-Rede<sup>11</sup> wäre das starke persönliche Engagement des Telephos (s. Fr. 707–710) nicht recht motiviert. Diese Überlegungen werden durch Reste der Telephos-Rede selbst, deren Hauptzüge sich aus den Pendants in den „Acharnern“ und „Thesmophoriazusen“ erkennen lassen,<sup>12</sup> bestätigt.

Die Angriffe auf den Myserkönig, z.B. Fr. 720: *κακῶς ὀλοίατ' ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι* (cf. Enn. IV: 288),<sup>13</sup> veranlaßten Telephos offenbar zu seiner Gegenrede. Natürlich wollte man den Bettler zunächst nicht reden lassen, doch gab man seinem Drängen schließlich wohl nach:

<sup>10</sup> Vgl. Preller/Robert II<sup>4</sup>, 1159.

<sup>11</sup> Vor allem protrojanische Rede nimmt Rostagni, 322f an. Er sieht nämlich in d. Telephossszene der Ach. nicht nur formale, sondern auch inhaltliche, politische Parodie des Euripides: wie Dikaiopolis habe auch Teleph. das Motiv des wechselseitigen Frauenraubs in seiner Argumentation verwendet (nach Hdt. 1,1ff), so daß Ar. mit Hdt. zugleich Euripides parodierte und dabei dessen antispartanische Polemik in d. „Andromache“ beantwortete. „Così Aristofane trovò modo di rispondere a Euripide (diventato quasi esponente dell' andazzo generale) con Euripide stesso“ (S. 330). Eine Pointe zwar, aber nicht richtig: es ist ein prinzipieller Fehler, eine Aristophanische Parodie als komische Nachdichtung anzusehen.

<sup>12</sup> Vgl. Bakhuizen, 20f u. Handley/Rea, 34f; s. unten S. 38 f.

<sup>13</sup> So Handley/Rea; Rostagni, 314 denkt sich das Fr. als Verwünschung Helenas durch Telephos im Prolog, doch ist T. weniger unmittelbar durch Helena im Unglück.

Fr. 703: μή μοι φρονήσητ', ἄνδρες Ἑλλήνων ἄκροι,  
εἰ πτωχὸς ὢν τέτληκ' ἐν ἐσθλοῖσιν λέγειν.

Fr. 706: Ἀγάμεμνον, οὐδ' εἰ πέλεκυν ἐν χερσὶν ἔχων  
μέλλοι τις εἰς τράχηλον ἐμβαλεῖν ἐμόν,  
σιγήσομαι δίκαιά γ' ἀντειπεῖν ἔχων.

Nachdem Telephos seine Verbundenheit mit den Achäern bekundet (Ach. 509ff. Th. 469f) und den Gegner scheinbar verwünscht hatte – die Verwünschung καλῶς ἔχοι μοι: Τηλέφω δ' ἄγῶ φρονῶ (Fr. 707) ist amphibolisch –, setzte er unter dem Schein der Objektivität zu seiner „antipatriotischen“ Apologie an. Er wies des Telephos Recht zur Verteidigung nach, indem er die Achäer sich in seine Lage versetzen ließ: hätten sie selbst etwa nicht ebenso gehandelt? Diese entscheidende Pointe seiner Argumentation, geradezu ein argumentum ad hominem,<sup>14</sup> ist uns in der Rede des Dikaiopolis erhalten (Ach. 540–3, cf. Fr. 708. 708a Sn. 709; u. Ach. 555f, cf. Fr. 710). Daß Telephos die Trojaner gerechtfertigt hätte, ist also eine Annahme, die fälschlich voraussetzt, Dikaiopolis' Plädoyer für die Spartaner müsse in dem Vorbild eine genaue Entsprechung gehabt haben. Der Schluß dieses Plädoyers, wo Dikaiopolis im parodischen Zitat statt aus der eigenen Situation aus der des Telephos spricht, vs. 555f (cf. Fr. 710):

ταῦτ' οἶδ' ὅτι ἂν ἐδράτε· τὸν δὲ Τηλέφω  
οὐκ οἰόμεσθα; νοῦς ἄρ' ἡμῖν οὐκ ἔνι,

beweist, daß Telephos in eigener Sache sprach.

Wenn Telephos die eigene Haltung rechtfertigte, muß sich gegen ihn selbst auch ein gravierender Angriff gerichtet haben. Man sollte daher erwägen, ob der Streit der Könige nicht vielmehr einen weiteren Zug gegen Telephos zum Gegenstand hatte. Menelaos mochte auf sofortige Fahrt nach Troja dringen, um Helena wiederzugewinnen, Agamemnon und die übrigen zuvor an Telephos Rache üben wollen. So erklärt sich jedenfalls die engagierte Gegenrede des Telephos besser, und Agamemnon wäre, trotz seines Streites mit Menelaos, Telephos durchgehend feindlich gesinnt, wie es die Geiselszene erfordert.

Über die durch die Mythographie gesicherten Motive, Verkleidung, Rechtfertigungsrede und Geiselmotiv<sup>15</sup>, hinaus hat man weitere „Acharnern“ und

<sup>14</sup> Diese Form des Arguments auch Lys. 763f. Th. 194 = E. Alc. 691. E. Hec. 1256. S. OC 991–1002. E. Andr. 668–70. Heracl. 1005–8.

<sup>15</sup> Das Geiselmotiv hatte schon der „Telephos“ d. Aischylos, vgl. Preller/Robert, 1153 u. Séchan, Études, 126f mit fig. 37 (T. in Königstracht!). Ein Hinweis darauf mag zu dem Schol. κατὰ τὸν τραγωδοποιὸν Αἰσχύλον (Schol. Ach. 332) verfälscht sein. Pucci, 252ff meint, Aischylos werde neben Euripides parodiert, doch vs. 317f, cf. Fr. 706 u. die folgenden Szenen, vor allem die Bettlerkostümierung, weisen eindeutig auf Euripides.

„Thesmophoriazusen“ gemeinsame Handlungszüge auf den „Telephos“ zurückgeführt: den Auftritt einer neuen Person (Lamachos Ach. 572ff, Kleisthenes Th. 574ff) und die Suche nach dem Helden (Ach.Parodos, Th. 597ff). Danach vermuten Handley/Rea (33), im „Telephos“ sei Odysseus später aufgetreten und habe die Entdeckung des Helden herbeigeführt. In den „Acharnern“ geht die Suche voran (204ff), dann folgen Entdeckung und Geiselmotiv, welches Redefreiheit sichert, darauf Verkleidung, Rechtfertigungsrede, Streit im Chor und Lamachosauftritt; in den „Thesmophoriazusen“ beginnt die Partie mit der Beratung und mit der Rede des verkleideten Helden, die Meldung des Kleisthenes veranlaßt die Suche und führt zur Entdeckung, darauf folgt das Geiselmotiv. Die Motivführung im Original dürfte mehr der der „Thesmophoriazusen“ entsprechen;<sup>16</sup> denn in den „Acharnern“ dient das Bettlerkostüm lediglich zum Erregen des Mitleids (s. vs. 383f), ohne daß es dramatische Funktion hätte; auch daß in den „Thesmophoriazusen“ durch den Geisel die akute Bedrohung nach der Entdeckung abgewendet wird, ist wirkungsvoller und gegenüber den „Acharnern“, wo es Redefreiheit erzwingt, gewiß das Genuine.<sup>17</sup>

Man darf aber mit der Annahme der Anlehnung an die Motivführung des „Telephos“ in beiden Komödien nicht zu weit gehen.<sup>18</sup> In den „Acharnern“ fehlt zunächst jede Intrige; der Gesuchte, Dikaiopolis, hat sich nicht absichtlich versteckt oder verkleidet wie der Verwandte und Telephos; die Suchszene ist weit weniger dramatisch als diejenige in den „Thesmophoriazusen“ und jedenfalls so andersartig, daß nicht ohne weiteres auf ein gemeinsames Modell geschlossen werden darf (gegen Handley/Rea, 35). Die Meldung des Kleisthenes in den „Thesmophoriazusen“ beruht ganz auf der Verkleidungsszene vs. 213ff (vgl. Strohm, 604). Weder die Meldung von einem Spion noch die Suche nach ihm ist für den „Telephos“ zu erweisen (gegen Handley/Rea, 36, Starkie u. a.). Entsprechend ist die Feststellung von Handley/Rea (33), daß der Lamachosauftritt in den „Acharnern“ eine Umstellung bedeute, da er, verglichen mit dem des Kleisthenes in den „Thesmophoriazusen“ und dem

<sup>16</sup> Erbse, 96f hält die Ach.-Partie für die getreueren Nachbildung, da d. Geiselmotiv keine dramatisch notwendige Funktion habe. Es ist aber als Rettungsversuch ganz richtig motiviert; daß dieser fehlschlägt, ist für die folgenden Rettungsparodien notwendig.

<sup>17</sup> Vgl. Strohm, 604, gegen Handley/Rea. Strohm's Argument, daß Fr. 703 u. 707, die beweisen, daß T. seine Rede als Bettler hält, die Möglichkeit, daß T. mit dem Geisel Redeerlaubnis erzwungen hätte, ausschließen, ist nicht richtig: T. muß ja durch den Geiselaub durchaus nicht erkannt werden.

<sup>18</sup> Am weitesten geht darin Rostagni, der schon in dem Dikaiopolis des Prologs ein alter ego des T. sehen will (S. 313f).

(hypothetischen) des Odysseus, keine wichtige Funktion mehr habe, abzulehnen: in der Komödienhandlung nämlich ist er, als Abschluß des dramatischen Teils und Einleitung des demonstrativen Teils, besonders der Katastrophe des Lamachos am Schluß, bestens motiviert, weshalb man die hypothetische Vorlage zur Erklärung lieber aus dem Spiel läßt. Ferner ist in den „Thesmophoriazusen“ die für das Original charakteristische Bettlerrolle aufgegeben; und der Eindringling vertritt eine andere Person, was wiederum wichtig ist für die folgenden Rettungsparodien.

Die Entdeckung muß also im „Telephos“ durchaus nicht unbedingt von außen herbeigeführt worden sein, vielmehr konnten auch die Kunstfertigkeit<sup>19</sup> und das starke Engagement der Telephosrede bei den Zuhörenden Verdacht erregen. Jedenfalls wurde dann ein Verhör (von Odysseus?) vorgenommen, in welchem Telephos sich vielleicht, nach seiner Wunde, die Erinnerung und Argwohn wecken mochte, gefragt, herauszureden suchte:

Fr. 705: κώπης ἀνάστων κάποβὰς εἰς Μυσίαν  
ἔτραυματίσθην πολεμίῳ βραχίονι.<sup>20</sup>

Schließlich hat der Inquisitor Telephos erkannt:

Fr. 704: οἷδ' ἄνδρα, Μυσὸν Τήλεφον.

Auf die Entdeckung folgte die Geiselszene, die Flucht des Telephos mit dem kleinen Orest an den Altar im Augenblick der höchsten Gefahr.<sup>21</sup> Wie der Geiselaub dramaturgisch ermöglicht war, ist ungewiß. Vermutlich hat Klytaimestra, die den Rat zu dem Geiselaub gab, auch geholfen, ihn auszuführen, indem sie Orest in die Nähe brachte. Daß sie in der Geiselszene einen Part hatte, zeigen die Vasenbilder, auf denen dargestellt ist, wie sie Gewalt gegen Telephos verhindert (vgl. Séchan, *Études*, 509f mit fig. 149 u. 150). Strohm's Bedenken, daß man nicht mit zu vielen Schauspielern auf der Bühne rechnen dürfe, ist allerdings berechtigt, aber Menelaos hatte nach dem Streit

<sup>19</sup> Darauf weist vielleicht als Kommentar des Chores Fr. 715: οὐ τᾶρ' Ὀδυσσεύς ἐστὶν αἰμύλος μόνος / χρεῖα διδάσκει, κἄν βραδύς τις ἦ, σοφόν. Die Rede scheint nicht zu dem tölpelhaften Eindruck zu passen, den T. durch sein Äußeres erweckt; vgl. auch Acc.V:618: *perfecto baudquaquam est ortus mediocri satū*. Handley/Rea setzen Fr. 715 vor der Teleph.-Rede an.

<sup>20</sup> Vgl. Preller/Robert, II<sup>4</sup>, 1157; möglicherweise aber hat T. mit diesen Worten die Verwünschung des T. am Anfang seiner Rede (s. S. 23) begründet (so Handley/Rea, 34).

<sup>21</sup> Die Hikesie ist gewiß nicht lediglich von einem Boten berichtet worden, wie Handley/Rea, 37 u. Strohm, 605 (nach Webster) meinen, sondern war, wie die Vasenbilder u. die Parodien des Komikers, den dieses verwegene, dramatisch effektvolle Strategem reizte, zeigen, Bühnenszene. Von ähnlich dramatischem Kolorit ist die Altarflucht im Euripideischen „Ion“.

die Bühne verlassen (Fr. 722.723), so daß der Akteur nachher den Part des Achill übernehmen konnte; im übrigen wissen wir über die Gruppierung der Personen im einzelnen doch zu wenig.

Vom Altar aus verhandelte Telephos mit Agamemnon. Die Schlichtung geschah durch die Verbindung der beiden über der Handlung stehenden Orakel: daß Telephos nur Heilung finden werde bei dem, der ihn verwundete, und daß die Achäer zur Eroberung Trojas der Führung des Telephos bedürften.<sup>22</sup> Der Einwand, ob man denn einem Barbaren folgen solle (Fr. 719), wurde dadurch beseitigt, daß Telephos als Grieche erkannt wurde, womit seine im Prolog hervorgehobene doppelte Nationalität bedeutsam wird.<sup>23</sup> Reste einer Stichomythie lassen erkennen, daß Telephos anfangs seiner Verschwägerung mit Priamos wegen die Führung ablehnen wollte, doch war ihm anders Heilung nicht bestimmt (P.Oxy. 1962, 2460, 10). Zuletzt wurde Achill durch die Mahnung, sich dem Willen des Gottes zu beugen (Fr. 716), und durch die Klärung des Telephos-Orakels (Fr. 724) gewonnen, Telephos' Wunde mit dem Rost der Lanze, die diese Wunde schlug, zu heilen.

### b) Die Parodie

Die Interpretation, die der Absicht des parodierenden Komikers gerecht werden will, muß den Hauptfehler der Rekonstruktionen und Kommentare, anzunehmen, daß der Komiker seine Vorlage nicht nur benutze, sondern, wie es scheinen will, selbst wider Willen von ihr abhängig sei, so daß er manche Motive nicht integrieren könne, vermeiden. Wie frei Aristophanes mit seiner Vorlage umzugehen pflegt, wird uns die Helenaparodie, deren Vorlage wir ja haben, lehren (s.S. 53ff). Einen Komiker von seiner Phantasie kann nichts zwingen, um der Anlehnung willen aus seinem Vorbild Motive beizubehalten, die er nicht gebrauchen kann.

Die grimmigen Kohlenbrenner aus Acharnai wollen Dikaiopolis für seinen eigenmächtigen Friedensschluß abstrafen. Nachdem sie den Missetäter bei seiner privaten Phallophorie belauscht haben, dringen sie gegen ihn vor, um ihn zu steinigen (vs. 280ff). Viermal wiederholtes βάλλε (vs. 281) kommt auch in der Such- und Kampfszene des „Rhesos“ vor (Rh. 675); das beweist aber nicht etwa Paratragodie bei Aristophanes, eher wird der Rhesos-Dichter hier Komödie oder Satyrspiel verpflichtet sein, wo Jagd- und Kampfszenen ihren eigentlichen Platz haben dürften (vor allem S.Ichn. 57ff, Page, Greek Lit.Pap.;

<sup>22</sup> Vgl. das Helenos-Orakel in Soph. „Philoktet“ (Schmid, III, 352).

<sup>23</sup> Dafür ist der erst von Handley/Rea dem Teleph. zugewiesene Pap. Berol. 9908, col. II wichtig, vgl. Handley/Rea, 37 u. bes. Strohm, 602.

ferner E.Cyc.656ff. Ar.Eq.247ff.V.456ff.Av.343ff, bes. 365.Nu.1508); Szenen, in denen der Chor jemanden sucht, sind aber immerhin auch sonst in die Tragödie aufgenommen worden (A.Eu. 254ff, vgl. das viermal wiederholte λαβέ des im Traum jagenden Chores vs. 130; S.Aj. 866ff. OC 117ff). – Vergeblich versucht Dikaiopolis, sich vor dem erbosten Chor auch nur Gehör zu verschaffen. In der dramatisch zugespitzten, unmittelbaren Bedrohung berührt sich seine Situation mit der des entdeckten Telephos; hierin liegt motivisch der Ansatz zu der nachfolgenden Telephosparodie.

Die Parodie beginnt mit einer rhetorischen Figur, deren sich Telephos bediente, als man ihm seines vermeintlichen Bettlerstandes wegen die Rede verweigern wollte:

Fr. 706: Ἀγάμεμνον, οὐδ' εἰ πέλεκυν ἐν χεροῖν ἔχων  
μέλλοι τις εἰς τράχηλον ἐμβαλεῖν ἐμόν,  
σιγήσομαι δίκαιά γ' ἀντειπεῖν ἔχων.

Das nimmt sich Dikaiopolis zum Vorbild,<sup>24</sup> wenn er sich unter anderen Beschwichtigungsversuchen erbieht, während seiner Rede den Kopf auf den Hackblock zu legen (vs. 317f). Telephos gebraucht natürlich nur eine rhetorische Formel,<sup>25</sup> mit der er durch die Höhe des hypothetischen Risikos zeigen will, wie gewiß er seiner Sache ist (vgl. z. B. S.Ph.1197ff). Ganz ähnliche hyperbolische Hypothesen sind die Adynata. Dikaiopolis begnügt sich nicht mit der rein rhetorischen Figur: nachdem er sich Gehör verschafft hat, kommt er auf sein Anerbieten zurück (vs. 355ff) und führt es während seiner Rede tatsächlich aus (vs. 486ff). Die rhetorische Figur wird also wörtlich genommen, die ideelle Qualität, die sie ausdrückt: Gewißheit, mit komischem Realismus demonstriert.<sup>26</sup> v. Leeuwen vergleicht V. 522ff: mit der Drohung, sich im Falle der Niederlage ins Schwert zu stürzen, bekräftigt Philokleon seine Position; daß er sich wirklich ein Schwert bringen läßt, ist komische Demonstration einer metaphorischen Formel, wenn auch nicht so grotesk wie bei der Hackblock-Formel, deren Realisierung um einiges ferner liegt – und eben deshalb gewiß zur Parodie provozierte. Parodisch, obwohl keine wörtliche Anlehnung vorliegt, ist nämlich die Komik der Szene außerdem, da mit jener Telephosstelle eine recht spezielle, kaum umgangssprachliche Prägung benutzt wird. Nicht nur die Vorstellung, sondern auch die Form, nämlich insofern eine rhetorische Figur vorliegt, wird vorausgesetzt. Mit seiner Demonstration löst Dikaiopolis das rhetorische Unikum des Telephos parodisch auf.

<sup>24</sup> Vgl. Wilamowitz, Wespen (1911), Kl. Schr. I, 287.

<sup>25</sup> Gegen Murray, Euripides and his Age, 47.

<sup>26</sup> Ebenso pflegen Metaphern wörtlich genommen u. komisch demonstriert zu werden, vgl. Newiger, Metapher u. Allegorie, passim, zur Stelle S. 123f.

Da sich die Acharner nicht bewegen lassen, ihn anzuhören, und erneut den Tod androhen (vs. 325), greift Dikaiopolis in höchster Bedrängnis zu dem berühmten Strategem des Telephos.<sup>27</sup> Er holt einen Geisel aus dem Hause, den Kohlenkorb, ein „Kind“ der Acharner (vs. 329), und droht, ihn hinzuschlachten. Das Mittel wirkt augenblicklich, jammernd bittet der Chor, doch seinen „Demenangehörigen“ zu schonen, und gewährt nunmehr bereitwillig Redefreiheit (vs. 333ff).<sup>28</sup> Parodiert wird das effektvolle Motiv des Geiselaubs, dessen psychologisch, nämlich durch Elternliebe, begründete Dramatik in der Übertragung auf die Acharner und ihr komisch charakteristisches Requisit lächerlich wird. Die Acharner bangen um den Kohlenkorb, der ihrer komischen Zärtlichkeit ganz Person wird (s. vs. 333, 336, bes. 340: τὸδε τὸ λαρκίδιον), wie um den liebsten Menschen.<sup>29</sup> Sprachliche Paratragodie ist in dieser Szene weniger intendiert. Auf tragisch klingende Wendungen sei nur eben hingewiesen;<sup>30</sup> aus dem „Telephos“ brauchen sie nicht zu entstammen; denn in Langversen treten auch ohne parodische Intention häufig poetische Wendungen auf.

320: καταξάνειν ist brutale Metapher der Tragödie: cf. A.Fr. 225,2 M. S.Aj.727. E. Supp. 503. Ph. 1145; durch φωνικὸς wird mit d. übertragenen u. d. eigentlichen Bedeutung gespielt.

325: ὤς . . . ἔσθι mit Part. hat sonst nur Sophokles, Ant. 1063, Ph. 253, cf. OT 848; i. a. fehlt ὤς.

328: ἀπειλεῖ τοῦπος, cf. E.Supp. 542. Ar.Lys. 339 ch.; ἔπος für „Wort“ sagt d. Komödie nur in gehobener Sprache, ptg. z. B. Lys. 467. Av. 174 (cf. S.Ph. 1402).

330: θρασύνεσθαι ist trag.: A.Supp. 772. S.Ph. 1387. E.Hec. 1183. Or. 607. Ar.Nu. 1349 ch. Ra. 846 Aischylos.

336: ὀμῆλιξ ist poet.: Od., Hes., Hdt., E.Alc. 953. Hipp. 1098. Tr. 1183.

345: βέλος „Waffe“ ist poet., oft trag.; bei Ar.Av. 1714 ptg. V. 615 ep.

<sup>27</sup> Das Geiselmotiv verwendet Euripides auch Or. 1311ff u. Andr. 309ff (cf. 62ff). Es kam schon in den Kyprien vor: Palamedes überführte Odysseus, der sich bei der Heereswerbung wahnsinnig stellte, indem er Penelope den kleinen Telemach entriß (vgl. Preller/Robert, II<sup>4</sup>, 1091).

<sup>28</sup> vs. 336 ist mit Schol. 2, gegen Schol. 1, v. Leeuwen u. Starkie, τόνδε als ἐμέ zu verstehen. Für den Kohlenkorb paßt weder ὀμῆλιξ noch φιλανθρωπεύς; denn (1) ist er als Kind vorgestellt, wie 329, 340 und d. Vorlage der Szene beweisen, und (2) kommt es bei dem Geiselmotiv ja auf das Leid des „Vaters“ an (cf. 333f); er ist φιλανθρωπεύς, wie in der entsprechenden Geiselszene der „Thesmophoriazusen“ die Mutter des Weinschlauchs φιλότεκνος ist (Th. 752). ὀμῆλιξ ist der Chor für Dikaiopolis; ἀπολεῖς ist, wie häufig, übertragen.

<sup>29</sup> Das charakteristische Requisit, das Liebste, was einer hat, wird bildlich zum „Kind“, so auch der Weinschlauch für die Frauen Th. 689ff; vgl. Newiger, Metapher u. Allegorie, 124. Wie liebste Menschen werden der Aal Ach. 885ff, der Helmbusch Ach. 1184f, der Demagogenkranz Eq. 1250ff apostrophiert.

<sup>30</sup> Weitere gehobene Ausdrücke, die Pucci, 352ff notiert, sind nicht gerade ptg., ebensowenig die Distichomythie, die in Langversen d. Komödie häufig genug ist.

Da Dikaiopolis nun Redefreiheit erhalten hat, schafft er, wie vs. 317f angeboten, den Hackblock herbei (vs. 366). Als weitere Vorbereitung sucht er Euripides auf, um sich „recht elend herzurichten“ (vs. 384 = 436).<sup>31</sup> Die dramatisch erforderte Begründung beruht auf der außerdramatischen politischen Gegenwart: da Dikaiopolis die Freude der Bauern an Schmeicheleien, die Gerichtspassion der Alten und nicht zuletzt Kleons empfindliche Reaktion auf die vorjährige Komödie kennengelernt hat, fürchtet er für seine freimütige Rede und will durch einen elenden Habit zusätzlich Mitleid erregen (vs. 370ff). Der Chor begleitet des Dikaiopolis Vorbereitungen mit kurzen Kommentaren (vs. 358ff = 385ff; 490ff). Die Dochmien darin verraten Erregung, doch tritt, da der Stil bis auf die Wendung ἐμὲ πόθος ἔχει (cf. Hdt. 3,67. S. OC 646. E.Ion 572) nicht gehoben ist, parodische Intention weniger hervor, mehr dann vs. 566ff.

Der Verhandlung mit Euripides geht eine kurze Szene mit seinem Diener voraus, die wie die entsprechenden Szenen mit dem Schüler des Sokrates (Nu. 133ff) und dem Diener des Agathon (Th. 39ff) lediglich dazu dient, den Meister bereits durch den seiner würdigen Adepten zu charakterisieren; dramaturgisch ist sie überflüssig, da der Sklave die Bitte, Euripides zu holen, nicht einmal erfüllt. Auf die Frage, ob Euripides drinnen sei, gibt der Sklave sogleich ein typisch euripideisches Paradoxon aus sophistischer Schule zum besten:

vs. 396: οὐκ ἔνδον ἔνδον ἐστίν, εἰ γνώμην ἔχεις.

Beispiele aus Euripides sind etwa Alc. 521: ἔστιν τε κοῦκέτ' ἔστιν, Hel. 138: τεθνᾶσι καὶ οὐ τεθνᾶσι, ferner Alc.141.Hipp.348.1034. Hec.566.821. Tr.1223. El. 1230. IT' 512. Ph. 272. Or. 904; v. Leeuwen vergleicht gut Pl.Com.Fr. 166,3:

ἀτὰρ οὐ λαχὼν ὁμῶς ἔλαχε, ἦν νοῦν ἔχῃς.

Da Dikaiopolis das Sophisma nicht versteht, erklärt der Sklave mit einem commentarius comicus (397ff): „Ganz logisch, Alter, / sein Geist, der draußen Verschen sich zusammenklaubt, / ist nicht darinn'n, er selbst macht drinnen in der Höh' / Tragödie.“<sup>32</sup> Auch die Erklärung verrät den Euripides, der im „Ion“

<sup>31</sup> Der Vers klingt tragisch, und daß er zweimal verwendet wird, könnte Zitat anzeigen, vgl. Nauck, p. 580, Starkie, Prato, Eur.nella critica di Ar., appendice.

<sup>32</sup> Daß Eur. „in der Höhe“ dichtet, ist wie bei Sokrates, der in einer Hängematte schwebend philosophiert, eine komisch konkrete Darstellung der „Verstiegenheit“; vgl. Newiger, Metapher u. Allegorie, 54ff.64. Dieselbe Vorstellung liegt für die in der Luft fliegenden und präludienhaschenden Dithyrambiker zugrunde: Pax 830. Av. 1372ff, bes. 1383ff. – Einen Hinweis darauf, wie das ἀναβάδην technisch bewerkstelligt war, gibt der Text nicht, außer dem, daß d. Ekkyklema Verwendung fand. ἀναβάδην heißt einfach „in der Höhe, droben“ (falsch Prato, Eur. nella critica di Ar., 47, n. 2: „con i piedi in aria“), cf. Pl. 1123. Eine „Liege“ (so Mazon, Essai, 21, n. 1) ist

beispielsweise eine ähnliche Trennung von Geist und übriger Person vornehmen läßt: οἴκοι δὲ τὸν νοῦν ἔσχον ἐνθάδ' οὔσα' που (Ion 251); zu vergleichen sind auch Eq. 79.1119f. Parodiert werden durch den Diener die παραπίσματ' ἐπῶν (Ra. 881) des „Sophisten“ Euripides (vgl. auch Schol.). Ein weiterer spottender Zug, den Dikaiopolis mit deutlicher Ironie eigens hervorhebt (vs. 400f), ist in dieser Parodie mit der parodierenden Person gegeben: Euripides läßt ihrem konventionellen Ethos entgegen klug rasonierende Sklaven auftreten, wie er überhaupt alle Personen gleichermaßen gescheit reden läßt (vgl. Ra. 948ff mit Schol.; Origenes, c.Cels. VII,36, p. 187 ed. Koetschau; Tzetzes in Lycophr. 14, p. 14 ed. Scheer).<sup>33</sup>

Da der Sklave den dichtenden Meister nicht holen will, ruft ihn Dikaiopolis selbst (vs. 404). Die familiär-vertrauliche Diminutivform Εὐριπίδιον, als captatio benevolentiae gemeint, ist eine den großen Dichter travestierende Respektlosigkeit, die nachher in den Liebeserklärungen vs. 462 und 475 noch überboten wird. Ebenso vertraulich ruft Strepsiades den Sokrates (Nu. 222f), und zwar ebenfalls, nachdem der Schüler die Bitte, den Meister zu rufen, abgewiesen hat. Dem Dichter lag also an diesem travestierenden Effekt. – Nach einigem Zögern läßt sich Euripides mittels Ekkyklema, also wie es dem tragischen Dichter zukommt, mit dem technischen Apparat der tragischen Bühne, herausrollen. Er schwebt in der Höhe ähnlich wie Sokrates Nu. 222ff (s. S. 29, Anm. 32); sich herabzubemühen, hat der Erhabene natürlich keine Zeit (vs. 409). Der Abstand zwischen der erhabenen und der komischen Person ist also geradezu sichtbar, und aus der Frage des Euripides: τί λέλακας; (vs. 410)<sup>34</sup> spricht die Gebärde der Herablassung wie auch aus Sokrates' hochtrabendem τί με καλεῖς, ὄφήμερε; (Nu. 223). Der Tragiker führt die Unterredung natürlicherweise in tragischer Diktion, „in character“ also; das wirkt um so komischer, da man über technische Dinge, noch dazu über Bettel- und Lumpenkleider verhandelt.

Das verlangte ῥάκιον weiß Euripides in mehreren Varianten dezent zu umschreiben:

---

nicht hoch genug, um Dikaiopolis an hinkende Helden d. Euripides denken zu lassen (vs. 411). Man wird mit C. Fensterbusch, Die Bühne d. Ar., Diss. Leipzig 1912, 53 f u. Arnott, Greek Scenic Conventions, 1962, 83f wohl annehmen, daß d. Ekkyklema ein oberes Stockwerk zeigte.

<sup>33</sup> Nicht um d. trag. Diktion geht es, sondern um das kluge Rasonnement; Bakhuyzens Hinweis auf d. trag. Diktion auch aischyleischer u. sophokl. Sklaven (S. 10) rechtfertigt Eur. nicht.

<sup>34</sup> λάσκω von der menschlichen Stimme ist trag., besonders häufig bei Eur.; bei Ar. ptg. Ra. 97, ptg. für die Stimme eines Gottes Pax 381–4 u. Pl. 39, ferner Ach. 1046 ch.; vgl. auch das karikierende κομπολακεῖν Ra. 961.

- 418: τρύχη, cf. S.Fr. 777 P. E.Ph.325, τρύχη πέπλων E.El. 185 u. 501; cf. τρυχηρός E.Tr. 496; das entsprechende gewöhnliche Wort ist τριβών.
- 423: λακίδες πέπλων, typ. trag. Periphrasis; λακίς: Alc. 87,8 Lobel. A.Pers. 125. Supp. 131.904. Pers. 835. Ch. 28; bei Euripides findet sich im Erhaltenen nur λακίσματα Tr. 497.
- 426: δυσπινῆ πεπλώματα: cf. δυσπινεῖς στολάς S.OC 1597; πέπλωμα A.Th. 1039. S.Tr. 613. E.Supp. 97. Nauck nimmt die Floskel als adesp. Fr. 42 auf. Natürlich ist derlei von Euripides und anderen gebraucht worden, auf etwas Bestimmtes zielt Ar. jedoch nicht.
- 432: ρακίωμα ist hapax leg., vielleicht in witziger Karikatur der in Trag. beliebten Bildungen auf -μα als Analogie zu πεπλώματα (426), στόλισμα u. a. von Ar. gebildet, vielleicht aber auch echtes Tragödienwort.

Auch auf die weiteren Wünsche des Dikaiopolis antwortet Euripides meist in tragischer Diktion:

- 449: ἀπελεθε λατῶν σταθμῶν, adesp. Fr. 44 N., wozu aber wieder bemerkt werden muß, daß ein bestimmter Wortlaut hier keine Rolle spielt. σταθμός so E.IT 49. Or. 1474.
- 454: Der im Schol. zitierte Teleph.-Vers (Fr. 717) ist lediglich ein Beispiel für τὶ δ', ὃ τάλας, nicht bestimmte Vorlage; man braucht auch keine. πλέκος kommt nur noch Pax 528 als parodische Substitution für τέκος in E.Teleph.Fr. 727 (s. Schol.) vor. Falls Ar. das Wort selbst gebildet hat (so Starkie), ist es nach tragischem Muster imitiert; denn „Geflecht“ für das der Komödie angemessene spezielle στυρίς bzw. στυρίδιον ist von possierlicher Dezenz; vgl. Poll. 10,92: στυρίδιον δὲ καὶ πλέκος εἶρηκε (sc. Ar.) παρατραγωιδῶν. – σὲ χρέος ἔχει cf. χρεία ~ S.Ph. 646. E.Med. 1319. Andr. 368. Hec. 976. Ar.Th. 180 ptg.; χρέος steht um des Witzes καθ' ὁμωμίαν willen (cf. Nu. 30), für χρεία ist es nur hier gebraucht, doch ohne weiteres verständlich, vgl. χρέος = „Sache, Anliegen“ (LSJ II,2), z.B. E.Or. 150: λόγον ἀπόδος ἐφ' ὅτι χρέος ἐμὸλετέ ποτε.
- 456: vgl. 449.460. E.Hel. 452: ὄχληρός ἴσθ' ὦν· καὶ τάχ' ὠσθήσῃ βία.
- 460: vgl. 456. Euripides ist schon recht ärgerlich, bleibt aber „in character“: φθείρου ist noch nicht niedriger Stil: cf. Pl. 598.610. D. 21,139. E.Fr. 610. Heracl. 284. Il. 21, 128. – ὄχληρός, cf. 472 ptg. E.Alc. 540, aber auch Ar.Th. 1075, Platon u. Isokrates.
- 479: Der Wendung κλῆε πηκτὰ δωμάτων dürfte E.Fr. 1003 (Poll. 10,27): λῦε πηκτὰ δωμάτων direkt vorschweben; zu vergleichen ist S.Aj. 579: δῶμα πάκτου.

Euripides ist also durch seine Sprache, zitierte und imitierte tragische Wendungen, einheitlich und eindeutig charakterisiert. Sein erhabenes Gebaren wirkt unter den gegebenen Umständen und in Ansicht des verhandelten Gegenstandes schon an sich lächerlich, seine volle Komik erhält das tragische Ethos aber erst durch den Gegenpart des Dikaiopolis, der die Parodie auf verschiedene Weise ergänzt:

Zunächst staunt Dikaiopolis über den Aufzug des Tragikers, der erhöht sitzend (s. S. 29, Anm. 32) und mit abgerissenen Lumpen bekleidet erscheint: daher – so schließt er rasch – Euripides' Vorliebe für hinkende und bettelnde Helden! (vs. 410ff; vgl. Ra. 846.1063ff u. ö.). Man weiß nämlich:

χρῆ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα  
 ἃ δεῖ ποιεῖν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν,

wie uns Agathon Th. 149f belehrt. Dann bringt Dikaiopolis sein Anliegen vor und bittet für seine ῥῆσις μακρά vor dem Chor um das Lumpenkleid eines alten Dramas (vs. 414ff). Mit den technischen Bezeichnungen durchbricht er dabei die Illusion. Da er sich an den Namen des Titelhelden nicht erinnert, erhält Euripides Gelegenheit, eine Serie seiner Jammerhelden aufzuzählen (vgl. Scholl.), Dikaiopolis, jedesmal abzulehnen mit der Beteuerung, der von ihm gemeinte sei noch viel elender und bettelhafter – amphibolische Urteile, an denen die Stücke selbst um solcher Elendsgestalten willen ihr Teil erhalten. Die Häufung aller elenden Eigenschaften (vs. 429) identifiziert dann eindeutig den berühmtesten Bettler des Euripideischen Repertoires, den Telephos. Die Erkennung findet ihren würdigsten Ausdruck in dem Zitat von der Entdeckung des Helden im „Telephos“: οἷδ' ἄνδρα· Μυσὸν Τήλεφον (vs. 430: Fr. 704; vgl. auch E.Cyc. 104). Mit σπάργανα (vs. 431), „Erkennungszeichen“,<sup>35</sup> gibt auch Dikaiopolis seinen Beitrag zu den oben aufgeführten dezenten Umschreibungen der Lumpen. Euripides läßt das gewünschte Kostüm hervorkramen; lustig die Vorstellung, daß der Dichter die Kostüme seiner Gestalten in einem bunten Lumpenarsenal bei sich verwahrt hält. Die geistige Schöpfung wird in komischer Konkretisierung ganz materiell dargestellt, wie denn auch Euripides nachher mit den Requisiten seine Dramen entschwinden sieht (vs. 470). Den tragischen Ausruf ὦ Ζεῦ διόπτα καὶ κατόπτα πανταχῆ (vs. 435) tut Dikaiopolis natürlich nur um der Epitheta willen, die auf die Löcher in dem Kleid anspielen; dazu hört man wohl auch einen etymologischen Witz mit ὀπή heraus (so Starkie). Geradezu ein Zitat (bei Nauck adesp.Fr. 43) sollte man in dem Ruf nicht sehen.<sup>36</sup> Der Komiker verwendet einfach ad hoc für den Witz passende Epitheta; weder κατόπτης (cf. h.Merc. 372. A.Th. 41. Hdt. 3,17.3,21) noch διόπτης (cf. Rhes. 233. Il. 10,562), was beides „Spräher“ heißt, ist eigentliches Epitheton für Zeus; das ist vielmehr παν(τ)όπτης (cf. A.Supp. 139. Eu. 1045. S.El. 175. OC 1085, für Helios Pr.V. 91, für die Vogelgötter Ar.Av. 1058f; vgl. auch Hes.Op. 267. S.Ant. 184).

<sup>35</sup> Vgl. LSJ u. Erbse, Eranos 52, 1954, 81. σπάργανα = *crepundia* wäre dann hier zuerst belegt; denn S.OT 1035 steht es metonym für „Kindheit“ (gegen LSJ, richtig Jebb, Comment. z. St.).

<sup>36</sup> Meineke, Vind.Ar.p. 8, stellte aus Achilles, Comment. in Arat. Fr. 2, p. 84 E. Maass: ὅτι καὶ οἱ ποιηταὶ πανόπτην καλοῦσι πανταχοῦ· ὦ Ζεῦ πανόπτα καὶ ἥλιος ὅς πάντ' ἐφορᾷς, folgendes her: ὅτι καὶ οἱ ποιηταὶ πανόπτην καλοῦσι· „ὦ Ζεῦ πανόπτα καὶ κατόπτα πανταχοῦ κτλ.“ Das akzeptieren Bakhuyzen u. E. Maass. Aber πανταχοῦ gehört zu καλοῦσι, und es folgen zwei Beispiele.

Ermutigt durch Euripides' Gefälligkeit, bittet Dikaiopolis um die weiteren zu dem Kostüm gehörenden Utensilien (τακόλουθα), um Filzhütchen, Bettlerstößchen, von der Leuchte durchgesengeltes Körbchen (s. Schol.), Becherleinchen mit abgebrochenem Rand, Näpfchen mit Schwamm, schließlich aber um trockene Kohlblätter, die Nahrung ganz armer Leute (cf. Pl. 544), und gar – um Kerbel, um Euripides zu guter Letzt noch mit dem angeblichen Gemüsehandel seiner Mutter zu hänseln (vs. 438–78).

Mit der Verkleidung beginnt Dikaiopolis in seine Rolle hineinzuwachsen. Vs. 440f zitiert er sein Vorbild Telephos bereits in einer typisch euripideischen Antithese (Fr. 698):

δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον,<sup>37</sup>  
εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμὶ, φαίνεσθαι δὲ μὴ.

Der Gegensatz von Sein und Schein, ein in der Sophistik vielbehandeltes Problem, hat Euripides stark beschäftigt; in der „Helena“ ist die Thematik eines ganzen Stückes von diesem Gegensatz bestimmt (s. zur Hel.-Parodie, bes. S. 55, Anm. 92). Dikaiopolis erklärt die Pointe der Antithese mit einem commentarius comicus aus der Dramaturgie und der Theaterwirklichkeit: die Zuschauer wüßten, wer er sei, während er die einfältig dastehenden Choreuten foppe.<sup>38</sup> Er geht da von den Verhältnissen der Vorlage aus; denn strenggenommen wissen ja die Choreuten auch von seiner Verkleidung (vgl. Bakhuizen). Als Euripides, dem solche „Feinheiten“ (λεπτὰ) zusagen, den Scharfsinn (πυκνῆ φρονί auch E.IA 67) der Intrige lobt – denn schließlich ist das μηχανᾶσθαι seine Domäne (vgl. Thesm., bes. 93f.927) –, bedankt sich Dikaiopolis mit einem leicht abgewandelten Telephosvers (vs. 446, cf. Fr. 707):

εὐδαίμονοις (statt καλῶς ἔχοι μοι)· Τηλέφω δ' ἄγῶ φρονῶ.

Wie im Original, wo Telephos am Anfang seiner Rede Telephos scheinbar verwünschte (s. S. 23), ist Dikaiopolis' Wunsch amphibolisch. Über die Deutung dieser Amphibolie besteht für den Zuschauer nach der Parade Euripideischer Jammerhelden natürlich kein Zweifel; man darf die Deutung aber nicht psychologisierung in das Spiel einbeziehen, wie es Bakhuizen (15f) tut, wenn er sich die zweite Vershälfte beiseite gesprochen denkt, da Euripides nicht

<sup>37</sup> Der 1. Vers ist wohl frei zitiert, da er gegen d. lex Porsoniana verstößt. W. Buchwald, Studien zur Chronologie d. att. Trag. 455–431, Diss. Königsberg 1939, 17ff bezweifelt seine Entlehnung überhaupt, Handley/Rea, 29 nehmen leichte Änderung d. 2. Vershälfte an; im Original könnte εἰς τὸ σήμερον (so Meineke), τῆ δὲ θῆμέρα oder τῆ δ' ἐν ἡμέρα gestanden haben.

<sup>38</sup> ἡλιθίους bezieht sich durchaus auf die dramatische Situation, es ist keine technische Anspielung auf die aus der Handlung gelösten Chöre des Eur., wie nach Schol. v. Leeuwen u. Starkie meinen.

verärgert werden dürfe. Auch Th. 910 beispielsweise fällt eine Ungezogenheit wider die psychologische Wahrscheinlichkeit. Der Witz des Aristophanes ist grundsätzlich souverän, ihn zu psychologisieren, ist gefährlich. – Vs. 447 freut sich Dikaiopolis, wie ihm die „Floskeln“ schon vom Munde gehen; er bemerkt also selbst, wie er allmählich euripideische Art annimmt (vgl. auch 484 mit Schol.). Als er zum erstenmal fortgeschickt wird, ermuntert er seinen *θυμός*, alle Bettlertugenden zu beweisen. Die Anrede an das eigene Herz ist Euripides abgesehen, wie wir bei der Betrachtung des Monologs (vs. 480ff, s.S. 37f) genauer sehen werden. Die Wendung *ἀπωθεῖσθαι δόμων* findet sich E.Alc. 823. Bei dem Mißverständnis *καθ' ὁμωνυμίαν* (vs. 455) spricht Dikaiopolis in gut euripideischer Weise antithetisch (cf. Schol.). Schließlich will er es mit der Bettelei genug sein lassen und wendet sich zum Gehen in der Einsicht, lästig zu fallen; die Einsicht schmückt er mit einem Zitat (vs. 472). Das Zitat zeigt sich als solches insbesondere durch das Beibehalten des situationsfremden *κοιράνους*, also durch überschießende Parodie an (s. Schol.: *ἀσήμεως πεπαρωδῆται*);<sup>39</sup> es stammt nach Schol. aus dem „Oineus“ des Euripides (Fr. 568). Symmachos' Vermutung eines Telephoszitats wird sich lediglich auf die umgebenden Telephosparodien stützen; einen ähnlichen Fall der Vereinheitlichung der Vorlagen lehnt Schol.Pax 125 (zu 126) ab (s.S. 94). Seine letzte Bitte, mit der er Euripides wegen dessen Mutter verspottet, weiß Dikaiopolis mit einer parodischen Aischylos-Reminiszenz zu würzen: er fordert Kerbel, „den du von Mutter her empfangen“ (vs. 478, cf. A.Ch. 750).

Der Part des Dikaiopolis ist nicht allein als Folie zu der paratragodischen Karikatur des Euripides bestimmt wie in Ra. der des Xanthias gegenüber der Geziertheit seines Herrn Dionysos: Dikaiopolis übt sich auch in tragischen Phrasen, wie sie zu seiner Verkleidung gehören. Anders als der Verwandte des Euripides (Thesm.) in seinen nachgespielten Tragödienparts zeigt er dabei eine beträchtliche Bewußtheit im Gebrauch des sprachlichen Ethos: dadurch daß er seine tragischen Wendungen *ρήματα*, „Phrasen, Floskeln“, nennt und sich geglückter Versuche in tragischer Diktion freut (vs. 447), macht er sie zum rein formalen Spiel, das im komischen Gegensatz zu dem Ernst seines Partners steht, der sozusagen nicht anders kann als tragisch reden. Dies wäre eine zweite Seite der Rolle des Dikaiopolis in der Euripidesszene. Eine dritte ist der absichtliche Spott des Dikaiopolis gegen den Tragiker. Schon seine überraschende Erkenntnis, woher Euripides' Vorliebe für hinkende und zerlumpte Helden rühre (vs. 410ff), und seine doppelsinnigen Urteile, als man die rechte Jammergestalt zu identifizieren sucht, sind kaum noch subjektiv ernsthaft. Nachdem

<sup>39</sup> Vgl. dazu Römer, Philol. 67, 1908, 259f.

er dann das Telephoskleid erhalten hat, wird er vollends übermütig. Der Dank für das Filzhütchen fällt doppeldeutig, mit sicher nicht nur von Aristophanes, sondern auch von Dikaiopolis beabsichtigtem Spott aus (vs. 446). Für das Körbchen bedankt sich Dikaiopolis mit dem boshaften Segenswunsch, es möge Euripides wohlgehen wie seiner Mutter einst (vs. 457). Als ihn Euripides mit einer Verwünschung fortschickt, fällt er ein eindeutiges Urteil: „Du weißt ja nicht, bei Zeus, was Schlimmes selbst du tust“ (sc. durch deine Tragödien) (vs. 461). Vs. 478 ärgert er Euripides noch einmal mit der Mutter, worauf dieser erzürnt das Tor schließen läßt: ἀνὴρ ὑβρίζει· κλῆε πηγάδα δωμαίων.

Viertens spielt Dikaiopolis tatsächlich die Rolle des lästigen Bettlers, als den sich sein Vorbild Telephos ausgibt. Vs. 450 ruft er seinen θυμὸς eigens dazu auf, „leimig, zudringlich, bettelhaft“ zu werden; denn Euripides hat ihn schon fortgeschickt, und es sind noch viele Requisiten vonnöten für eine vollständige euripideische Ausrüstung. Immer neue Wünsche bringt er vor, wird fortgeschickt, verspricht, sich zufrieden zu geben, nur um unter immer umständlicher werdenden, den Tragiker travestierenden Liebeserklärungen und Versprechungen<sup>40</sup> weitere Wünsche anzumelden. Durch das absichtlich bis zum Überdruß strapazierte Bettelmotiv wird der Habit des Telephos boshaft in allen Details verspottet, wird die Vielzahl der Euripideischen Requisiten und vor allem ihre niedere Realistik komisch ad absurdum geführt. Alle Requisiten werden in der der Tragödie unangemessenen Diminutivform genannt, einige gar noch in höchst lächerlichen Einzelheiten spezialisiert: so das von der Leuchte durchgesungelte Körbchen und das Becherleinchen mit abgebrochenem Rand (vs. 453, 459). In diesem Arsenal von Hausratsachen scheint dem Dikaiopolis mit einiger, freilich boshafter, Folgerichtigkeit nur noch Kerbel zu fehlen.

Was Euripides selbst seinem Publikum zugemutet, was ihm die Malice des Komikers untergeschoben hat, läßt sich nicht ganz sicher sagen. Eine ganz ungewöhnliche Realistik muß den jämmerlichen Habit des Telephos jedenfalls ausgezeichnet haben; sonst wäre der Spott gegenstandslos.<sup>41</sup> Telephos trug außer dem abgerissenen Kleid, dem Filzhut, der ihn als Kleinasiaten kennzeichnet, und dem Stab auch gewiß noch einen Ranzen. Das bezeugen Tzetzes

<sup>40</sup> Ähnlich Dionysos beim Kleidertausch in Ra. 579ff (cf. Ach. 476).

<sup>41</sup> Vgl. A. W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, 1953, 224f; Murray, *Eur. and his Age*, 47; Handley/Rea, 29; Pucci, 413. – Dagegen hält T. B. L. Webster, *Greek Theatre Production*, 1956, 39 die Lumpenkleidung überhaupt für Fiktion: Euripides „imagined but did not in fact dress his characters in rags.“ Damit wird der Imagination aber zuviel zugemutet. Der Menelaos z. B., vor dem Helena flieht (Hel. 541ff), wird schon eine rechte Schreckgestalt sein, und Elektra wird das ärmliche Kleid, auf das sie hinweist (E. El. 184ff), wirklich tragen.

ad Nu. 920a und derselbe in Lycophr. 14 (p. 14 Scheer), Schol.Nu. 919, Diog. Laert. 6,87, Maximus Tyrius 1,10 (p. 17 Hobein). Bei Aristophanes steht anstelle des Ranzens (πήρα oder θύλακος) das Körbchen, ebenso bei Diogenes l.c. Bleiben noch Becher (zum Trinken), Napf mit Schwamm (zum Reinigen und Kühlen der Wunde) und kärgliche Nahrung. Falls diese Utensilien bei Euripides tatsächlich vorkamen, was der Sache nach möglich ist, so wird sie Telephos im Prolog erwähnt haben, wo er von seinem Unglück und von seiner Bettlerrolle sprach. Die lächerlichen Details in vs. 453 und 459 und die Kohlblätter (statt einer allgemeineren Bezeichnung für ärmliche Nahrung) sind jedenfalls dem Komiker zuzuschreiben.

Die Kostümierungsszene ist eine parodische Szene aus des Komikers Erfindung. Eine Entsprechung bei Euripides hat sie nicht.<sup>42</sup> In dramatischer Hinsicht soll die Verkleidung Mitleid bei den Gegnern erregen, also die Rede des Helden unterstützen. Wichtiger aber ist ihre komische Intention, im Hinblick auf den „Telephos“ im besonderen, weiter aber auch auf die ganze hier verspottete Spezies Euripideischer Helden. Die Komik der Szene beruht auf der Verbindung mehrerer parodischer Formen: sprachlich auf dem karikierten sermo tragicus<sup>43</sup> des Euripides und dem aus sermo comicus und reflektierter, absichtlich spottender Parodie gemischten Gegenpart des Dikaiopolis; motivisch auf der parodistisch auflösenden, realistischen Demonstration der Bettlerrolle des Telephos. Was bei Euripides fertig in Szene tritt, im Prolog allenfalls erwähnt wird, wird bei Aristophanes ins Detail zerlegt und technisch entwickelt. Die Bettlerverkleidung, bei Euripides als sichtbarer Ausdruck des Leidens innere<sup>44</sup>, für die Intrige dramaturgische Grundlage des Stückes, wird von Aristophanes als bloßer theatralischer Effekt – Dikaiopolis braucht sich nicht unkenntlich zu machen – lächerlich gemacht. In ähnlicher Weise werden wir Th. 1056ff das Echo der Euripideischen „Andromeda“ u.a. durch regelrechtes Inszenieren demonstriert, parodisch aufgelöst finden (s.S. 84f).

Man wird in der Kostümierungsszene gewiß auch eine polemische Haltung des Dichters gegenüber dem „furchtbar desillusionierten Realismus“ (Schadewaldt, s. Anm. 44) des „Telephos“ sehen. Prato (Eur. nella critica di Ar., 48f) dagegen meint:

*Il grande commediografo, che portò sulla scena gli aspetti più vivi della vita della πόλις e che dalla realtà quotidiana attinse gli elementi più caratteristici delle sue*

<sup>42</sup> Gegen Miller, Telephus, CPh 43, 1948, 178, Anm. 22.

<sup>43</sup> In Euripides' allgemein trag. Stil imitierenden Worten ist nicht nach Telephos-Versen zu suchen, gegen Starkie u. Mitsdörffer, Diss. 12ff.

<sup>44</sup> Vgl. W. Schadewaldt, Hermes 80, 1952, 64f.

*immortali creazioni non poteva misconoscere l'importanza decisiva della rivoluzione operata da Euripide, che sarebbe servita di modello a un altro commediografo, Menandro.*

Aber das Neue einer Kunst erkennen heißt noch nicht es auch billigen. Natürlich hat Aristophanes auf der komischen Bühne realistische Züge alles andere als abgelehnt; aber Euripides führte Tragödien auf und dachte nicht daran, die Neue Komödie vorzubereiten, und daß ein Realismus wie der euripideische nicht auf die tragische Bühne gehöre, der Ansicht scheint Aristophanes in der Tat gewesen zu sein.

*Monolog:* Euripides hat die Szene verlassen, Dikaiopolis bleibt, als ἀθλιώτατος – zu seinem Kummer leider ohne Kerbel – ausstaffiert, zurück. Vor dem großen Wagnis redet er, wie schon vs. 450 einmal, ermunternd sein Herz an (vs. 480ff).

Die Selbstanrede in Form der Anrede an θυμός, καρδιά, ψυχή, wie wir sie seit Odysseus' τέτραθι δὴ καρδίη (Od. 20,18) aus der Dichtung kennen (Thgn. 695. 877.1029. Archil.Fr. 67a D. Ibyc.Fr.36b Page.Pi.O. 2,89. P. 3,61. N. 3,26),<sup>45</sup> ist in der Euripideischen Tragödie besonders häufig (Alc. 837. Med. 431.1056.1242. IT 344. Or. 466. Ion 859. Fr. 858), und Euripides hat das Verdienst, nach Ansätzen bei Aischylos, die Sophokles nicht weiterbildete, die Selbstanrede zum echten Monolog ausgestaltet zu haben.<sup>46</sup> In der Wendung des Helden nach innen schuf er eine wirkungsvolle Form, die Problematik einer Tat im Bewußtsein des Helden darzustellen: so in dem berühmten Monolog der Medea (Med. 1021ff, dazu 1242ff).<sup>47</sup> Eine solche Nach-innen-Wendung ist den Komödienpersonen, deren Empfindungen geselliger Natur sind,<sup>48</sup> wesentlich fremd, und wo sie in der Komödie begegnet, liegt Parodie vor (z.B. Eq. 1194. V. 756. Anaxandrid.Fr. 59). Daß Dikaiopolis sein Zaudern in dieser tragischen Form äußert, fügt sich zu der Parodie in den umgebenden Szenen. Aristophanes wird hier an Medeas Zaudern vor der Tat, deren Furchtbarkeit sie sieht, aber nicht sehen will (Med. 1242ff), gedacht haben; denn dorthin dürfte das Bild vom Start der Rennbahn stammen (vgl. Leo, Monolog, 36).<sup>49</sup> Dikaiopolis führt die

<sup>45</sup> Vgl. F. Leo, Der Monolog im Drama, Abh.Gött.Ges.d.Wiss., phil.-hist. Kl., NF X, Nr. 5 (1908), 94ff.

<sup>46</sup> Vgl. grundsätzlich W. Schadewaldt, Monolog u. Selbstgespräch, N.Phil. Unters. 2, Berlin 1926.

<sup>47</sup> Nachgebildet von Neophron Fr. 2 N.

<sup>48</sup> Vgl. Leo, a. a. O. 35; Schadewaldt, a. a. O. 28.

<sup>49</sup> Möglicherweise enthielt auch d. Teleph. eine derartige Selbstanrede: Fr. 702: τόλμα σὺ κ' ἄν τι τραχὺ νείμωσιν θεοί, könnte in einer Selbstanrede stehen; Handley/Rea, 31 lassen es Klytaimestra zu Telephos sagen.

Stadien seiner Gemütsregungen in lustiger Anschaulichkeit vor. Wie auf ein ganz persönliches Gegenüber redet er auf seinen θυμός bzw. die *τάλαινα καρδιά* ein. Nach der ersten Aufmunterung bleibt der θυμός, d. h. Dikaiopolis selbst, vor der Linie, die er sich höchst wirklich gezogen hat, noch stehen (vs. 483f): „Du stehst noch? Hast du Euripides nicht einverleibt?“ (vgl. Schol. u. vs. 447). Der Tadel wirkt: „Gut so!“ Die dann folgende Aufforderung, den Kopf auf den Hackblock zu legen, kann der *τάλαινα καρδιά* nur von einem komischen Helden zugemutet werden. Als sie, d. h. er selbst, es wagt, bewundert er sie: *ἄγαμαι καρδίας* (vs. 489).

Der Monolog ist ein weiteres Beispiel dafür, wie eine tragische Form zu konkret genommen und dadurch parodisch aufgelöst wird. Zwar soll auch in Medeas Monolog (Med. 1242ff) strenggenommen die *τάλαινα χεῖρ* die Startschranke überschreiten und der Kinder vergessen, die sie geboren, doch identifiziert sich Medea so vollständig mit der angeredeten Hand, daß unsere Vorstellung sogleich vom grammatischen zum logischen Subjekt wechselt. Der naive, komisch anschauliche Realismus des Dikaiopolis dagegen schafft in dem angesprochenen Herzen einen regelrechten Mitspieler; die komische Ver selbständigung bewirken besonders Frage und Lob (vs. 484f.489), die gewissermaßen eigene Personalität voraussetzen.

*Rede:* Da Dikaiopolis sich in der Situation des Telephos befindet, sich vor dem Gegner rechtfertigen zu müssen, und er sich in dem Geiselstrategem und in der Verkleidung bereits Telephos zum Vorbild nimmt, ist seine Rede als solche schon eine Anlehnung an die berühmte Rhexis des Telephos; die Hypothesis I sagt: *καὶ στολισθεὶς τοῖς Τηλέφρου βραχίωμασι παρωδεῖ τὸν ἐκείνου λόγον*. Bakhuyzen (17ff) hat in der Rede des Dikaiopolis und der des Verwandten Th. 466ff übereinstimmende Grundzüge der Argumentation aufgezeigt und daraus geschlossen, daß beide Reden nach der Telephosrede konzipiert seien (vgl. auch Handley/Rea, 34f). Die beiden Reden gemeinsamen Züge sind folgende:

- (1) Ach. 504.507.513 – Th. 472: „Wir sind unter uns.“ In beiden Fällen ist diese Feststellung der Redefreiheit so sehr situationsbegründet – in den Ach. durch Freisein von politischer Rücksichtnahme an den Lenäen, in den Th. durch das Kultfest der Frauen –, während sich doch der Bettler Telephos kaum in eine Reihe mit den Achäern hatte stellen dürfen, daß hier Anlehnung an den Teleph. fraglich ist (s. Mitsdörffer, Diss. 26).
- (2) Ach. 509ff – Th. 469f: „Auch ich hasse den Gegner.“
- (3) Ach. 514 – Th. 473: „Doch offen gesprochen, warum die Schuld beim Gegner suchen?“
- (4) Ach. 555f – Th. 518f: Schlußpointe.

In der Argumentationsrichtung unterscheiden sich die beiden Reden, wie auch die jeweilige Schlußpointe zeigt: in den „Acharnern“ wird das Handeln des Gegners als gerechte Notwehr verteidigt: man selbst hätte sich nicht anders verhalten; in den „Thesmophoriazusen“ wird gezeigt, daß man in Ansicht der eigenen Schandtaten gar kein Unrecht erfahren habe (s. vs. 474ff). Im ersten Falle also wird das Vorgehen des Gegners gerechtfertigt, im zweiten als nichtig erwiesen. Da wir aus dem Mythos wissen, daß in dem mysischen Kampfe Telephos der Angegriffene war, da ferner die Acharner-Rede bei der entscheidenden Rechtfertigung aus der Sicht des Gegners Telephos' Argumentation wörtlich aufnimmt (vs. 540ff), während in der Thesmophoriazusen-Rede lediglich die Schlußpointe einen Vers des Telephos parodiert,<sup>50</sup> hat die Rede des Dikaiopolis als die dem Vorbild nähere zu gelten. Doch auch in dieser Rede ist die Paratragodie von geringerer Bedeutung:

496f: Teleph. Fr. 703: Die einleitende Anrede der Fürsten ändert Ar., die Illusion aufhebend, zur Anrede an das versammelte Athen, dem die politische Mahnung der Rede gilt. Die Anrede parodiert auch Alexis Fr. 62, 7.

539: *πάταγος ἀσπίδων* wie E.Heracl. 832, cf. ferner A.Th. 103. S.Tr. 518. E.Ph. 1463; komisch inkongruent Ar.Lys. 329: *πάταγος χύτριοις*.

540: Teleph. Fr. 708: Lemma bis *οὐ χρῆν*; die zweite Vershälfte wird leicht geändert sein, da sie gegen die lex Porsoniana verstößt (vgl. Nauck; Buchwald [zitiert S. 33, Anm. 37]). Ein solcher selbsterhebener Einwand ist nicht speziell tragisch, sondern rhetorisch, als solcher aber eben gut euripideisch; cf. E.Ba. 204. Or. 665. Andr. 929. X.Cyr. 4, 3, 10.

541: Teleph. Fr. 708a Sn. (nach Wilamowitz): *φέρ' εἰ* – *ἐκπεύσας σκάφει*. *σκάφος* für *ναῦς* ist bei Ar.ptg., cf. Th. 877. Ra. 1382.

543: Teleph. Fr. 709: Dieselbe Form des Arguments (argumentum ad hominem, s. S. 23 mit Anm. 14) auch E.Andr. 670: *συγῆ καθῆσ' ἄν*; *οὐ δοκῶ*, u. Heracl. 1005–8.

555f: Teleph. Fr. 710: Lemma nur *τὸν δὲ Τήλεφον*, doch muß *οὐκ οἰόμεσθα* noch zum Zitat gehören; *νοῦς ἄρ' ὕμῖν οὐκ ἔνι* ist so nicht Euripideisch, da es das Porsonische Gesetz verletzt. – Dem Abschluß der Rede in den „Thesmophoriazusen“, vs. 518f, liegt Teleph. Fr. 711 vor: *εἶτα δὴ θυμούμεθα/παθόντες οὐδὲν μεῖζον* (Ar.; Schol. *μᾶλλον*) ἢ *δεδρακότες*.<sup>51</sup> Zur Formulierung cf. S.OC 267. Bakhuyzen meint, beide Redeschlüsse lehnten sich an denselben Schlußsatz des Telephos an. Da in Fr. 711 das vom Schol. geschriebene *εἰ δὴ* des Metrums wegen nicht stimmen kann und Ar. *Εὐριπίδῃ* hat, rekonstruiert Bakhuyzen den Schluß des Originals so:

*εἶτα* (od. *κᾶτα*) *Τηλέφω θυμούμεθα / παθόντες κτλ.*

<sup>50</sup> Anderes wird zu Unrecht für ptg. gehalten: Th. 466, *δξυθυμούμαι*, von Prato cl.E.Andr. 689, doch s. auch Ar.V. 501; Th. 468, *ἐπιζῆν τὴν χολήν*, von Miller, *Tragic Influences*, TAPhA 77, 1946, 178 cl.Pr.V 370. Hdt. 7, 13. S.Tr. 840. E.Hec. 583. IT 987, doch s. auch Ar.Eq. 920. Ach. 321. Pl.R. 440c.

<sup>51</sup> Das ist, wie in der Parodie, eher die Folgerung des Redners als, wie Erbse, 97, Anm. 1 meint, die Einsicht d. Agamemnon.

Danach wäre der Schluß der Rede in den „Acharnern“ freier angelehnt. Dagegen spricht aber das Schol., außerdem Aristides vol. 2, p. 19: τὸν δὲ Τήλεφον οὐκ οἶει τὰ αὐτὰ ταῦτα;<sup>52</sup> und nicht zuletzt der aus der Situation herausfallende Eigenname, der Zitat geradezu beweist. Beispiele für beibehaltene Eigennamen in parodischen Zitaten sind: Eq. 813 = Pl. 601. Nu. 1265f. V. 308. Av. 1247. Ra. 992. 1400. Ec. 392. Die beiden Redeschlüsse haben also verschiedene Vorlagen.

Nur an den besonders signifikanten Punkten seiner Rede zitiert also Dikaiopolis sein Vorbild Telephos, nämlich am Anfang, am Schluß und bei der entscheidenden Argumentation aus der Sicht des Gegners. Sonst ist seine Rede nicht paratragodisch; noch weniger ist es die des Verwandten, die ja bereits in der Konzeption stärker abweicht, indem sie die Argumentation unerwartet negativ wendet. Das Schwergewicht der Komik in der Rede des Dikaiopolis liegt nicht auf der Telephosparodie, sondern auf der Bagatellisierung der Kriegsursachen,<sup>53</sup> einer witzigen Parodie der von Herodot am Anfang seines Werkes erzählten Geschichte vom wechselseitigen Frauenraub,<sup>54</sup> und auf der komischen Reihung<sup>55</sup> der Kriegsvorbereitungen.

*Lamachosauftritt:* Nach der Rede des Dikaiopolis spaltet sich der Chor; ein Teil ist ergrimmt, der andere einsichtig. Als man aneinander zu geraten droht, ruft der gegnerische Teil des Chores den Kriegsmann Lamachos zur Hilfe (vs. 566ff).

Wie am Schluß des „Telephos“ nach dem Vergleich des Helden mit Agamemnon noch Achills Widerstand zu überwinden ist (vgl. Handley/Rea, 37ff; Strohm, 602), so tritt auch in Lamachos eine Person auf, die an der Fortsetzung der Feindschaft interessiert ist. Insofern mag man eine motivische Beziehung der Lamachoszene zum „Telephos“ sehen,<sup>56</sup> während ihre Parallelisierung mit dem Botenbericht des Kleisthenes Th. 574ff und der Schluß auf einen Botenauftritt im „Telephos“, wie wir sahen (S. 24f), verfehlt ist. Indessen, eine Parodie der Rolle des Achill ist der Lamachosauftritt trotz Paratragodie nicht.

<sup>52</sup> Zu Unrecht bezweifelt Nauck (nach Hartung, Eur. restitutus, I, 208), daß Aristides überhaupt den Euripid. Teleph. meine.

<sup>53</sup> Eine andere Version: Pax 605ff.

<sup>54</sup> Im Teleph. ist das Motiv, gegen die Vermutung von Starkie u. bes. Rostagni, RFIC, N.S. 5, 1927, 322ff, nicht nachzuweisen; richtig Pucci, 283. Das Motiv ist direkt herodoteisch: H. Weber, Aristophan. Studien, 14ff. 42f, hat durch d. Interpretation der Persergesandtschaft Ach. 65ff gezeigt, daß für die Ach. die kürzliche Publikation d. Herodoteischen Werkes vorauszusetzen ist. – Eine Hdt.-Parodie haben wir auch in Av. 1130: καὶ γὰρ ἐμέτροησ' αὐτ' ἐγώ.

<sup>55</sup> Komische Reihen sind häufig bei Ar. (wie auch bei anderen Komikern): Ach. 878ff. Nu. 50ff. Pax 530ff. 571ff. Ra. 112ff. Ec. 1169ff in einem Wortungetüm. Pl. 160ff. 189ff etc.

<sup>56</sup> So Hartung, I, 207, Anm. 1; Starkie; Erbse, 97, Anm. 1; Pucci, 342.

In tragischen Dochmien (vs. 566ff, außer 569) und in teilweise exaltiertem Stil, mit der tragischen Interjektion *ἰώ*, der poetischen Metapher *βλέπων ἀστραπάς* (vgl. das epische *πῦρ ὀφθαλμοῖσι δεδορκώς* u. Pr.V. 356: *ἔξ ὀμμάτων ἤστραπτε γοργωπὸν σέλας*) und dem dorisch vokalisiertem *τειχομάχας*, ruft der Halbchor Lamachos um Hilfe an. Die Auftrittsverse des Lamachos erhalten durch strenges Metrum und durch anaphorische Fragen tragische Affektion (vs. 572-4); die einzelnen Wörter dagegen sind nicht geradezu tragisch: *πολεμιστήριος* findet sich Ach. 1132. Pax 235. Nu. 28 und in Prosa, *κυδοιμός* ist episch, ebenso der Gorgonenschild (cf. Il. 5,741.11,36. Ar.Lys. 560). Einen ganz ähnlichen Szeneneingang hat Sophokles OC 884ff, wo der Chor auf den Raub Antigones hin Theseus zur Hilfe ruft:

Ch. *ἰὼ πᾶς λεώς, ἰὼ γὰρ πρόμοι,  
μύλετε σὺν τάχει, μύλετ'· ἐπεὶ πέρα  
περῶσ' οἶδε δῆ.*

Th. *τίς ποθ' ἡ βοή; τί τοῦργον; ἐκ τίνος φόβου ποτέ/κτλ.*

Da diese Szene der Aristophanischen so ähnlich ist, aber doch nicht ihr Vorbild sein kann, ist zu vermuten, daß es sich um eine gewisse typische Form des Hilferufs handelt.

Ist auch das Ethos der Szene – weniger die Wortwahl – eindeutig tragisch, so ist doch keine Telephosparodie anzunehmen, da der Chor des „Telephos“ nicht in einer Not- oder Kampfsituation steht – in Not gerät nur Telephos –, also Achill nicht als Helfer anrufen kann. Tatsächlich weisen weder die Worte des Chores noch die des Lamachos auf eine bestimmte Vorlage. Vielmehr zeichnen Anruf wie Auftrittsverse das Ethos des ungestüm sich gebärdenden, gewaltigen „Heros“ Lamachos (vgl. auch 964f), und dieses Ethos dem Spott des friedliebenden Dikaiopolis auszusetzen, darauf kommt es Aristophanes offenbar an.

Im folgenden enthält die Lamachosscene sicher eine, wahrscheinlich zwei Entlehnungen aus dem „Telephos“: vs. 577: *ἄπασαν ἡμῶν τὴν πόλιν κακορροθεῖ*<sup>57</sup> zeigt Schol. als Zitat an (Fr. 712), in vs. 578: *οὗτος, σὺ τολμᾶς πτωχὸς ὦν λέγειν τάδε;* ist wegen der fast gleichlautenden Verse 558 und 593 eine Entlehnung aus dem „Telephos“ zu vermuten (vgl. Nauck, p. 580). Beide Zitate stammen aber nicht aus der Achilleusszene: vs. 577 nicht, weil Achill nach dem allgemeinen Vergleich auftrat und versöhnt werden mußte (vgl. Strohm, 602), der Chor sich also nicht bei ihm beschwerte, vs. 578 nicht, weil Achill natürlich wußte, mit wem er sich nicht versöhnen wollte, Telephos also nicht mit

<sup>57</sup> Ähnlich Enn.Teleph. Fr. VI: 291: *et civitatem video Argivum incendere.* – *κακορροθεῖν*, cf. E.Alc. 707. Hipp. 340. Stheneb.Fr. 16,29 Page, Greek Lit. Pap., Ar.Th. 896 ptg.

πρωχός ὄν zurechtgewiesen haben wird. Die beiden Verse sind vielmehr unmittelbare Reaktionen auf die Rede des Telephos.<sup>58</sup>

Eine komische Beziehung der Lamachosszene zu dem Auftritt des Achill im „Telephos“ läßt sich also nicht realisieren. Die Paratragodie, ohne bestimmtes Vorbild (außer den beiden aus einer nicht entsprechenden Szene entnommenen Zitaten), dient der Charakterisierung des renommierenden Kriegsmannes, als der Lamachos im zweiten Teil des Stückes eine wichtige, und zwar „tragisch“ endende, Rolle zu spielen hat. Sein Auftritt hat in der Ökonomie des Stückes verbindende Funktion. Ein erster, dramatischer Teil wird zum Abschluß gebracht: Indem Dikaiopolis die fürchterliche Rüstung des Lamachos verhöhnt (vs. 575ff) und Lamachos mit den Gründen für seinen Abscheu vor dem Krieg attackiert (vs. 595ff), nicht ohne die Einsicht auch des bisher feindlichen Teils der Acharner durch den Hinweis auf ihre persönliche Benachteiligung zu fördern,<sup>59</sup> gelingt es ihm, den aktiven Widerstand gegen seinen Friedensschluß zu überwinden. Im Gegensatz zum „Frieden“ aber, wo nach der Bergung Eirenes im zweiten Teil des Stückes der allgemeine Friedenszustand demonstriert wird, bleibt im demonstrativen Teil der „Acharner“ eine Spannung; und diese anzulegen, ist die andere Funktion der Lamachosszene. Da Lamachos Dikaiopolis keine Argumente entgegenzusetzen hat, beschränkt er sich darauf, die ganze Sache für einen Angriff auf die Demokratie anzusehen (vs. 618), und erklärt, auf seiner Berufung beharrend, den Peloponnesiern unerbittlichen Krieg (vs. 620ff); Dikaiopolis ruft dagegen nicht weniger entschieden den offenen Markt aus, von dem nur Lamachos ausgeschlossen wird. Der Gegensatz zwischen Kriegs- und Friedensliebe und seine formale Pointierung durch die Technik der höhnischen Responion zieht sich dann durch das ganze weitere Geschehen hin.

## 2. DIE TELEPHOSPARDIE DER „THESMOPHORIAZUSEN“

In den „Acharnern“ nimmt die Telephosparodie ihren Ausgang von einer dramatisch zugespitzten Situation, die den Helden an die Lage des bedrohten Telephos erinnert, in den „Thesmophoriazusen“ dagegen wird von vornherein durch Euripides, dem dies als dem Meister des dramatischen Mechanema wohl ansteht, eine Intrigenhandlung nach dem Muster des „Telephos“ geplant und

<sup>58</sup> So verstehen Handley/Rea vs. 577; für vs. 578 vgl. vs. 558.

<sup>59</sup> Daß D. den Demos überzeuge (vs. 626), ist als die Ansicht des Chores zu betrachten, die sich aber nicht bestätigt; denn der Friede des D. bleibt privat. δῆμος meint wohl nicht nur den Demos Acharnai.

eingeleitet. In dem Überblick über den Euripideischen „Telephos“ hatten wir festgestellt, daß sich die Handlungsführung der „Thesmophoriazusen“ enger an das tragische Vorbild anlehnt als die der „Acharner“. Die Verkleidung dient ihrem eigentlichen Zweck, nämlich es dem Helden zu ermöglichen, unerkannt vor den Gegnern aufzutreten und unter dem Schein der Loyalität die Rechtfertigung des Angegriffenen vorzutragen. Der Verkleidete wird entdeckt und sucht sich durch Geiselraub und Altarflucht zu retten. Anders als im Original gelingt es aber nicht, durch dieses Strategem die Bedrohung abzuwenden; der Bedrohte „tötet“ daher seinen Geisel und ist dann den Feinden preisgegeben. Auch spricht der Verkleidete nicht für sich selbst, sondern für Euripides. Beides ist dramatisch nötig, um die Rettungsparodien und die dafür erforderliche Gefangenensituation zu schaffen. – Trotz der engeren Anlehnung an die Handlungsführung des „Telephos“ darf der erste Teil der „Thesmophoriazusen“ nicht uniform als Telephosparodie angesehen werden; die Unterschiede in der Art der Anlehnung sind erheblich.

Euripides hat erfahren, daß die Frauen in einer Ekklesie am Thesmophorienfest eine Racheaktion gegen ihn wegen böser Nachrede auf das weibliche Geschlecht beraten wollen. Er benötigt einen Verteidiger. Da Agathon, den seine weibische Natur für diese Rolle prädestiniert, nicht bereit ist, in die Frauenversammlung zu gehen, bietet sich der Verwandte des Euripides dazu an (vs. 212). Dieser muß freilich erst als Weib hergerichtet werden, was mit Hilfe des kosmetischen Necessaires und der Garderobe des Agathon geschieht (vs. 213ff). Nach der derb-lustigen Rasur und Kostümierung macht sich der Verwandte auf zur Versammlung, allerdings nicht ohne sich zuvor von Euripides unter Eid jede Hilfe versprechen zu lassen, falls ihm etwas zustoße (vs. 269ff). Das deutet an, welchen Verlauf die Sache nehmen wird, und gibt zugleich Gelegenheit, besondere Feinheiten Euripideischer Schwüre zu parodieren. Der „heil’ge Äther, Haus des Zeus“, die typisch Euripideische Gottheit,<sup>60</sup> bei der Euripides wie seine Melanippe (Melanippa Sap. Fr. 487) den verlangten Eid leistet, dünkt den Verwandten nicht solider als das Wohnhaus des Hippokrates, offenbar ein rechter „Luftbau“ (s. v. Leeuwen). Euripides, nicht kleinlich, schwört sogleich bei allen Göttern (vgl. etwa E. Med. 746ff). Diesen Eid akzep-

<sup>60</sup> Vgl. die Parodie desselben Eides Ra. 100 (mit Schol.) u. 311, Euripides’ Äthergebet Ra. 892 u. die Rolle des Äthers in dem parodistischen kosmogonischen Abriß des Euripides Th. 13ff; ferner E. Tr. 884ff. Fr. 877.941.1023. Pr. V. 88.1092. S. OC 1471. Zum Gott Äther s. P. Decharme, Euripide et l’esprit de son théâtre, Paris 1893; H. Diels, RhM 42, 1887, 12ff (zeigt Einwirkung des Diogenes von Apollonia); F. Dümmler, Akademika, Gießen 1889, 144ff (vgl. Kl. Schr. I, 163.174); W. Nestle, Eur., 153ff.

tiert der Verwandte, verwahrt sich jedoch, da man bei Euripideischen Schwüren so seine besonderen Erfahrungen hat, gegen spitzfindige Auslegungen à la Hippolytos (vs. 275, cf. E.Hipp. 612).<sup>61</sup>

Wie in den „Acharnern“ wird die Kostümierung um der Komik willen auf der Szene vorgeführt; während dies aber in den „Acharnern“ in parodischer Auflösung mit deutlicher Beziehung auf die Tragödienszenerie geschieht, ist die Verkleidung in den „Thesmophoriazusen“ ganz den Umständen der komischen Handlung angepaßt. Auch sprachlich ist die Verkleidungsszene der „Thesmophoriazusen“, bis auf die spezielle Eidparodie, rein komisch. Motivisch ist die Verkleidungsintrige vom „Telephos“ inspiriert, Telephos in seinem elenden Habit stellt aber nicht wie in den „Acharnern“ den zum Verständnis der Komik notwendigen Hintergrund. Wir sehen also in der Verkleidungsintrige der „Thesmophoriazusen“ eine komische Version der Intrige des Telephos, keine Parodie.

Die Versammlung der Frauen, Parodie des offiziellen Stils der athenischen Volksversammlung (vs. 295ff), hat nur thematisch eine Analogie zum „Telephos“: ein Punkt der Tagesordnung befaßt sich mit dem Plan einer Aktion gegen den Hauptfeind, und der Feind rechtfertigt sich, in diesem Falle durch einen Sachwalter. Der Sache nach ist die Auseinandersetzung, bestehend aus der Klage (vs. 383ff, mit einer kürzeren Ergänzung vs. 443ff) und der Verteidigung (vs. 466ff), von dem komischen Thema der Misogynia des Euripides bestimmt.

Die Hauptklägerin wirft Euripides vor, er schmähe die Frauen und mache durch seine Dramen die Männer mißtrauisch. Zum Beweise dienen ausdrücklich als solche angeführte Euripidesstellen. Die Parodie ist hier indirekt: die Klägerin parodiert, indem sie die Zitate anführt und zu ihnen Stellung nimmt, nicht selbst, vielmehr referiert sie Parodien, wie nämlich die Männer von Euripidesstellen den lächerlichsten Gebrauch machen. – Zitiert werden Euripidesverse in vs. 404 (Stheneb.Fr. 664,2), 406 (Fr. x, offenbar Zitat, cf. v. Leeuwen), 413 (Phoinix Fr. 804,3; cf. Fr. 317,4. Fr. 807 (parodiert Ar. Fr. 600). Thgn. 457). Im übrigen wird auf Euripideische Bühnensituationen angespielt: vs. 400f bezieht sich vielleicht auf die vs. 404 zitierte Stheneboiaszene (so v. Leeuwen), Beispiel für Kindesunterschiebung, vs. 407–9, ist die „Melanippa Captiva“ (cf. Hygin.Fab. 186. E.Fr. 491), auch Ph. 31 wird das Motiv erwähnt (vgl. v. Leeuwen). Die vs. 414ff genannten Sicherheitsvorkehrungen der Männer werden ihr Vorbild in der Euripideischen „Danae“ haben, wie Fritzsche wegen Hor. *carm.* III 16,1ff vermutet:

<sup>61</sup> Parodiert auch Ra. 101f.1471; vgl. S. 120f.

*Inclusam Danaen turris aenea  
robustaeque fores et vigilum canum  
tristes excubiae munierant satis  
nocturnis ab adulteris,*

...

Das Siegel von wurmstichigem Holz (vs. 426–8) scheint, ebenfalls nach Fritzsche, eher in einem Satyrspiel vorgekommen zu sein.<sup>62</sup>

Die Komik dieser Klage liegt in der Naivität der Perspektive: was bei dem Tragiker Ausnahmesituationen sind, wird auf die kleinen Vorfälle des Alltags angewendet. Was der Parodie zugrundeliegt, ist unverkennbar Euripides' feine Beobachtung des Psychischen, insbesondere der weiblichen Leidenschaft, und des Verhaltens als Äußerung des Psychischen.<sup>63</sup> – Natürlich identifiziert sich Aristophanes keineswegs so obenhin mit dem Protest der Frauen.<sup>64</sup> Der Komiker entnimmt den Vorwurf der Misogynia einer Reihe verderblicher weiblicher Gestalten und einer stattlichen Zahl von Invektiven gegen das weibliche Geschlecht im Werk des Euripides; nach Situationen und Charakteren zu differenzieren und die edlen Frauengestalten und positiven Äußerungen<sup>65</sup> um der Gerechtigkeit willen dagegenzuhalten ist Sache des objektiven Kritikers, nicht des Komikers.

Ähnlich steht es mit dem von einer zweiten Frau erhobenen Vorwurf des Euripideischen Atheismus (vs. 443ff),<sup>66</sup> ein Klagepunkt, der nicht die Frauen allgemein, sondern individuell die Kranzwinderin betrifft. Aristophanes gibt komisch an einem lächerlich speziellen Exempel wieder, wie des Euripides Skepsis gegenüber den olympischen Göttern in Athen verstanden wurde, nicht hat er den Athenern, mag er auch tiefer als sie gesehen haben, diese Skepsis, die

<sup>62</sup> Weil Herakles nach Hsch. s.v. *Ἡρακλῆος* zuerst ein solches Siegel benutzt haben soll, denkt Fritzsche an den „Syleus“, in dem Herakles eine Rolle hatte; v. Leeuwen stimmt zu.

<sup>63</sup> Vgl. Anonymus *περὶ ψυχῶν* 15,3. Mit W. Zürcher, Die Darstellung des Menschen im Drama d. Eur., Schw. Beitr. z. Altertumswiss. 2, Basel 1947 wird unter dem „Psychischen“ bei Eur. das psychologische Einzelphänomen, nicht ein geschlossener Charakter verstanden.

<sup>64</sup> Vgl. v. Leeuwen, *Thesm.* p. VII; Bruns, *Lit. Portr.*, 162; Schmid, IV,307; bes. Prato, *Eur. nella critica di Ar.*, 53ff.

<sup>65</sup> Beispiele s. Prato, a.a.O. 56.

<sup>66</sup> Cf. Ra. 889ff. Man denkt an Stellen wie: Fr. 286.480.832.900. Tr. 884ff. Ion 252ff. Hec. 488ff. El. 583f. HF 339ff. IT 570ff. Or. 285ff.418.581ff u. a. m. – Zur Götterkritik des Euripides vgl. Lesky, *Trag. Dicht. Hell.*, 207ff; Nestle, *Euripides*, passim, bes. 145ff; Murray, *Eur. and his Age*, 123ff; W. Jaeger, *Paideia*, I, 430ff, bes. 438ff; Schmid, III,756ff; Reinhardt, *Die Sinneskrise bei Eur.*, in: *Tradition u. Geist*, Göttingen 1960, 227ff.

im Athen der sophistischen Aufklärung längst weitere Kreise erfaßt hatte, erst aufgezeigt. Worauf es Aristophanes ankommt, das ist nicht Kritik an der Euripideischen Skepsis, sondern die komische Konsequenz dieser Skepsis: die kleine Blumenfrau sieht sich durch die gottlosen Philosopheme des Tragikers in ihrer höchst realen Existenz bedroht, da keine Opferkränze mehr gekauft werden. Über dieses groteske Mißverhältnis zwischen einem so ernsten Gegenstand wie dem religiösen Zweifel und der einfältig vordergründigen Perspektive, aus der er betrachtet wird, lachten die Athener – bis auf solche, die dem Komischen so wenig oder so Verkehrtes abzugewinnen wußten wie manche Moderne.

Von der Verteidigungsrede des Verwandten (vs. 466ff) wurde schon bei der Behandlung der entsprechenden Rede des Dikaiopolis (s. S. 39f) gesagt, daß sie in der Grundkonzeption – als Plädoyer für den Gegner – in der Rede des Telephos ihr Vorbild hat, daß sie aber die Tendenz der Argumentation dahin verändert, daß der Gegner nicht gerechtfertigt, sondern verharmlost wird, dadurch daß seine Schmähungen durch die viel schlimmere Wahrheit überboten werden. Auf der Voraussetzung, daß Euripides die Frauen durchaus nicht zu Unrecht schmählt, beruht übrigens sogar die Anklage selbst: die Frauen sehen sich durch Euripides an ihren Sünden gehindert (cf. vs. 398f.424ff). Inhaltlich und sprachlich steht die Rhesis ganz auf Komödienniveau,<sup>67</sup> ist also keine Parodie der Telephosrede; die Parodie in der Schlußpointe (vs. 518f: Fr. 711) ist vereinzelt (s. S. 39, Anm. 50).

Ehe es nach der haarsträubenden „Beichte“ und weiteren Verleumdungen des Verwandten zu handgreiflichem Streit mit den entrüsteten Frauen kommt (vs. 566ff), naht Weiberfreund Kleisthenes, um den Anschlag des Euripides anzuzeigen. Diese Botenmeldung informiert die Frauen über die auf der Bühne verabredete und dann gespielte Intrige und führt die Entdeckung des Verwandten herbei, und sie verspottet zugleich – und das ist vielleicht der Hauptgrund für die Einführung dieses Boten; denn die Entdeckung hätte auch aus dem auffälligen Betragen der unbekanntenen Person hervorgehen können – den weibischen Kleisthenes. In dramatischer wie in komischer Hinsicht ist die Szene also durch die Komödienhandlung selbst motiviert und erlaubt es nicht, einen entsprechenden Botenbericht im „Telephos“ zu postulieren (vgl. S. 24f). Die Paratragodie der Szene bezieht sich allgemein auf den Typus der tragischen Botenszene.<sup>68</sup> Der Bote wird angekündigt, wie er eilenden Schrittes naht (vs.

<sup>67</sup> Ed. Fraenkel, *Beobachtungen zu Ar.*, 126f macht auf die besonders volkstümliche, schlicht reihende Erzählform aufmerksam.

<sup>68</sup> Zum Botenbericht s. S. 162ff mit Literatur. –

v. Leeuwen ad vs. 584ff vermutet konkrete Vorlage aus den „Skyriern“ des Eur., wo

571ff), er redet die Anwesenden an, spricht kurz von sich selbst und deutet den Gehalt seiner Botschaft an (vs. 574–81), die eigentliche Botschaft bringt er in einem Frage-Antwort-Dialog vor (vs. 582ff); eine ausführliche Botenrede, wie man sie aus der tragischen Botenszene gewohnt ist, fehlt; darin könnte ja auch nur erzählt werden, was die Zuschauer auf der Bühne vorher selbst sahen.

574: Anrede φίλοι γυναῖκες typisch tragisch.

575–81: Nach kurzer Rechtfertigung des Auftretens unter den Frauen Ankündigung der Botschaft in tragisch strengen Versen (579–81), vgl. z. B. E.Andr. 59ff. ἀφορακτος (581) für Personen, cf. S.Aj. 910. E.Hipp. 657, auch Thuc. 3,39,2.6,33,3, metaphorisch A.Ch. 186.

582: Das τί δ' ἐστίν, mit dem der Chor beunruhigt nähere Auskunft verlangt, ist in der Tragödie in solcher Situation stereotyp, gerade beim Botenauftritt: z. B. S.Aj. 740. E.Med. 63. Hipp. 1160. Hel. 1514 etc. – Typisch trag. ist auch die Anrede ὦ παῖ. – Die Begründung der Anrede:

τί δ' ἐστίν, ὦ παῖ; παῖδα γάρ σ' εἰκὸς καλεῖν,  
ἔως ἂν οὕτως τὰς γνάθους ψιλὰς ἔχης,

ist eine euripideische Eigenheit, cf. Andr. 56.64f. Hel. 1193. Hec. 435, (auch Or. 1554f. Ar.Pl. 963). Die Verwendung des gleichen Verses V. 1297 macht wahrscheinlich, daß es ein bestimmter Euripidesvers ist (so Fritzsche, Bakhuyzen; E.Fr. 889a Sn. = adesp. 68 N.), der hier für eine Bosheit gegen Kleisthenes deformiert wird.

584ff: Durchweg trag. Metrum. – Typisch tragisch sind die etwas inhaltsleeren, um der Wechselrede willen gestellten Fragen vs. 586 u. 589. Tragisch sind auch die nominale Ausdrucksweise ἴν' . . . εἴη τῶν λόγων κατάσκοπος (vs. 588), die Versicherung der zuverlässigen Information (vs. 596, cf. A.Th. 375. S.OT 958.604. Aj. 748. El. 41.885f. E.Supp. 649. Hel. 117f.1200) und das ion. u. poet. Verbum ἐλυνθῆναι (vs. 598, cf. Pr.V. 53,529. Pi.N. 5,1. I.2,46. Orakel bei D. 21,53, öfter bei Hdt. u. Hp.).

Komisch gebrochen ist die tragisch stilisierte Botenszene durch die der weibischen Natur des Kleisthenes angepaßten Anredeformeln (vs. 574f. 582f), durch den Inhalt der Nachricht (bes. vs. 590f) und den fürwitzigen Zweifel des Verwandten an der Richtigkeit des Gemeldeten (vs. 592ff). Die nachfolgende Inquisition (vs. 603ff) hat rein komische Form. Die Suche des Chores nach weiteren Spionen (vs. 655ff) erinnert an das Satyrspiel (s. S. 26).

Achill im Palast des Lykomedes (nach A. Körte, Hermes 69, 1934, 1ff in der Euripid. Version nicht, wie sonst, unter der Töughterschar d. Königs, sondern nur bei Deidameia) als Mädchen verkleidet ergriffen wird. Die Geschichte ist nur ein Beispiel für eine rôle travesti wie die d. Verwandten, Pentheus in den „Bakchen“ wäre ein anderes. D. Bericht d. Kleisthenes weist auf keine trag. Situation. –

Daß das Versmaß 574 von Tetrametern zu Trimetern wechselt, erklärt sich sehr einfach aus der Botenparodie. Händels Erklärung (Formen u. Darst., 150ff), Gesprächspartner sei nun nicht mehr der Chor, sondern eine Gesamtheit von Chor u. weiteren Personen, in welchem Falle Wechsel zum Trimeter die Regel sei, ist unnötig; die Regel gilt auch gar nicht: vgl. meine Besprechung Gnomon 38, 1966, 541f.

Erst in der *Geiselszene* tritt das Spiel über die bisherige komödienhafte Umbildung hinaus in einen sichtbar komischen Bezug zum „Telephos“, d. h. wird Parodie des „Telephos“ (vs. 689ff). Schol. Ach. 332 weist auf diese Parodie hin; daß die R-Scholien, die wir zu den „Thesmophoriazusen“ allein besitzen, hier nichts anmerken, besagt nichts; auf sie ist kein Verlaß.<sup>69</sup>

In seiner Bedrängnis versucht sich der Verwandte wie Dikaiopolis nach dem Vorbild des Telephos zu retten. Er entreißt einer der Frauen, Mika (s. vs. 760), ihr Kind und sucht unter der Drohung, es hinzuschlachten, falls man ihn nicht freilasse, Asyl am Altar. Szene und Atmosphäre sind aufs äußerste bewegt, wie, im Unterschied zu der Geiselszene der „Acharner“ (vs. 325ff), auch durch die Form zum Ausdruck kommt: durch mehrfach tragischen Jammer und tragische Drohung parodierende Sprache (vs. 693–701) und durch den Wechsel anapästischer, trochäischer, iambischer, vs. 700f. 715f. 725 sogar hochtragischer dochmischer Rhythmen (vs. 699ff). Die hochdramatische Bewegung des telepheischen Geiselraubs ist hier offenbar das Sujet der Parodie.<sup>70</sup> Gewiß war die Geiselszene im „Telephos“ von ähnlichem Kolorit, vermutlich auch von ähnlicher, vor allem metrischer, Form; denn der Chor, der dem Helden ja feindlich war, wird stärkeren Anteil genommen haben als etwa der Chor in der sonst ähnlich dramatischen Asylszenen des „Ion“ (E. Ion 125off). Bestimmte Verse scheinen vs. 693–5, wegen Übereinstimmung mit Ra. 1371f eventuell vs. 699–701, ferner 715f parodiert zu werden; doch kommt es, da die Parodie vor allem auf die Atmosphäre ihres Vorbildes zielt, die Pointe also mehr im Ästhetischen liegt, auf den genauen Wortlaut der Vorlage weniger an.

690: *τάλαιν' ἐγώ, τάλαινα*, trag. Klageruf wie z. B. E. Ph. 1294, Ar. Lys. 735 ptg.; danach komisch *παιδίον* u. *ἀπὸ τοῦ τιθλοῦ*.

(692): Hier tritt für eine Situation, die sprachliches Pathos verlangte, travestierend eine zum Intimen spezialisierende Formel ein, statt Wendungen wie:

E. Hec. 1046: οὐ παῖδας ὄψῃ ζῶντας οὐς ἔκτειν' ἐγώ,  
 Tr. 761: νῦν - οὐποτ' αὐθις - μητέρ' ἀσπάζου σέθεν,  
 El. 1331: οὐκέτι σ' ὄψομαι.  
 - οὐδ' ἐγώ ἐς σὸν βλέφαρον πελάσω.  
 - τάδε λίσσθιά μοι προσφθέγματά σου,  
 komisch: *κέκραχθι. τοῦτο δ' οὐδέποτε σὺ ψωμίεις.*<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Vgl. A. Römer, Stud. z. Ar. u. d. alten Erklärern desselben, 1. Teil: D. Verhältnis d. Scholien d. Cod. Ravennas u. Venetus. . . , Leipzig 1902; A. Gudeman, RE, 2. Reihe, 3, 672ff, s. v. Scholien (1921). – Zur Teleph.-Parodie d. Ach. u. Hel.-Parodie d. Thesm. fallen die R-Scholien nahezu aus.

<sup>70</sup> Ein novum, wie Pucci, 351 meint, ist d. szenische Bewegung bei Eur. freilich nicht; man denke nur bereits an A. „Hiketiden“.

<sup>71</sup> Ähnl. speziell-intim Ach. 17: *ἀλλ' οὐδέπωποτ' ἐξ ὄτου γὰ ρύπτομαι.*

- 693–5: Ptg. Drohungen auch Ra. 470ff (s. S. 115ff). Av. 1238ff. – αἵματοῦν βωμόν, cf. E.Andr. 260. Ar.Pax 1020 ptg. (A.Th. 275); καθαιματοῦν, E.Hel. 1599. Ph. 1161, cf. κάθαιμος HF 383. IT 1374. – φοίνιος ist poet. (Od., Pi., Tragg.). – φλέψ z. B. S.Ph. 825; αἵματοραγῆς φλέψ, E.Ion 1011, als t. t. natürlich auch in Prosa. – Mit v. Leeuwen darf man annehmen, daß hier Worte des Telephos verwendet sind, zumal ἐπὶ τῶν μηρῶν (μηρία ist episch, in Trag. S.Ant. 1008) nicht in die Komödiensituation paßt, da am mittleren Festtage der Thesmophorien, an dem das Stück spielt, keine Opfertiere geschlachtet wurden.<sup>72</sup>
- 695: ὃ τάλαιν' ἐγώ, z. B. S.El. 807. OC 1438. E.Hec. 813. Hel. 791.
- 696f: Zu ἀρήγειν s. v. Leeuwen ad Pl. 476: poet., oft bei Eur., bei Ar.Pl. 476 ptg. Lys. 303 lyr. – Für ἴστασθαι βοήν vgl. ἰστώναι βοήν A.Ch. 885. S.Ph. 1263. E.Heracl. 73. 128.656. IT 1307. Or. 1529: κραυγὴν ~, IA 1039: ἰαχὸν ~; τροπαῖον ἰστώναι (-σθαι) cf. A.Th. 277.956. S.Tr. 1102. E.Andr. 763. Supp. 647f. Or. 713, aber auch mehrfach bei Ar. u. in Prosa. Das Zeugma wirkt komisch;<sup>73</sup> komisches Zeugma auch Ra. 1317–9.
- 699–701: Offenbare Paratragodie wie Ra. 1371f ch.; wegen der Übereinstimmung nimmt Mitsdörffer, Diss. 62 gemeinsame Vorlage aus dem Teleph. an, was möglich, aber nicht sicher ist, da ähnliche Phrasen häufig sind, z. B. E.Hipp. 866. Ba. 216. A.Pers. 693. – δέρκεσθαι hat Ar. nur noch Ra. 1336 in der Parodie einer euripideischen Monodie.
- 715f: cf. E.Med. 1391f und bes. Hipp. 675f:

τίς ἂν θεῶν ἀρωγὸς ἢ τίς ἂν βορῶν  
πάρεδρος ἢ ξυνεργὸς ἀδίκων ἔργων/ φανείη;

Die Hipp.-Stelle könnte direkt vorschweben, Mitsdörffer, Diss. 63 rechnet mit Entlehnung aus dem Teleph.

Der hochdramatischen Szene folgt die lächerlichste Auflösung (vs. 726ff). Als der Verwandte sein Telephos abgesehenes Manöver gescheitert sieht, da die Frauen sich anschicken, Reisig herbeizuschaffen, um ihn mit Feuer aus seinem Asyl zu vertreiben,<sup>74</sup> rächt er sich durch grausamen Mord an dem Geisel; dieser entpuppt sich jedoch als ein verkleideter Weinschlauch, das „Kind“, nämlich das typische oder nach Komödienkonvention als typisch hingestellte Requisite<sup>75</sup> der Frauen. Nach dieser überraschenden Entdeckung hält der Verwandte wie die „Mutter“ an der Fiktion, der Weinschlauch sei ein Kind, fest (vs. 740ff). Da die Handlung mit dem Fehlschlag des Geiselstrategems eine vom Original abweichende Wendung nimmt, sind einige parodisch inkongruente Phrasen in diesem letzten Abschnitt aus der psychologischen Situation zu erklären, der Not der „Mutter“, die den geliebten Weinschlauch verliert, und dem sarkastischen Spott des Verwandten.

<sup>72</sup> Vgl. L. Deubner, Attische Feste, 1932, 55.

<sup>73</sup> Weil d. Medium zeugmatisch steht, ist βοήν στῆσεσθε, sonst stets aktivisch, gegen J. Jackson, Marginalia Scaenica, Oxford 1955, 211ff zu halten.

<sup>74</sup> Dieses Motiv E.HF 240ff. Andr. 257ff. Alkmene (cf. Séchan, 246, Anm. 2).

<sup>75</sup> Vgl. S. 28, Anm. 29.

- 730: καταίθει ist trag., cf. A.Ch. 607. Fr. 699 M. E.Andr. 258.Tr.1296; ὑφάπτειν in Trag. u. Prosa; in derselben Situation wie hier E.Andr. 258: σὸ δ' οὖν κάταιθε; ὑφάπτει καὶ κάταιθε zusammen auch E.Or. 1618 u. 1620.
- 732: Gut tragisch pointiert; γυναικῶν ohne Artikel.
- 743: τί μ' ἠργάσω, cf. S.Ph. 928.1172. Tr. 1203, E.Hipp. 683. Fr. 700 (= Ar.Eq. 1240, aus d. Teleph.) etc.
- 751: χρῆζειν ist episch u. bes. tragisch, in Prosa selten.
- 752: φιλότεκνος außer Hdt. 2,66,2 sonst nur bei Eur.HF 636. Ph. 356.965. Fr. 1015; in die gehobene Sprache gehört auch die Hinzufügung des φύσει.

### 3. DIE RETTUNGSMECHANEMATA DER „THESMOPHORIAZUSEN“

Der Versuch des Verwandten, in kühnem Handstreich à la Telephos seine Gefangensetzung abzuwenden, schlug fehl; als Gefangener der Frauen, bewacht von der alten Kritylla (vs. 898), sieht er seiner Bestrafung durch die Prytanen entgegen. Aber wie schon die erste Probe zeigte, nicht umsonst ist er mit Euripides verwandt, und Euripides hatte ja unter Eid seine Hilfe zugesichert (vs. 269ff). Es liegt nahe, in den Tragödien des Intrigenmeisters nach Mustern für eine Rettung aus der Not zu suchen. Solche Muster werden in dem 415 aufgeführten „Palamedes“ und in den im Vorjahre, 412, gegebenen Stücken „Helena“ und „Andromeda“ gefunden. Ihre Nachahmung hat zwar nicht den erhofften Erfolg, beschert aber dem Zuschauer eine Partie köstlicher parodischer Komik; und dies vor allem soll sie auch; denn das dramatische Grundmotiv des Stückes, die Feindschaft zwischen Euripides und den Frauen, setzt nun nicht mehr wie bei Verkleidung, Spionage, Anklage und Verteidigung den szenischen Aktionen ihr Ziel, sondern bildet nurmehr den gefährvollen Hintergrund, vor dem die Parodien als Szenen von starkem Eigengewicht spielen. Das wird besonders deutlich, als Euripides vs. 1160ff seinen Hader mit den Frauen sehr rasch beilegt, um mit der Übertölpelung des Skythen die Befreiung zum Ende zu führen. Wenn die Versöhnung so leicht ist, hätte der Verwandte auf diese Weise eher befreit werden können; andererseits ist die Überlistung des Skythen, nachdem die an der Bewachung des Verwandten Interessierten versöhnt sind, eigentlich nicht mehr nötig; da hat unterdessen die Anordnung des Prytanen mit den Frauen nichts mehr zu tun. Der Teil nach der Parabase, in der sich die Frauen unwidersprochen gegen antifeminine Vorwürfe rechtfertigen können und damit ideell bereits Sieger sind, erhält also durch die Befreiungsthematik eine recht selbständige Handlung, in der der nach dem Sujet des ersten Teiles unterlegene Euripides siegreich bleibt.

## 4. DIE PALAMEDESPARODIE (Th. 765 ff)

Die Frage des gefangenen Verwandten: τίς ἔσται μὴχανῆ σωτηρίας; (vs. 765, cf. A.Th. 209. E.Hel. 1034. Ph. 890) und der für die Überlegungen Euripideischer Personen wie für ihre Lage charakteristische Terminus πόρος (vs. 769, cf. E.Alc. 213, 1162. Med. 260. HF 80 [mit Musgrave]. IA 356 etc.) weisen in die Richtung, welche die Einfälle des Verwandten nehmen werden: zum Euripideischen Mechanema. Sehr würdig einer Mechanemapartie steht am Anfang eine Erfindung aus dem Euripideischen „Palamedes“, dessen Held ja der Inbegriff des Erfindungsreichtums war.<sup>76</sup>

Im „Palamedes“<sup>77</sup> ritzte Oiax die Nachricht von dem Mord an seinem Bruder Palamedes in Ruder oder Planken<sup>78</sup> ein und warf diese ins Meer, um so dem Vater Nauplios Kunde zu geben. Zu diesem findigen Einfall kommt der Verwandte in diskursiver Überlegung, beschlossen mit einem hübschen Syllogismus,<sup>79</sup> der es rechtfertigt, anstatt der fehlenden Ruder Motivtäfelchen zu verwenden: „denn Holz ist dieses und auch jenes Holz.“ Als ein zweiter Oiax ruft der Verwandte sodann seine Hände zum Werke auf (vs. 776ff) und apostrophiert während der Arbeit die Tafeln, die die Botschaft tragen sollen (vs. 778ff). Diese Anrufungen, die Selbstanrufung und die Apostrophe solcher Gegenstände, die in bedeutsamer Beziehung zur Person und ihrem Schicksal stehen, sind häufige und wichtige Formen der Selbstäußerung tragischer Personen<sup>80</sup> und werden wie auch Anrufe an Götter, Menschen, Lokale, Natur-

<sup>76</sup> Cf. Ar.Ra. 1451. Eupol.Fr. 351,6. Pl.Phdr. 261d. – Zu seinen Erfindungen: Preller/Robert, II<sup>4</sup>, 1128 mit Anm. 3; A. Kleingünther, πρότος εὑρετής, Philol. Suppl. 26 I, 1934, 66ff, 95ff; W. Nestle, Vom Mythos zum Logos, Stuttgart 1940, 330 mit Anm. 115.

<sup>77</sup> Vgl. Schol. 771. Zur Sage Preller/Robert, II<sup>4</sup>, 1127ff; zur Gestaltung d. Stoffes bei d. drei Tragikern ebd. 1133; Schmid, III, 476f; Welcker, Gr. Trag., 500ff.

<sup>78</sup> Nicht auf den Schiffen, wie nach d. 1. Schol. 771 Prato meint; πλάται als pars pro toto ist zwar in d. Dichtung häufig, aber die Post soll ja vor den Schiffen zu Nauplios gelangen.

<sup>79</sup> Beispiele für solche komischen Syllogismen: Eq. 207f: Schlange und Blutwurst werden miteinander identifiziert, da beide μακρόν u. αἰματοπώτης sind; Eq. 1073ff: „Fuchshund“ steht für die Triere, da Hund u. Triere τὰ γύ sind. Die Technik ist die, daß willkürlich Dinge durch irgendein zufälliges tertium comparationis zur Deckung gebracht werden – zur Verblüffung des Publikums –, so als sei der Schluß die selbstverständlichste Sache von der Welt. – Die argumentatio comica bedient sich auch anderer Formen der Logik. Gleich die Parabase (Th. 802ff) bietet ein Beispiel für die häufigste Form, daß ganz annehmbare Sätze durch z. T. völlig deplacierte Argumente „bewiesen“ werden: spezifische Eigenschaften des einen Objekts dürften natürlich nicht Maßstab für die Bewertung des anderen sein. Eq. 32ff findet sich ein Gottesbeweis, fundiert durch eine petitio principii.

<sup>80</sup> Vgl. Schadewaldt, Monolog u. Selbstgespräch, passim.

mächte von Aristophanes mehrfach parodiert.<sup>81</sup> Die Scholien lassen uns wie bei der Telephospartie im Stich (s. S. 48, Anm. 69), daß aber der Verwandte Worte des Oiax selbst verwendet, ist wegen seiner eigenen Ankündigung, wegen der tragischen Form und auf Grund der Tatsache, daß Euripides auch in den folgenden Partien mit seinen eigenen Versen herbeizitiert wird, gewiß und wird auch allgemein angenommen.<sup>82</sup>

776: Die Anrede der Hände (vgl. S.Tr. 1089f. E.Alc. 837f. Med. 1244ff. Tr. 1178 [nicht der eigenen]. HF 268) wird dem Lied des Oiax entnommen sein; denn gerade die Anfänge bekannter Partien pflegen gern zitiert zu werden, da sie an besonders einprägsamer Stelle stehen, z. B. Ach. 497f – E.Teleph.Fr. 703 (Redenanfang), Th. 1015 – E.Andromeda Fr. 117 (Anfang d. Monodie), Th. 1065ff – E.Androm.Fr. 114 (Anfang d. Eingangsmonodie), Th. 855–7 – E.Hel. 1–3.

777: *πόριμος* charakterisiert eher als objektiver Terminus das Nachgeahmte, als daß es nachahmt; in Trag. kommt es nur Pr.V. 904 lyr. vor; *ἐγχειρεῖν* bei Eur. nur Med. 377.

778: *πινάκων ξεστῶν δέλτοι*, trag. Periphrasis mit *δέλτος*, cf. E.IT 727. IA 98. (Palam. Fr. 578,9); etwas Entsprechendes wird Oiax über die Ruder gesagt haben, etwa *κωπῶν* ~ (Wilamowitz).

779: *σμίλης ὀλοός* wäre eine gut trag. Umschreibung für die geritzten Buchstaben und mag entlehnt sein; *σμίλη* ist in Trag. allerdings nicht belegt, aber das kann sachliche Gründe haben.

780: Die Buchstaben sind poet. als „Boten meiner Leiden“ personifiziert; *ἐμῶν* paßt nicht für die Situation im Palam., da die Nachricht des Bruders Schicksal betraf.

781f: In die Apostrophe mischt der Verwandte eine lustige Kommentierung seines Tuns hinein: „o weh, / dies ρ (sc. von *Ἐὐριπίδῃ*, s. Schol.) ist mir mißraten“, wohl auch in kalauernder Aufnahme der „Mißgeschicke“ (*μῶχθων* – *μοχθηρόν*); das ρ bzw. das Täfelchen mit dem ρ läßt er dann unter feierlicher Ermahnung seinen Weg gehen: *χῶρει χῶρει* (vs. 782),<sup>83</sup> doch er vermißt die „Furche des Meeres“, *ποῖαν ἀλλακα*;<sup>84</sup> um die Boten wie Oiax, der eine Wendung mit *ἀλλάξ* gebraucht haben wird, zu entsenden; statt dessen schickt er seine Täfelchen „auf allen Wegen, hier und dort“ davon (vs. 783f).

783f: Feierliche Ermahnung; *βάσκετε*, episch u. A.Pers. 663.671; zu 784 cf. E.Hec. 162f: *ποῖαν ἢ ταύταν ἢ κείναν/στείλω*;

<sup>81</sup> Zur Selbstanrufung s. zu Ach. 480ff, S. 37f; Anrufung von Gegenständen z. B. Th. 945. Eq. 1250ff.

<sup>82</sup> Vgl. Fritzsche, Comment. 291; Hartung, Eur. rest. II,259; Bakhuyzen; Nauck p. 542; v. Leeuwen; Mitsdörffer, Diss. 66ff; Pucci, 325.

<sup>83</sup> Gegen Coulons *χωρεῖ χωρεῖ*, *ça va, ça va* l (nach Brunck, v. Leeuwen) ist die Doppelung besser als nachdrücklicher Imperativ aufzufassen, cf. *χωρεῖτε χωρεῖτ'* (E.Med. 1076), *βᾶτε βᾶτε* (S.OC 841.1491. E.Hel. 331), *πρόβα πρόβα* (E.Alc. 872) u. a.; der Imperativ ist aber nicht an d. Messer gerichtet, wie Enger u. Mitsdörffer, Diss. 69 verstehen, sondern an d. Täfelchen.

<sup>84</sup> Als „das bei der Fahrt durchfurchte Meer“ ist nämlich *ἀλλάξ* zu verstehen, nicht, wie man erklärt, als „Buchstabenfurche“: cf. Arion 15 (Bgg.): *ἄλοκα Νηρηεῖας πλακῶς τέμνοντες*, von der Reise der Delphine; Ar.Av. 1400: *αἰθέρος ἀλλακα τέμνων*.

Der Verwandte entnimmt dem anapästischen Lied des Oiax – denn die gesungenen Anapäste mit Paroemiaci als autonomen Versen zeigen Euripideisches Vorbild an<sup>85</sup> – einige präziöse Wendungen, die ganz genau nicht zu fixieren sind, und versieht sie mit eigenen Zutaten, so daß die tragische Apostrophe zum drolligen Selbstgespräch wird, besonders vs. 78of, als er mit seiner Schreibkunst hadert.

Über den „Palamedes“ fällt der Verwandte dann vs. 848f ein ästhetisches Urteil: den Grund für die Erfolglosigkeit der dem „Palamedes“ abgeschauten Ruderpost sieht er darin, daß sich Euripides dieses „frostigen“ Stückes gewiß schäme. Wie es mit der dem Stück vorgeworfenen Frostigkeit wirklich stand, können wir aus dem wenigen Erhaltenen nicht beurteilen. Die meisten Fragmente stammen aus dem juristischen Agon des Stückes, wie denn auch späterhin der Fall des Palamedes als Schulbeispiel des ungerechten Urteils in der Rhetorik behandelt zu werden pflegte, etwa wie von Gorgias.<sup>86</sup> Gegen diesen Agon mag sich der Tadel richten; denn Pax 534 wird Euripides von Eirene als ποιητής βηματίων δικανικῶν abgelehnt. Dem an unserer Stelle parodierten Lied läßt sich über Eigenart und etwaige Mängel des Stückes nichts entnehmen.

#### 5. DIE HELENAPARODIE (Th. 850ff)

Zum Herbeizitieren des Euripides bedarf es offenbar eines Stückes, auf welches der Tragiker stolz sein dürfte; da bietet sich die jüngst aufgeführte „neue Helena“ an; der Verwandte beschließt, Helena zu mimen (dazu S. 15, Anm. 16); das für die Illusion benötigte Frauengewand, γυναικεία στολή, wie er in tragischer Manier sagt, trägt er bereits. Eine Drohung Krityllas läßt höchst wirkliche Widerstände gegen das Tragödienspielen erwarten.

##### a) *Das Original*<sup>87</sup>

Die „Helena“ gehört zu der nicht kleinen Gruppe der Anagnorisis-Dramen, von denen wir A.Ch., E.El., S.El., E.IT, Hel., Ion besitzen,<sup>88</sup> andere inhaltlich

<sup>85</sup> Vgl. White, Verse Gr.Com., § 286; Pucci, 325; (v. Leeuwen hält d. Anapäste fälschlich für den Ersatz d. Kommations).

<sup>86</sup> Vgl. Preller/Robert, II<sup>4</sup>, 1135; W. Nestle, Vom Mythos z. Logos, Stuttgart 1940, 330.

<sup>87</sup> Lit.: Pohlenz, Gr. Trag., 382ff; F. Solmsen, CR 48, 1934, 119–21; W. Ludwig, Sapheneia, Diss. Tüb. 1954, 105ff; G. Zuntz, On Eur.Hel., Theology and Irony, Entret. Fond.Hardt, VI, 1960, 199ff; H. Diller, Erwartung, Enttäuschung u. Erfüllung i. d. griech. Trag., Serta Philol. Aenipontana 7/8, 1962, 93ff; K. Matthiessen, Hypomnemata 5, 1964, 16ff. 127ff; Anne N. Pippin, Eur.Helen, A Comedy of Ideas, CPH 55, 1960, 151ff; Kitto, Greek Tragedy, 309ff; Karin Alt, Zur Anagnorisis i. d. Hel., Hermes 90, 1962, 6ff.

<sup>88</sup> Verwandt ist auch die kurze Szene S.OC 310ff (327ff die charakteristischen An-

so weit kennen, daß wir sie den Anagnorisis-Stücken zuordnen können, nämlich die Euripideischen Stücke „Aigeus“, „Kresphontes“, „Antiope“, „Hypsipyle“, „Alexandros“, „Auge“.<sup>89</sup> Vergleichende Interpretation der Anagnorisis-Stücke, wie sie an den erhaltenen Dramen und dem Prototyp der Anagnorisis in der Odyssee umfassend H. Diller und K. Matthiessen durchführten (s. S. 53, Anm. 87), hat zwei für die Deutung besonders wichtige Gesichtspunkte erarbeitet: (1) wie die Anagnorisis stofflich arrangiert ist und wie sie verknüpft ist mit einem Mechanema, durch das die Vereinten eine äußere Bedrohung abwenden, das aber in einigen Stücken, wie dem „Ion“, dem „Kresphontes“ und dem „Alexandros“, seinerseits die Vereinigung aufs äußerste gefährdet;<sup>90</sup> (2) welche innere Bewegung, dem äußeren Geschehen korrespondierend, sich in Bewußtsein und Gefühl der Personen vollzieht, von den Vorstellungen und Gefühlen der Getrennten bis endlich zum Jubel der Vereinten.<sup>91</sup>

Die Anagnorisis der „Helena“ ist gegenüber derjenigen der in Ausgangssituation und Mechanema so ähnlichen „Taurischen Iphigenie“ außerordentlich kompliziert: In einer Weiterbildung der „Palinodie“ des Stesichoros läßt Euripides Helena durch Hermes nach Ägypten entführt sein, wo sie, während an ihrer Statt ein von Hera geschaffenes Trugbild Paris folgte und den Krieg um Troja verursachte, von dem gerechten König Proteus aufgenommen ward. Fern von Sparta, getrennt von ihrem Gatten, in dem quälenden Bewußtsein, den Tod vieler Krieger herbeigeführt zu haben, und nach dem Tode des Proteus von den Werbungen seines Sohnes Theoklymenos auch unmittelbar bedrängt, stellt sich die treu wartende Gattin die Frage: „warum lebe ich noch?“ (vs. 56). Nur die Verheißung des Hermes, sie werde noch wieder mit Menelaos in Sparta leben, läßt sie ausharren.

Wie sehr die Anagnorisis kompliziert ist durch die Existenz des Trugbildes, deutet sich schon im Prolog an (vs. 33ff. 42f), im Teukrosauftritt (vs. 68ff) wird es drastisch offenbar. Da niemand auch nur die Existenz Helenas vermuten kann und da selbst der Augenschein nicht überzeugt, kommt es, während die Erkennung als solche sich zwischen den Gatten natürlich rasch vollzieht, für

---

tilabai), wo d. Erkennung aber ganz unproblematisch ist. – Von der Selbsterkennung des Ödipus im OT wird in solchem Zusammenhang mit Recht abgesehen.

<sup>89</sup> Bes. wichtig F. Solmsens Vergleich von Antiope, Hypsipyle, Auge und Ion im Hermes 69, 1934, 410ff. – Zum Kresphontes u. Alexandros K. Matthiessen, Hypomn. 5, 1964, 111ff. 125ff; zum Alexandros zuletzt J. O. de G. Hanson, Hermes 92, 1964, 171ff. – Im übrigen siehe d. Lit. bei Schmid u. Lesky, Trag. Dicht. Hell.

<sup>90</sup> Hierzu bes. F. Solmsen, Zur Gestaltung d. Intriguenmotivs in d. Tragödien d. Soph. u. Eur., Philol. 87, 1932, 1ff; ders. s. vorige Note; ferner H. Strohm, Zetemata 15, 1957, 64ff.

<sup>91</sup> Diesen Aspekt d. Anagnorisisthematik erschließt der o. a. Aufsatz von H. Diller.

Helena darauf an, gegenüber dem Trugbild ihre Identität zu erweisen. Nach dem Teukrosauftritt muß sie in Menelaos den einzigen sehen, vor dem dieser Beweis möglich ist, und selbst der gibt dann seinen Irrtum, den er gegen den Augenschein behauptet, erst auf, als die Botenmeldung die Täuschung offenbar macht (vgl. Diller, Erwartung . . ., 105f). Die *δόκησις* und eine nahezu unlösbare Verwirrung von Schein und Sein, Namen und wirklicher Person beherrscht den Gang der Anagnorisispartie.<sup>92</sup> Die geistige Konzeption des Stückes ist bestimmt von der tragischen Ironie, in der sich ständig falsches Meinen und Wahrheit begegnen, unübertrefflich in den Abschiedsworten des Teukros, die geradezu zwei Helenen einander gegenüberstellen (vs. 158ff), dann in dem Sich-Fliehen der Gatten in der Anagnorisszene und in der grotesk-ironischen Folie der tragischen Verwechslung, dem Irrtum des Boten, der doch den Irrtum aufklärt (vs. 616ff;—vgl. Diller, Erwartung . . ., 106). Tragische Ironie als ein bis an eine Katastrophe herangeführtes Spiel mit der Ahnungslosigkeit der *ἀναγνωρισιοῦντες* ist auch sonst in Anagnorisszenen häufig, besonders noch in der „Taurischen Iphigenie“ und im „Ion“, beide aber übertrifft die „Helena“ an Ironie wegen ihrer durch das besondere Problem hervorgerufenen Spiegelungen und Doppelungen (vgl. Strohm, Zetemata 15, 1957, 85f). Welches Gefallen einer an dieser Art von Stücken findet, ist eine Sache für sich, wer ihnen aber nachdenken will, wird die ironische Konzeption, das eigentlich Tragische in diesen sonst recht untragischen Tragödien, zugrunde legen müssen. „This irony gives the play (sc. Hel.) its lightness and verve as well as its profundity“, wie Zuntz sagt (On Eur.Hel., 223).

Die Ironie ist das eine, das die „Helena“ auszeichnet, das andere ist ihre starke theatralische Wirkung – Zuntz, 202f charakterisiert sie als opernhaft –, hervorgerufen durch das ganz Märchenhafte von Szenerie und Sujet:<sup>93</sup> göttliche Entrückung und Scheinbild von Götterhand, Errettung der schönen Griechin aus dem exotischen Barbarenland; hervorgerufen auch durch die thematisch

<sup>92</sup> Zu dem Problem, welches sich Euripides hier stellt, vgl. F. Solmsen, ONOMA and ΠΡΑΓΜΑ in Eur.Helen, CR 48, 1934, 119ff. S. zeigt, daß der Gegensatz dieser u. verwandter Begriffe in d. Hel. gegenüber den anderen Stücken bes. häufig erscheint (etwa: 42f.66f.249ff.487–99.588.601.730f.792.1100.1653), u. führt diese Problemstellung auf sophist. Einfluß zurück; vgl. auch F. Heinemann, Nomos u. Physis, Basel 1945, 46ff, bes. 52. – Zum philosophischen Aspekt ferner Anne N. Pippin, CPh 55, 1960, 151ff, die jedoch zu weit geht, wenn sie in d. Hel. ein philosophisches Programmstück sieht; auch daß Eur. bewußt (!) romantische Komödie inauguriere, trifft nicht zu.

<sup>93</sup> Außer Zuntz a. a. O. vgl. Kitto, Greek Trag., 312f, der Alc., IT, Hel., Ion, denen das märchenhafte Sujet gemeinsam ist, „Tragikomödien“ nennt (dazu s. o. S. 15f), u. K. Alt, Hermes 90, 1962, 9f, die betont, daß es dem Dichter vor allem um die Konsequenzen der Fabel für die Betroffenen gehe.

so geistreich arrangierte und so bühnenwirksame Anagnorisis und nicht zuletzt durch das hohe Pathos, das zwar das Gewohnte nicht etwa übersteigt, das aber in dem ironischen Spiel eben besonders auffällt<sup>94</sup> – und eben auch den Aristophanes zur Parodie gereizt hat. Aristophanes wird wie A.W. Schlegel empfunden haben, der in der 5. Vorl. über dramatis. Kunst und Lit. die „Helena“ als „die belustigendste aller Tragödien“ bezeichnet.

### b) Die Parodie

Anknüpfungspunkt der Helenaparodie und ebenso nachher der Andromedaparodie ist die dramatische Situation. In beiden Tragödien sieht der Verwandte Gefangenschaft und die erwünschte Rettung vorgezeichnet. Die Rettung selbst wird in den beiden Parodien verhindert, die Parodie richtet sich jeweils auf die Szenen vor der Rettung, in denen eine Frau dem Unglück preisgegeben ist und dann ein Retter auftritt. In der Helenaparodie liegt das Schwergewicht auf der Begegnung, der höchst effektvollen Anagnorisis, in der Andromedaparodie auf den Klagen, die in dem Original mit der Responson der Echo eine ungewöhnliche Form fanden, in beiden Fällen also auf den auffallendsten und wirkungsvollsten Szenen der Vorlage.

Die Aristophanische Helena-Anagnorisis besteht aus einem Prolog „Helenas“ (vs. 855–68) und einer Begegnung der „Gatten“, die zum Anagnorismos führt (vs. 869–915). In dem Prolog stellt „Helena“ den Schauplatz vor, nennt Heimat, Abstammung und ihren Namen und beklagt die um ihretwillen gefallenen Krieger und ihr eigenes Unglück, von dem Gatten getrennt zu sein. Das sind, in geraffter Form, wesentliche Angaben aus dem echten Helena-prolog. Es fehlen die Motive des Trugbildes und der aktuellen Bedrängnis durch Theoklymenos. Nach dem Prolog tritt sogleich „Menelaos“ auf (vs. 869ff); es fehlt also gegenüber der Vorlage auch eine Entsprechung zu dem Teukros-auftritt, der bei Euripides die – freilich bald wieder aufgehobene – Enttäuschung hervorruft, in der Seele der Heldin also eine Bewegung erregt und vor allem drastisch die Problematik um die Identifikation Helenas vorführt.<sup>95</sup> Ebenso fehlt Menelaos' Vorstellung und die Erzählung seines Schicksals (Hel. 386ff) und seine Vorbereitung durch die alte Schaffnerin in einem gesonderten Auftritt (Hel. 437ff). Das bedeutet, daß bei Aristophanes beide Partner unvorbereitet sind, womit die wesentliche Voraussetzung für die besondere Proble-

<sup>94</sup> Vgl. Kitto a. a. O. 313f in einer Abgrenzung von Pathos u. Tragik: „In this new world of theatrical convention the scenes of pathos are delicately edged with conventionality.“

<sup>95</sup> Vgl. Strohm, *Zetemata* 15, 1957, 77; Diller, *Erwartung* . . . , 104f.

matik und Ironie der Erkennung der „Helena“ fehlt. Aristophanes hat die für seine Vorlage bestimmende *δόκησις*-Thematik und die daraus resultierenden ironischen Brechungen sowohl im Prolog als auch in der Begegnung der Partner konsequent ausgeklammert und damit das komplizierte Identifikations-thema auf eine einfache, rein äußerliche Anagnorisis reduziert. Geradlinig wird auf die Erkennung hingeführt: „Helena“ schöpft bei „Menelaos“’s Auftritt sofort Hoffnung (vs. 869f). Eine gewisse Wahrscheinlichkeit dafür, daß die „Gatten“ einander nicht gleich erkennen, wird offenbar dadurch erreicht, daß „Helena“ ein wenig abgewandt steht, wie vs. 902f zu entnehmen ist: *στρέψων ἀνταυγῆς κόρας*. Die Erkennung selbst wird eingeleitet durch Namensnennung (vs. 901) wie IT 769ff. Da das Motiv der doppelten Existenz Helenas fehlt, widerstreben beide Partner dem Anagnorismos nicht – zumal ihnen ja als Personen des komischen Stückes an dem Ausgang der Sache liegt.

Komische Grundlage der Parodie ist der Kontrast, in dem das fiktive Tragödienspiel mit seiner vorgegaukelten fremdartigen Atmosphäre (vgl. vs. 922: *ἡγυπτιάζετε*), mit der schönen Unglücklichen und ihrem edlen Retter zu der Situation und den Personen des komischen Spiels steht. Das komische Spiel erhält künstlich eine Illusion, die dazu bestimmt ist, beständig durchbrochen zu werden, indem immer Nahes, Triviales, Törichtes mit Fernem, Geheimnisvollem, Erhabenem in eine Deckung gebracht wird, die sich nicht einstellen will. Diese Identifikationen nehmen die beiden „Tragödienpersonen“ vor. Sie gedenken damit die gegenwärtige Not in eine der Situation nach entsprechende tragische Szene zu erheben und, indem sie die dort vorgezeichnete Rettung *spielen*, zugleich der wirklichen Bedrängnis zu entkommen, geradeso als wären Kunst und Realität austauschbar. Solche Gleichsetzung von Ebenen verschiedener Realität ist für die Komödie des Aristophanes überhaupt typisch: mit demselben Phänomen haben wir es in dem genialen Spiel zwischen politischer Gegenwart und Utopie<sup>96</sup> und zwischen Realität und Bildlichkeit<sup>97</sup> zu tun. Dieses souveräne Spiel wider alle gültigen Kategorien ist die geistige Mitte der Aristophanischen Komik.<sup>98</sup> – Die schöne Kabale scheitert an der banalen Wirklichkeit, der die Wächterin Kritylla mit Schimpfen und Berichtigungen der pseudotragischen Fiktionen Geltung verschafft. Dieselbe Technik, Errichtung einer tragischen Illusion und Zerstörung dieser Illusion durch komischen Realismus, werden wir auch im Perseusauftritt der Andromedaparodie vorfinden; dagegen wird in der Monodie der Andromedaparodie

<sup>96</sup> Vgl. K. Reinhardt, *Ar. u. Athen* (1938), in: *Trad. u. Geist*, 1960, 257ff.

<sup>97</sup> Vgl. Newiger, *Metapher u. Allegorie*.

<sup>98</sup> Ganz unangemessen mißt Händel, *Formen u. Darst.*, 283ff die Befreiungsparodien an der Vernunft u. an realen Verhältnissen.

das Pathos durch Apros doketa des Parodierenden selbst gebrochen; diese Technik wiederum wird in der Helenaparodie kaum verwendet (nur vs. 857. 903. 910).

Der *Prolog* des Verwandten setzt sich aus Zitaten des Originalprologs zusammen. Er bietet gerafft die wichtigsten Voraussetzungen für das Spiel, wobei, wie gesagt, das Trugbild-Motiv ausgeklammert ist.

855–7: Hel. 1–3: Vs. 3 ist *παρὰ προσδοκίαν* verändert: statt

2 δς ἀντὶ δίας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον

3 λευκῆς τακείσης χιόνος ὑγραίνει γύας

setzt Aristophanes, die grammatische Beziehung ändernd,

3 λευκῆς νοτίζει μελανοσυρμαῖον λεών.<sup>99</sup>

Spaßig wirkt, daß statt der Fluren nun die Menschen besprengt werden, eine nicht eben poetische Vorstellung, und der Farbgegensatz. *μελανοσυρμαῖος*, statt etwa *μελανόχρως*, spielt auf das Purgiermittel *συρμαία* (cf. Hdt. 2,77) an, das die Ägypter auch Pax 1254 charakterisiert. *νοτίζειν* ist durchaus poet., cf. Heraclit. B 126. A.Fr. 125,25 M. E.IT 833. Pl.Tim. 74c.

859f: Hel. 16f: *ἐμοί* statt *ἡμῖν* ist ohne komische Pointe, wenn auch weniger stilisiert. – Statt des Tyndareos weiß Kritylla „Helena“ einen passenderen Vater zu geben: Phrynondas, einen sprichwörtlichen Schurken (v. Leeuwen). Derartige zum Charakter oder zur Situation passende Abstammungen fingiert der Komiker gern, z. B. V. 151.185.325. Ra. 22.

862: Hel. 22: Der Verwandte stellt sich als Helena vor; das wird ihm nach seiner beschämenden ersten Entlarvung als neue Frechheit verwiesen.

864f: Hel. 52f: Die Erwähnung der Toten vom Skamander, um derentwillen sich Helena unschuldig verflucht weiß, beantwortet der Wunsch, den Verwandten zu ihnen zählen zu können.

866: Hel. 49: Von ihrer unglücklichen Trennung vom Gatten spricht „Helena“ zunächst im Zitat, kürzt dann aber mit der bloßen Feststellung seiner Abwesenheit ab, und zwar in der komischen Handlung voraussetzend, was sie als Helena eigentlich nicht weiß: *οὐδέπω προσέρχεται*.

868: Hel. 56: *οὖν* statt *δῆτ'*, eine Abweichung ohne komische Pointe. – Die Frage *τί οὖν ἐτι ζῶ*, eine in tragischer Verzweiflung so und ähnlich häufige Frage (z. B. Pr.V.

<sup>99</sup> Da die zweifachen Akkusative bei Ar. u. Eur. sich gegenseitig stützen und sie außerdem durch Testimonien gesichert werden (s. Hel. app. crit.), wird man die Überlieferung halten (mit Bakhuyzen, Hall/Geldart; Murray, Grégoire, Karin Alt, Philol. 107, 1963, 173; – gegen v. Herwerden, v. Leeuwen, Coulon, Cantarella; Tucker, Campbell, Comment. u. CR 63, 1949, 81–3). Zu vergleichen ist der doppelte Dativ A. Pers. 818f, dazu P. Groenebooms Kommentar. – Bei Ar. ist der 2. Akk. vielleicht nicht als Apposition zu erklären (man hätte eine Person als App. für eine Sache), sondern gewissermaßen als nachträgliche Verbesserung des Sprechers, also als regelrechtes 2. Objekt. Sprachlich etwas einfacher, aber im Prinzip vergleichbar sind Selbstkorrekturen wie Th. 1051: *εἶθε με πυρόφορος αἰθέρος ἀστῆρ – τὸν βάρβαρον ἐξολέσειεν* und Av. 899: *καλεῖν δὲ μάκαρας – ἕνα τινὰ μόνον, εἴπερ ἑκανὸν ἔξετ' ὄψον*.

747. E.Med. 145. HF 1301), braucht sich der Verwandte nicht mit der Weissagung des Hermes zu beantworten; Kritylla gibt den Grund an; die Pflichtversäumnis der Raben, die ihn längst hätten fressen sollen.

- 869f:** Als der Verwandte seinen „Menelaos“ nahen sieht, faßt er sogleich Zuversicht; dies in der komischen Situation; denn laut Vorlage (Hel. 541ff) hätte er zu erschrecken. Für diese Abweichung wird tragische Sprache imitiert, wobei vs. 870 allerdings gegen die lex Porsoniana verstoßen wird. Das metaphorische ἀλλάλειν findet sich S.OT 597 (richtig coni. von Musgrave) u. E.Andr. 630, aber auch Ar.Eq. 48. Pl.Com. 21 Demiańczuk; ähnlich wird σαίνειν gebraucht, z. B. B. 1,165: σ. ἐλπιδι κέαρ, A.Ch. 194: σ. ὕπ' ἐλπίδος. – μὴ ψεύσον, ὧ Ζεῦ ist nach Schol. ein aus S.Peus exzerpierter Halbvers: Fr. 493 P.; ἐλπίδος ψεύδειν auch S.Aj. 1382.

Da Euripides-Menelaos ohne die für die besondere Thematik der „Helena“ bedeutsame Vorbereitung auftritt, wird eine veränderte Haltung der Partner bei ihrer *Begegnung* nötig. Die Informationen, die Menelaos bei Euripides von der Alten erhält, werden ihm in der Parodie, wo er als Neuankömmling sogleich auf „Helena“ trifft, durch „Helena“ selbst vermittelt. Das Informationsgespräch wird in tragischer Sprache improvisiert, teils mit Entlehnungen aus der Informationsszene zwischen Menelaos und der Alten (Hel. 437ff, bes. 459ff), teils in freier Tragödienimitation, am Anfang mit dem Auftrittsvers des Teukros (Hel. 68).

- 871:** Hel. 68: Wie Fremdlinge tun, erkundigt sich „Menelaos“, wo er sich befinde, aber anstatt mit dem seiner Rolle zufallenden Menelaosvers Hel. 459 – denn daß diese Partie vorschwebt, zeigen die folgenden Zitate – mit dem ebenso gut passenden Auftrittsvers des Teukros, gewiß um des noch tragischer klingenden Verses willen.
- 872f:** An das Zitat vs. 871 fügt „Menelaos“, tragischen Stil imitierend (richtig Bakhuizen, v. Leeuwen, Mitsdörffer Diss. 74f; gegen Nauck, adesp. Fr. 64 [nach Enger]), eine kurze Angabe über seine, des Schiffbrüchigen, Lage an, womit er ganz knapp etwas von der Selbstvorstellung des Menelaos (etwa Hel. 408ff) nachholt. – πόντιος σάλος ist eine Lieblingsphrase des Eur.: cf. Hec. 28. IT 1443. El. 1241. Or. 994 etc.; κἀμνειν gebraucht Menelaos Hel. 771, als er nach der Erkennung von seinen Leiden spricht; ναυαγία, ναυάγια, ναυαγός: cf. Hel. 410.408.449.507.539.
- 874:** cf. Hel. 460: „Helena“ gibt frei nach den Worten der Alten Auskunft; μέλαθρα ist so gut tragisch wie δώματα, Aristophanes hat es noch Th. 41 u. Av. 1247 in ptg. Kritylla identifiziert den mythologischen Namen Proteus mit einer Person aus ihrem Gesichtskreis, mit dem längst gestorbenen Proteas; ein ähnlicher Kalauer dann vs. 1101f.
- 877:** Die noch fehlende, durch den Proteaswitz unterbrochene Information über das Land erfragt „Menelaos“ mit trag. imitiertem Vers. κέλλω ist episch u. tragisch, bei Euripides Fr. 916,5; tragisch ist auch der poet. Plural; σάφος ist typ. trag. Wort für ναῦς, z. B. E.Hel. 232.1068 etc., bei Ar.ptg.: Ach. 541. Lys. 139. Ra. 1382, ferner V. 29 in der Metapher vom Staatsschiff.
- 878:** Hel. 461: „Ägypten“, in der Hel. emphatisch von Menelaos wiederholt, ist hier Antwort. Zum hohen Stil gehört die ungewöhnliche ion. Form πεπλώκαμεν, cf.

Hel. 532. – Kritylla beeilt sich, die beiden Helden an den wirklichen Schauplatz, das Thesmophorion, zurückzusetzen.

- 881:** cf. Hel. 467: Ohne Kritylla zu beachten, fragt „Menelaos“ nach Proteus, „ob er drinnen oder fern“, ähnlich wie Hel. 467 (cf. 465) nach Theoklymenos. Das ambivalente Wort ἐξώπιος (euripideisch: Alc. 546. Med. 624. Supp. 1038) läßt nochmals den Proteas-Witz zu Ehren kommen. Daß die Frage ἐνδον ἔστ’ ἢ ’ξώπιος sehr gesucht klingt, zeigt die nachäffende Wiederholung Krityllas; ihr „du mußt noch immer seekrank sein“ (Anspielung auf 872f) meint nicht nur die Unbelehrbarkeit des Fremden, sondern auch den Stelzengang seiner Rede.
- 885:** Da die Mitteilung vom Tode des Proteas nunmehr auch in den Zusammenhang der Informationen über Proteus paßt, nimmt „Menelaos“ sie in den Dialog auf, indem er den Toten mit tragischem *αἰαῖ* τέθνηκε beklagt und nach seinem Grabe fragt (τυμβεύειν ist sophokleisch u. euripideisch). Das ist zwar nicht die nächstliegende Frage, sie aktualisiert aber jetzt das Asyl-Motiv.
- 886:** Hel. 466: Die erste Vershälfte ist zitiert, nur daß Ar., vielleicht aus dem Gedächtnis zitierend, σῆμα statt μνήμα schreibt; anstatt dann nach der Vorlage Theoklymenos einzuführen, fügt „Helena“ im zweiten Halbvers mit trag. pl. hinzu: ἐφ’ ᾧ καθήμεθα, auch dies zur Aktualisierung der Situation. – Wieder berichtigt Kritylla und bedenkt den Intriganten mit einer Verwünschung.
- 889:** Auf die ungewöhnliche Lage des Partners hingewiesen (vs. 886), fragt „Menelaos“ nach dem Grund der Asylflucht, gewiß trag. Stil nur imitierend (vgl. Müller, TAPhA 77, 1946, 181; Nauck zweifelnd adesp. Fr. 65): zu θάσσειν ἔδρας cf. E.HF 1214. Tr. 138. S.OT 2 etc., Ar.V. 1482 ptg.; τυμβήρης nur noch S.Ant. 255.947 lyr.; Umschreibungen mit ἔδραι sind in Trag. sehr beliebt, z. B. τάφου ἔδρας E.Hel. 528, τύμβου ἔδρας E.Hel. 1178 etc., ἔδραι bei Ar.Lys. 345 u. Ra. 324 lyr., vgl. auch ἐδώλια Ar.Fr. 1 ptg.; φᾶρος Epos, Tragg., Hdt.; das Simplex καλύπτω ist in Prosa sehr selten, καλυπτός hat S.Ant. 1011 u. Fr. 534,4 P.
- 890f:** Der Grund der Asylflucht, den Helena im Original im Prolog (62f) und in der Beratungsstichomythie (799) nennt, wird in typisch trag. Diktion angegeben: cf. λέχος . . . Ἡρακλεῖ . . . ξυστᾶσα S.Tr. 27, κᾶτα σὸν γαμεῖ λέχος E.Ion 297, ἐκοινώθηγ λέχει E.Andr. 38, cf. γαμήλιον λέχος E.Or. 1050 etc. Ar.Th. 1122 ptg. Av. 1758 lyr.

Nach den vielen störenden Zwischenreden Krityllas sieht man sich endlich genötigt, auf sie einzugehen, versucht dabei jedoch, sie in das Spiel einzubeziehen. Mit sehr possibler Würde verwarft sich der Verwandte gegen die Medisancen der Alten, und als sich Euripides nach ihrer Person erkundigt, weist er ihr die Rolle der Seherin Theonoe zu, die in der „Helena“ erst nach der Erkennung und der Beratung auftritt (Hel. 865ff). Die unfreiwillige Mitspielerin protestiert jedoch und erklärt in aller Form, Kritylla, die Tochter des Antitheos aus Gargettos zu sein, – was gradesoviel ist wie eine Frau Irgendwer.<sup>100</sup> Doch mag sie nur reden, ihren Bruder, nämlich Theoklymenos, wird „Helena“ jedenfalls nicht heiraten. Spricht’s und wendet sich von Kritylla ab,

<sup>100</sup> Ebenso förmlich stellt sich Nu. 134 der gewiß nicht eben renommierte Strepsiades vor.

um jetzt dem Anagnorismos zuzustreben. – Die Sprache dieses kleinen Intermezzos ist tragische Imitation:

- 895:** Nauck (nach Porson, Fritzsche) nimmt den Vers zweifelnd als adesp. Fr. 66 auf, auch v. Leeuwen nimmt Zitat an; diese Annahme ist, da in einem Zitat keine zusätzliche Pointe läge, unnötig. βαύζειν von Personen so A.Pers. 13.(574). Ag. 449. Ar.Th. 173 ptg.; σῶμα ist in der Trag. eine häufige Umschreibung der Person, z. B. S.OT 643. OC 355. E.Alc. 636. Heracl. 89,528 etc.; zu βάλλειν ψόγω vergleicht v. Leeuwen β.φθόνω E.El. 902, β.κακοῖς S.Aj. 1244, ἐμβ. αἰτία S.Tr. 940.
- 896:** κακορροθεῖν ist euripideisch: Hipp. 340. Alc. 707. Stheneb. Fr. 16,29 Page, Greek Lit. Pap., Ar.Ach. 577 (= E.Teleph. Fr. 712), cf. ἐπιρρόθοις κακοῖσιν S.Ant. 413.

Das Motiv der Bedrängnis Helenas durch Theoklymenos hat Aristophanes geschickt aufgespart, um den *Anagnorismos* seiner Helden, die er einander ja zunächst als Fremde begegnen läßt, einzuleiten. Die Nennung seines Namens, als „Helena“ den Bruder Theonoes verschmäht und sich zu ihrem Gatten bekennt, macht „Menelaos“ aufmerksam (vs. 902); es beginnt die Stichomythie, die typische Dialogform, in der die Partner der tragischen Anagnorisis zur Erkennung gelangen.<sup>101</sup> Anfangs imitieren beide noch tragischen Stil, der Höhepunkt der Szene (vs. 906ff) wird aus der „Helena“ zitiert, bis auf eine boshafte Abwandlung vs. 910:

- 900f:** κασίγνητος typ. trag. wie ἄμαμος, σύγγονος, δμῶσπορος. vs. 901 nach Hel. 54f.
- 902:** τί (πῶς) εἶπας zum Ausdruck der Überraschung und der banger oder freudigen Ahnung ist trag., Ar. hat es nur noch Eq. 1237 ptg.; dagegen wird τί (πῶς) φῆς in Tragödie und Komödie gesagt; Beispiele: E.Alc. 58. Cyc. 691. El. 570. Ion 1472. Or. 243. S.OT 943.1017. El. 1220; – E.El. 556.575. IT 808. Ion 1340. ἀνταυγής ist klassisch nur hier u. Sannyr.Fr. 1 Demiańczuk belegt, vgl. aber ἀνταυγεῖν E.Or. 1519; κόρας für ὀφθαλμοί ist typ. trag., Ar. hat es noch Pl. 635 (= S.Fr. 710 P.) u. V. 7. – Die Wendung στρέψον ἀνταυγεῖς κόρας könnte Tragödienexzerpt sein (Nauck adesp. Fr. 67), zu vergleichen ist πρόσωπον στρέφειν E.Hec. 343f. IT 68. Ph. 457.
- 903:** Indem der Verwandte, seiner geschundenen Wangen eingedenk, sich zierte, dem Partner das Gesicht zuzuwenden, bringt er aus dem komischen Geschehen die Rasur ins Spiel, die den Zuschauern vordem viel Spaß bereitete (s. vs. 212ff, cf. auch 1042f). Mit dem Femininum sucht er die Illusion zu wahren und bezeichnet sich, den Barbierten, mit der artigsten Dezenz als ὑβρισμένη; mit γνάθοι allerdings, das für Menschen nur anatomisch oder eben komisch verwendet wird, hätte er von dem Gesicht einer „Helena“ nicht gerade sprechen sollen; παρειά oder παρηίς wäre angebracht.<sup>102</sup>
- 904:** cf. Hel. 549: ἀφασία μ' ἔχει, cf. E.HF 515. IA 837 und das Homerische μὴ ἀμφασίη ἐπέων λάβε Il. 17,695. Od. 4,704; der Nominalstil ist echt trag., cf. φόβος μ' ἔχει A.Ag. 1243. Supp. 379, τάρβος μ' ἔχει A.Supp. 736, τί σε χρέος ἔχει Ar.Ach.

<sup>101</sup> A.Ch. 214ff. E.El. 553ff. S.El. 1174ff. E.IT 803ff. Hel. 553ff. Ion 1402ff.

<sup>102</sup> Eine Anspielung auf das Zerkratzen der Wangen als Zeichen der Trauer, wie v. Leeuwen erklärt, liegt in τὰς γνάθους ὑβρισμένη nicht.

454 ptg. – Das Suchen nach Worten ist stehendes Motiv im Anagnorismos und im Amoibaion der Wiedersehensfreude: E.Hel. 549, 564, 630f, 656. IT 777, 839f. Ion 1446f. S.El. 1174f.

905: cf. Hel. 72, 557, (560): Ein gutes Beispiel für freie Zitation: Ar. hätte gut Hel. 557 wörtlich übernehmen können, er hat aber auch ähnliche Wendungen aus in der Situation entsprechenden Stellen im Kopf, die er dann bewußt oder unbewußt kontaminiert.

906–12: Hel. 558, 561–6: zitiert bis auf 910.

Der sehr ungewöhnliche Anagnorismos der „Helena“, in dem die Gatten (I) einander als Menelaos und Helena „ähnlich“ erkennen – was bedeutsam ist, da die Ratio der Erkennung, die das Auge bereits vollzogen hat, widerspricht –, hat sich dem Publikum natürlich eingepägt, und die komischen ἀναγνωριούντες spielen ihn genau nach. Bei dem schönen Spiel stört es Euripides-Menelaos nicht, daß der arge Verwandte als untrügliche Garantie der wahren Erkennung die Bekanntschaft vom Kohlmarkt her geltend macht (vs. 910), ihm also einen Hieb in seiner Eigenschaft als Euripides, Sohn der Gemüsehöckerin, versetzt. Zu seiner Schande bestätigt er in unfreiwilliger Amphibolie, wahrhaftig dieser Unglücklichste zu sein.<sup>103</sup> – An dieser Stelle (vs. 912: Hel. 566) setzt in der „Helena“ die rückläufige Bewegung ein. Daran haben die Intriganten natürlich kein Interesse; sie freuen sich sogleich des Wiederfindens (in der Hel. erst vs. 625ff), „Helena“ schließt den „Gatten“ freudig in die Arme<sup>104</sup> (vs. 912 = Hel. 566) und möchte sich ohne Umstände davonführen lassen. Seit der Sophokleischen „Elektra“ äußern die wiedervereinten Partner ihre Freude in einem lyrischen Amoibaion (s. Hel. 625ff); die Parodie begnügt sich mit zwei dochmischen Versen, deren Auflösung in Kürzen Ungeduld und freudige Erregung ausdrückt<sup>105</sup> (vs. 913–5). Die Auflösung ist echt euripideisch; sie findet sich auch in dem Amoibaion Hel. 625ff, nämlich vs. 627–9 (die Verse schweben Aristophanes vor) u. 694ff (vgl. etwa noch Or. 149f, 162f). Erregung spricht sich auch in typisch euripideischer, durch viermalige Wiederholung allerdings karikierter, Anadiplosis aus (vgl. z. B. E.Or. 149). περίβαλε χέρας ist eine Lieblingsfloskel des Euripides;<sup>106</sup> Aristophanes parodiert sie auch Ra. 1322 und

<sup>103</sup> Nach psychologisch aufgerechneter Wahrscheinlichkeit müßte sich Eur. natürlich ärgern, während d. Verwandte, statt zu foppen, seine Rettung betreiben sollte; aber der Aristophanische Witz ist souverän; vgl. S. 33f.

<sup>104</sup> Wenn man Zitat annimmt wie Holzinger, De verborum lusu apud Ar., Jb. Gymn. Theres. Ak. Wien 1876, 36ff; v. Leeuwen, Coulon, Cantarella; den obszönen Paragrammatismus ἐσχάρας d.HS verteidigen Fritzsche, Hall/Geldart, Mitsdörffer, Diss. 82f, Pucci, 347.

<sup>105</sup> Zu Dochmien in ptg. s. S. 13.

<sup>106</sup> E.Andr. 115. Alc. 847. IT 796. Hel. 628, 634. Ph. 165, 306f, 1459. Or. 1042, 1044. Ba. 1163f. IA 632. Fr. 756; zuerst Od. 11, 211.

Av. 345. Mit *φέρε σε κύσω*, einer für tragische Personen zu familiären Gefühlsäußerung, geht das Pathos in komischen Stil über (cf. Nu. 81. Pax 709. Lys. 797. 923. Ra. 755).

Die Wächterin hat für die rührende Szene und zumal für das „Davonführen“ kein Verständnis und droht recht desillusionierend mit Prügeln (vs. 916f). Als Euripides sich daraufhin beklagt, sie hindere ihn, sein Weib, das er euripideisch *Τυνδάρειος παῖς* (Or. 1512. IA 1532, das Adjektiv hat nur Euripides) nennt, nach Sparta zu führen, entdeckt sie erst das ganze Komplott und bedenkt, wie vs. 858 u. ö. den Verwandten, nun auch den großen Tragiker (!) mit dem ihn travestierenden Titel eines *πανούργος* (cf. Ra. 80.1520). Jetzt wird ihr auch der in Ton und Inhalt so fremdartige Dialog der beiden verständlich: *οὐκ ἐπὶς πάλαι ἡγυπτιάζετε* (vs. 921f). Die schöne Tragödie, die man ihr da vorgespielt, hat sie offensichtlich nicht beeindruckt.

Das Erscheinen des Prytanen veranlaßt Euripides, sich davonzumachen unter der Versicherung, er werde den armen Gefangenen nicht aufgeben, es müßten ihn denn seine ungezählten Kunstgriffe verlassen (vs. 926f). Mit dieser Versicherung charakterisiert sich Euripides selbst als Mechanema-Dichter. Direkt konstatiert wird der Trickreichtum des Euripides dann auch von Kritylla, die den Tragiker als *ἱστοροράφος* bezeichnet (vs. 935). *ἱστοροράφος* ist eine Aristophanische Bildung à la *μηχανοράφος* (cf. A.Ch. 221. S.OT 387. E.Andr. 447.1116),<sup>107</sup> mit der abschließend auf die „Helena“ angespielt wird, nämlich auf den Habitus des schiffbrüchigen Menelaos (vgl. Fritzsche, Comment.).

Somit ist das erste Mechanema zur Rettung des Verwandten mißglückt. Der Gefangene wird an ein Brett gefesselt und einem skythischen Bogenschützen zur Bewachung übergeben. Er schließt die Szene mit einem komischen Jammerruf und einer tragisch klingenden Apostrophe an das Safrankleid, welches ihn in dieses Unglück brachte: „Auweia, weil o Safrankleid, was tat'st du mir! / Nun ist auf meine Rettung keine Hoffnung mehr.“ (vs. 945f).

Wie schon vs. 778 wird die tragische Apostrophe an einen bedeutsamen Gegenstand parodiert. – *οἶ' εἴργασαι* ist trag., z. B. S.Ant. 1228. Tr. 1203. E.Hipp. 683, parodiert von Ar. auch Eq. 1240. Av. 323; *σωτηρία* ist ein wichtiger Begriff im Euripideischen Mechanema;<sup>108</sup> *ἐλπὶς σωτηρίας* hat Eur. HF 80.84. IT 1413. Heracl. 452. Hel. 1031, cf. *μηχανὴ σωτηρίας* Ar.Th. 765 (s. S. 51).

<sup>107</sup> Vgl. *δικαιορραφεῖν* Ar.Nu. 1483. Av. 1435.

<sup>108</sup> Zur Bedeutung der *σωτηρία* bei Eur.: A. Garzya, *Pensiero e tecnica drammatica in Eur.*, Collana di Studi Greci 36, Napoli 1962.

## c) Konsequenzen für Aristophanes' parodische Technik

Da die Helenaparodie die einzige größere Szenenparodie ist, für die wir das Original vergleichen können, ist sie von prinzipieller Bedeutung für unsere Beurteilung der parodischen Technik des Aristophanes. Bakhuyzen (124) hat, wenn auch ziemlich allgemein, auf diese prinzipielle Bedeutung der Helenaparodie hingewiesen und, wie vor ihm schon Täuber (*De usu parodiae apud Aristophanem*), mit umfangreicherer Imitation des tragischen Stils durch Aristophanes selbst gerechnet.<sup>109</sup> In den Kommentaren jedoch und in den Rekonstruktionen des „Telephos“ und der „Andromeda“ und auch in Naucks Tragikerfragmenten, soweit sie aus Aristophanes gewonnen sind, wurde die methodische Berücksichtigung der Helenaparodie meist unterlassen, so daß zu optimistisch in der Parodie eine weitgehende Nachbildung ihrer Vorlage gesehen wurde und viel zu vieles allein auf Grund des tragischen Stils schon als Zitat einer Tragikerstelle galt. Lediglich Handley/Rea (23f) legen umsichtig ihrer Rekonstruktion des „Telephos“ Konsequenzen aus der Betrachtung der Helenaparodie zugrunde. Aus der Beobachtung von (1) kleinen Abweichungen bei Zitaten, (2) Interpolationen aus anderen Vorlagen (vs. 870 aus S. Peleus) oder von nach tragischem Stil imitierten Versen des Komikers, (3) größeren Abweichungen, Auswahl, Konzentrierung, Raffung, Vermischung und Umstellung, ziehen sie die Konsequenz:

*Fidelity to the original, in fact, is not an essential virtue of portraiture in Old Comedy, whether the portrait be of persons, or ideas, or poetry; . . . the hypothetical tragedy has only to account for what Aristophanes does with it, not to be like him.* (S. 24)

Unsere Interpretation bestätigt dieses Ergebnis, sie zeigt jedoch auch ein anderes: all diese Auslassungen, Raffungen, Umstellungen, eigenen Eindichtungen sind nicht willkürlich, sondern lassen die Absicht des komischen Künstlers erkennen, der mit seiner Vorlage spielt. Den Ansatz für die Helenaparodie hat man zu suchen in der komischen Situation (Gefangenschaft), für die eine entsprechende und durch Besonderheiten (Exotik, Anagnorisis) den Dichter zur Nachahmung reizende tragische Szene zur Parodie ausgewählt ist. Auf Grund der Gegebenheiten der komischen Handlung wird die tragische Szene von nur zwei Personen improvisiert; hierfür wird gerafft und gekürzt und z. T. um veränderter Konstellationen willen ergänzt und umgestellt: (Vorbereitungsszenen für „Helena“ und „Menelaos“ fehlen, die daraus benötigten Informationen werden in einem improvisierten Gespräch der ἀναγρωριούντες

<sup>109</sup> Ebenso dann Mitsdörffer, Diss., dort S. 86: Aristophanes „beherrscht souverän den tragischen Stil“.

nachgeholt; Kritylla wird, so gut es gehen will, ins Spiel hineingezogen; da ein längeres Gespräch Partner voraussetzt, die einander nicht gleich erkennen, muß die Erkennung dann aktualisiert werden, was durch Motive aus anderen Szenen der Vorlage geschieht). Die größte Abweichung vom Original bedeutet die planvolle und konsequente Ausschaltung des Trugbildmotivs; die Parodie beschränkt sich auf das Dramatische, von der Problematik sieht sie ab. Das ist lehrreich: hätten wir die „Helena“ aus der Parodie zu rekonstruieren, wir wären um das Wesentliche gebracht. – Man hat also mit erheblichen Freiheiten in der Verwendung des Originals zu rechnen, darf aber andererseits einen bestimmten Plan des Komikers voraussetzen, den man, hat man die Voraussetzungen der komischen Szene und den Zielpunkt der Parodie erkannt, zu einem guten Teil, sicher nicht immer vollständig, wird ausmachen können.

#### 6. DIE ANDROMEDAPARODIE (Th. 1009ff)

Nach dem Scheitern des ersten Versuches, den Gefangenen durch die Fiktion einer Tragödienszene zu befreien, ergreift Euripides, wie verheißen (vs. 925ff, woraus  $\text{o}\acute{\upsilon}$   $\text{\pi\rho\omicron\delta\iota\delta\acute{o}\nu\alpha\iota}$  in vs. 1010 wörtlich aufgenommen wird), zu neuerlichem Rettungsversuche selbst die Initiative (vs. 1009ff). Er zeigt sich dem Verwandten, der schon verzweifeln will, im Perseuskostüm, d. h. mit Flügelschuhen und Gorgonenhaupt (s. vs. 1098ff), und dieser versteht den Wink, seinerseits die Rolle der Andromeda zu übernehmen.

Der Einfall ist nun gegenüber der Helenaszene nicht mehr neu: wieder versucht man, die Mißhelligkeiten, in denen man sich sieht, in eine entsprechende tragische Szene, in der die Ereignisse mehr wunschgemäß verlaufen, zu transponieren, um in dem Spiel der wirklichen Not zu entrinnen. Die ganze Szene, die als weiterer Fehlschlag mit der Helenaszene dramaturgisch ganz auf einer Stufe steht und sie wiederholt, ist zweifellos nur um der neuen Möglichkeiten zur Parodie willen eingeführt, ist also in der Ökonomie des Stückes komisch, nicht dramaturgisch motiviert. Wir hätten hier also aus dem Bereich der Parodie ein Beispiel für die in der Aristophaneserklärung wichtige Einsicht, daß bei Aristophanes die Komik vor einer abgewogenen und konsequenten dramatischen Ökonomie dominiert.<sup>110</sup>

<sup>110</sup> Zum Verständnis dieses Phänomens hat W. Süß Wichtiges beige-steuert: Zur Komposition d. altatt. Komödie, RhM 63, 1908, 12ff; Ar. u. d. Nachwelt, Das Erbe der Alten 2/3, Leipzig 1911; Scheinbare u. wirkliche Inkongruenzen bei Ar., RhM 97, 1954, 115ff. 229ff. 289ff. – Gut auch F. Richter, D. Frösche u. d. Typ der Aristophanischen Komödie, Diss. Frankfurt 1933.

Im einzelnen hat sich auf der Bühne ein wenig gewandelt: der Verwandte ist an ein Brett gefesselt, natürlich um das komische Abbild der im folgenden parodierten Andromeda zu sein (vgl. vs. 1012f); statt der alten Kritylla ist der Skythe mit der Bewachung betraut, einesteils weil die erste Wächterin das intrigante Tragödien spielen schon gekannt hätte, vor allem aber weil sein Griechisch-Radebrechen, seine Grobheit und Dummheit zur Belustigung gebraucht wird. Zunächst allerdings muß der Skythe die Bühne verlassen (vs. 1006f), damit den Gefangenen die für die neue Fiktion erforderliche Einsamkeit umgibt.

#### a) *Das Original*<sup>111</sup>

Die „Andromeda“ hatte die Preisgabe Andromedas an ein Meeresungeheuer, als Strafe für das Prahlen der Mutter mit der eigenen und der Tochter Schönheit, und die Errettung der Heldin durch Perseus zum Inhalt. Sie steht thematisch in der Reihe jener Stücke des Euripides, in denen eine Frau in unglücklicher Lage auf Rettung wartet und schließlich gerettet wird; solche Rettungstücke sind „Elektra“, „Taurische Iphigenie“, „Helena“ und gewiß auch der „Kresphontes“<sup>112</sup>, Stücke, in denen der Rettung, anders als in der „Andromeda“, eine Anagnorisis vorangeht (vgl. S. 54). Am ähnlichsten ist die „Andromeda“ der „Helena“, mit der zusammen sie im Jahre 412 auch aufgeführt wurde. Daher läßt sich aus einem Vergleich ihrer Motive mit denen der „Helena“ am besten ein Eindruck von der Eigenart des Stückes gewinnen.<sup>113</sup>

Beide Stücke spielen fern in exotischen Ländern, in Ägypten und Äthiopien; in beiden ist die Heldin unmittelbar bedroht, Helena durch den barbarischen Freier, Andromeda durch das Ungeheuer; beiden Heldinnen ist ihre Schönheit zum Verhängnis geworden; beide werden wider alle Wahrscheinlichkeit durch einen Retter befreit, wobei jeweils der Widerstand eines Barbarenkönigs zu überwinden ist. Zwar ist Andromeda Äthiopin, also eine Barbarin, doch zeichnet sie sich vor den Barbaren wie eine Griechin aus: sie ist von weißer Hautfarbe,<sup>114</sup> und vor allem zeigt sie nach dem Siege ihres Retters edle Gesinnung, als der Vater sein Versprechen, Perseus die Tochter zur Frau zu geben, nicht einlösen will, sie aber gegen Kindesliebe und Kindespflicht ihrem Versprechen und ihrem Gefühl für Perseus folgt, εὐγενές τι φρονήσασα, wie

<sup>111</sup> Zur Rekonstruktion: Preller/Robert, II<sup>4</sup>, 237ff; E. Müller, Die Andromeda des Euripides, Philol. 66, 1907, 48ff (mit Verzeichnis d. älteren Lit. auf S. 49, Anm. 13); E. Petersen, Die attische Tragödie als Bild- u. Bühnenkunst, Bonn 1915, 606ff; Séchan, Études, 1926, 256ff (mit älterer Lit. auf S. 256, Anm. 3); Schmid, III, 517-9.

<sup>112</sup> Vgl. K. Matthiessen, Hypomnemata 5, 1964, 111ff.

<sup>113</sup> Vgl. bes. Petersen, D. att. Trag., 606f.

<sup>114</sup> Vgl. Séchan, Études, 266, Anm. 7.8; anders bei Ov. ars am. II 643.

Eratosth. Catast. 17 hervorhebt. Der Gegensatz zu dem wortbrüchigen Barbaren spielte offenbar eine wichtige Rolle.<sup>115</sup> In der „Helena“ finden wir die edle Barbarin in einer, immerhin wichtigen, Nebenrolle, in der Seherin Theonoe.

Aus der Darstellung der Andromedasage bei Ov. Met. IV 663–V 235 wollten Wecklein u. a. annehmen, daß Andromeda auch bei Euripides vorher mit Phineus verlobt gewesen sei und daß dieser im zweiten Teil des Stückes seine älteren Rechte habe geltend machen wollen. E. Müller (Philol. 66, 1907, bes. 50f) hat aber bewiesen, daß Phineus nicht in die Euripideische Version der Sage gehört, wie auch Manilius, der Euripides, nicht Ovid folgt, Phineus nicht einführt (vgl. Müller a. a. O. 64–6 u. Séchan, Études, 269, Anm. 3). Die Phineusversion scheint überhaupt erst später entstanden zu sein (s. Preller/Robert, II<sup>4</sup>, 240).

Als verwandte Motive in Hel. und Androm. vergleicht Petersen (D.att. Trag., 607) auch den Flug des Perseus durch die Luft und die, allerdings nur berichtete, göttliche Entrückung Helenas. – Daß bei Euripides der Flug des Perseus mittels der Theatermaschine vorgeführt wurde, zeigt Poll. IV 128 (ebenso Schol.Clem.Alex.Protr. 11,14 [S. 301,11 Stählin]): *μηχανὴ δὲ δείκνυσι θεοὺς καὶ ἥρωας τοὺς ἐν ἀέρι, Βελλεροφῶντας ἢ Περσέας* . . . Weitere Beispiele sind das Erscheinen des Okeanos Pr.V. 284ff, der Thetis E.Andr. 1226ff und der Iris und Lyssa E.HF 822ff. Ob auch Aristophanes in seiner Parodie die Mechané verwandte, ist nicht sicher. Pucci (379) hält ihre Anwendung, im Gegensatz zu Fensterbusch<sup>116</sup>, für wahrscheinlich wegen οὐ γὰρ ἂν παρέπτετο (vs. 1014), aber das ist nach ἐκδραμών (vs. 1011) doch wohl übertragen und nur eine verbale Anspielung auf das tragische Bühnenbild; und man wundert sich auch, in Erinnerung an Trygaios' Himmelsritt im „Frieden“ und an das Erscheinen der Iris Av. 1196ff<sup>117</sup>, daß von dem tragischen Apparat nicht mehr Aufhebens gemacht wird. Jedenfalls aber spielt der Flug in der Imagination so oder so eine Rolle, und die ganz und gar märchenhaften Umstände und Vorgänge sind der „Helena“ und der „Andromeda“ gewiß gemeinsam.

Auf der anderen Seite sind jedoch auch wichtige Unterschiede zwischen den beiden Stücken hervorzuheben. Die Gefahr ist für Andromeda weitaus bedrohlicher als für Helena, wengleich auch diese, da sie zu sterben der Untreue vorzieht, dem Tode verfallen scheint. In der „Helena“ wird der Tiefpunkt in der „Erwartungslinie“ (Diller, Erwartung . . ., 69), die Verzweiflung der Heldin, erst durch die Botschaft des Teukros hervorgerufen und nach einem

<sup>115</sup> Außer Eratosthenes l.c. vgl. Hygin.Astr. 2,11 und Schol.Germ.BP p. 78,9ff, beide ausdrücklich nach Euripides.

<sup>116</sup> C. Fensterbusch, Die Bühne d. Ar., Diss. Leipzig 1912, 61.

<sup>117</sup> Wo mit P.D. Arnott, An Introduction to the Greek Theatre, 1961, 149 und Pucci, 315 Verwendung des Aiorema anzunehmen ist.

Augenblick der Hoffnung in der Begegnung mit Menelaos noch durch die Enttäuschung zum Äußersten gebracht, in der „Andromeda“ ist die absolute Hoffnungslosigkeit Ausgangspunkt des Dramas. Ist für Helena die Hoffnung auf eine Rettung auch gering, so ist ihr doch von Hermes die Ankunft ihres Gatten verheißen; Andromeda sieht keinen möglichen Retter, und zu ihrem tatsächlichen Retter steht sie vorher in keinerlei Beziehung, anders als die Heldin der „Helena“ und aller anderen ähnlichen Stücke des Euripides, von denen wir wissen. Die „Andromeda“ hat daher auch keine Anagnorisis. Motiv zur Rettung ist statt verwandtschaftlicher Verbindung Liebe; denn daß das Liebesmotiv eine wichtige Rolle spielte, Perseus also nicht allein als der traditionelle Nothelfer auftrat, zeigt am deutlichsten der berühmte Anruf an Eros um Beistand für die Rettungstat: οὐ δ' ἄ θεῶν τύραννε κἀνθρώπων Ἔρωος (Fr. 136, cf. ferner Fr. 127.137.138).<sup>118</sup>

Der besonderen Situation der völligen Verlassenheit und Hoffnungslosigkeit im Eingang des Stückes ist die besondere Form wohl angemessen: Andromeda begann mit einer anapästischen Klagemonodie, zu der ihr die unsichtbare<sup>119</sup> Echo respondierte, etwa so wie am Anfang der Parodie, als der Verwandte, da er die Szene eben so kennt, noch willig mittut (vs. 1065ff). Diesen besonderen Eingang, der in den anapästischen Dialogen am Anfang der „Aulischen Iphigenie“<sup>120</sup> und des „Rhesos“ immerhin Parallelen hat, der mit Namensnennung und Schilderung der Lage herkömmliche Prologelemente aufweist (Fr. 115)<sup>121</sup> und den schließlich Schol. 1065 bezeugt, zu bezweifeln, gibt es keinen Grund.<sup>122</sup>

Die Situation Andromedas können wir uns verdeutlichen durch einen Vergleich mit der Eingangsszene im „Gefesselten Prometheus“, die nach der Ansicht Schmidts (III, 518) das Eingangsbild der „Andromeda“ inspiriert haben könnte. Die Ähnlichkeit der äußeren Situation des in völliger Einsamkeit Gefesselten liegt auf der Hand. In der Fesselungsszene aber, die, anders als in der „Andromeda“, vorausgeht, tritt die wesentliche Andersartigkeit der Situation des Prometheus hervor: die Fesselungsszene zeigt Prometheus zwei Positionen unter den Göttern gegenüber: die eine bringt Prometheus trotz seines Ver-

<sup>118</sup> Zeugnisse zum Liebesmotiv in der „Andromeda“ aus Literatur u. bildender Kunst bei Séchan, *Études*, 269.

<sup>119</sup> s. ἐν ἀντροῦ Fr. 118 (Th. 1019).

<sup>120</sup> Zur Diskussion über d. anap. Prolog d. IA s. Lesky, *Trag. Dicht. Hell.*, 198.

<sup>121</sup> Dies ist allerdings kein entscheidendes Argument: W. Nestle, *Tüb.Beitr.* 10, 1930, 131 hält die lyr. Selbstvorstellung nach dem Prolog E.El. 115ff dagegen.

<sup>122</sup> Vgl. Müller, *Philol.* 66, 1907, 58f; Séchan, *Études*, 256.264; Schmid, III, 518; – gegen Fritzsche; Hartung, *Eur.rest.* II, 344; C. Robert, *Arch.Zeit.* 1878, 18ff; W. Nestle, *Tüb.Beitr.* 10, 1930, 130ff.

gehens Mitleid entgegen, die andere ist ohne Mitgefühl, Verkörperung der rohen Macht und Gewalt, darauf bedacht, die Qualen des Gefesselten zu vermehren. Prometheus schweigt, bis die, die ihm die Qual bereiteten, gegangen sind. Aus seinem Schweigen spricht die ganze Auflehnung und der trotzige Stolz des zu Unrecht Leidenden. So stellt sich bereits in der Fesselungsszene in der unerbittlichen, maßlosen Härte dessen, wogegen Prometheus sich auflehnt, der im Geistigen liegende Widerstreit zweier Prinzipien, des Tyrannischen und des Humanen,<sup>123</sup> unmittelbar dar. Dieser Widerstreit macht die Problematik des fast handlungslosen Stückes aus. – Andromedas Notlage dagegen ist rein dramatischer Natur: Verlassenheit und Gefahr sind durch äußeres Geschehen bedingt, und ebenso von außen erfolgt die Rettung; die seelische Bewegung der Heldin ist Reaktion auf die äußeren Umstände.

### b) Die Parodie

Wie bei der Helenaparodie entstammen die aus der „Andromeda“ parodierten Partien dem ersten Teile des Originals. In geraffter Form und mit für die Komik bedeutsamen Umstellungen werden die Szenen bis zum Erscheinen des „Perseus“ gespielt, der sich dann unmittelbar an das Rettungswerk machen möchte (vs. 1121ff). Die Rettung selbst schlägt wiederum fehl. Sujet der Parodie sind in erster Linie die der Rettung vorausgehenden Pathoszenen, wobei mit dem Echo ein spezieller, besonders ausgefallener Theatereffekt parodiert wird. In besonderem Maße ist die Imagination der theatralischen Szenerie mit der schönen Jungfrau, die, an den Meereseisen gefesselt, verlassen den schrecklichsten Tod erwartet, und der fremdartigen, hochpathetischen Atmosphäre Voraussetzung für die Komik der lächerlichen Identifikationen, welche die Parodie vornimmt: Schauplatz ist höchst real das Thesmophorion in Athen, wo die Frauen ihre Feiern begehen, die mit φίλαι παρθένοι Angeredeten sind nur gerade dies nicht, statt der schönen Jungfrau klagt der durch Safrangewand und Rasur lächerlich verkleidete Alte, die unmittelbare Gefahr verkörpert statt eines toddrohenden Ungeheuers ein skythischer Polizist.

*Monodie* (1015–55):<sup>124</sup> Der Verwandte beginnt seine Andromedaparodie mit einer großen Klagemonodie, Parodie einer Schauspielerarie, wie sie Euripides unter dem Einfluß des jüngeren Dithyrambos in seiner Spätzeit mit zunehmen-

<sup>123</sup> Vgl. d. Prometheus-Kapitel bei Reinhardt, Aischylos.

<sup>124</sup> Für den Text der Monodie und für die Scheidung des aus dem Original Entlehnten und des Aristophanischen ist wichtig die gründliche stilistisch-metrische Interpretation von W. Mitsdörffer, D. Mnesilochoslied in *Ar. Thesm.*, *Philol.* 98, 1954, 59ff. – Zum Text auch V. Coulon, *RhM* 100, 1957, 186ff.

der rhythmischer und klanglicher Freiheit und Virtuosität schuf. Die Absicht dieser gegenüber der alten Musiké reich differenzierten neuen Musik war die, seelische *πάθη* mimetisch in Musik umzusetzen. Da über die Eigenart dieser dithyrambischen Musik bei der Interpretation der Parodie des Agathonschen Paians (Th. 101ff, s.S. 104ff), wo in der Musik die eigentliche Parodie liegt, einiges zu sagen sein wird, soll hier auf den, gewiß nicht geringen, musikalischen Anteil der Parodie nicht näher eingegangen werden. Es mag genügen, die aufgelösten Dochmien (vs. 1039f, 1040 in der bei Eur. beliebten Form  $\cup\cup\cup - \cup\cup\cup$ ), die aufgelösten Trochäen (vs. 1027.1044f), die von dem iambisch-trochäischen Charakter des Liedes stark abweichenden Daktylen gegen Schluß und die häufige Verwendung von Klauselversen (lec., paroem., pher.) als autonome Verse hervorzuheben und im übrigen festzustellen, daß fast kein Vers wie der andere ist.<sup>125</sup>

Als Vorbild der Parodie ebenfalls eine Monodie zu vermuten, liegt nahe. Allerdings nimmt die Parodie auch mit Sicherheit Stellen auf, die nicht aus der mutmaßlichen Monodie stammen, nämlich (1) Fr. 120 (vs. 1022f), durch Schol. als Verse des Chores gesichert, und (2) Fr. 118 (vs. 1019): Andromeda heißt Echo schweigen, um selbst mit den Mädchen des Chores klagen zu können; diese sind also schon da; aber die Bitte um Schweigen kann nicht nach einer langen Parodos ausgesprochen worden sein, sondern setzt den unmittelbaren Eindruck der Echoresponson voraus, stand also bald nach der anapästischen Eingangsmonodie, also ziemlich am Anfang der Parodos, nachdem der Chor nach dem Grund der Klagen gefragt hatte. Diese Frage des noch nicht unterrichteten Chores liegt in Fr. 116 vor, welches Müller (Philol. 66, 1907, 59, cf. Séchan, Études, 267, Anm. 9) als Anfang der Parodos erkannte: *ποῖαι λιβάδες, ποῖα σειρήν*. Die Parodos wird also eine Form wie in Pr.V., S.El., E.El., Med., Tr., IT, Hel., Or. gehabt haben, wo jeweils der Chor sogleich in einen lyrischen Dialog mit dem Schauspieler tritt. Andromedas Monodie hatte im Verlauf dieser komatischen Partie ihren Platz, und zwar wohl kurz vor dem Auftritt des Perseus; denn der Verwandte memoriert sie ja in der Erwartung seines „Perseus“.

Die Arie des Verwandten enthält den Wunsch, entfliehen zu können (vs. 1015–21), die Erinnerung an den Ursprung des Unglücks (vs. 1022f.1038–46), die Schilderung des gegenwärtigen Leides mit der Bitte um Mitleid (vs. 1024–37.1047–9) und den Wunsch nach Erlösung durch einen raschen Tod (vs. 1050–5), alles Motive einer tragischen Klage, die als solche in der Klage Andromedas ihr Vorbild haben können. Eine der Vorlage durchgehend folgende Parodie dürfen wir freilich nicht erwarten, wie besonders der bereits genannte aus

<sup>125</sup> Metrische Analysen der Monodie außer bei Schroeder, White, Prato auch bei Mitsdörffer, Philol. 98, 1954, 92f u. Pucci, 369ff.

einem Chorstück entnommene Vers 1022 (Fr. 120) beweist, wie wir aber auch von der in der Helenaparodie beobachteten Praxis Aristophanischer Parodie her wissen. Mit auswählender Zitation und in tragischem Stil imitierten Zutat des Komikers ist zu rechnen.

1015-7: 1015: Androm. Fr. 117: Anrede des Chores mit φίλαι bzw. φίλοι ist typisch tragisch und wird auch in der kleinen Monodie des Philokleon V. 316 parodiert. Die Anrede ist bis auf die geringfügige Auslassung eines μοι Zitat des Anfangs der Monodie Andromedas; die Anfänge bekannter Partien werden ja gern zitiert (s. S. 52). Mit der Überlegung, wie er unbemerkt entkommen könne, geht der Verwandte dann sogleich zu seinem eigenen Falle über. Der Skythe ist eine ganz unmythische Bedrohung.

Die Frage mit πῶς ἄν + Opt. zum Ausdruck des Wunsches ist tragische Ausdrucksweise (vgl. Kühner/Gerth I, 235, 6), ptg. auch Pax 68. Eq. 16; daß aber vs. 1016f keine Entlehnung mehr sind, wie Nauck mit Wilamowitz vermutet, läßt sich aus dem offensichtlich verderbten Schol. noch erkennen: nach dem Zitat von 1015 fährt Schol. fort: τὰ δὲ ἐπιφερόμενα πρὸς τὸ αὐτὸ χρήσιμον. Wilamowitzens Emendationsversuch, παρὰ τὸ αὐτὸ χορικόν (vgl. auch W. G. Rutherford, Scholia Aristophanica, London 1896-1903, 2, 500: παρὰ τὸν αὐτὸν χορὸν) ändert den Sinn. Zwar wäre ein χορικόν, nämlich Kommos<sup>126</sup>, als Vorlage möglich, wie vs. 1022 zeigt, doch ist das in dem Part eines Solosängers eine Besonderheit, die Schol. 1022 durch Nennung des Chores ja eigens anmerkt, und man wird eine solche Besonderheit jedenfalls nicht durch Konjekturen herstellen. Römer, Philol. 67, 1908, 257, Anm. 11 liest: τὰ δὲ ἐπιφερόμενα πρὸς τὸ αὐτῷ χρήσιμον <μετέθηκον>, cl. Schol. Ra. 470: . . . καὶ τὰ μὲν ἑαυτῷ πλάττων λέγει, τὰ δὲ ἐξ Εὐρυπίδου. Der Vorschlag dürfte wenigstens dem Sinne nach richtig sein; gleich zu vs. 1030 beispielsweise hebt Schol. mit τὸ δὲ ἐπιφερόμενον einen skoptischen Zusatz vom Zitat ab.

1018-21: 1019f: Fr. 118: Der Anfang der im Schol. überlieferten Originalverse: προσάιδουσαι τὰς ἐν ἄντροις ἀπόπασσον ἕασον Ἄχοι με σὺν φίλαις γόου πόνθον λαβεῖν, ist so nicht richtig, doch enthalten die Verse deutlich die Aufforderung an Echo, ihr Singen einzustellen und Andromeda gemeinsame Klage mit den Mädchen zu gestatten. Der Text ist am besten nach der Herstellung von Hermann zu lesen, die Nauck aufgenommen hat<sup>127</sup>:

κλύεις ὦ, προσαιδῶ σε τὰν ἐν ἄντροις ἀπόπασσαι<sup>128</sup> ἕασον Ἄχοι  
με σὺν φίλαις γόου κόρον<sup>129</sup> λαβεῖν.

<sup>126</sup> Vgl. die Genera des χορικόν in Schol. Ar. V. 270 u. Arist. Poet. 12, 1452 b 14ff.

<sup>127</sup> Ebenso Bothe, Schroeder und gegen seine Edition auch Coulon, RhM 100, 1957, 187; in der Edition liest Coulon mit Dobree und Willems: ὃ προσάδουσα τᾶμ' ἐν ἄντροις; Mitsdörffer, Philol. 98, 1954, 69f nach Burges: ὃ προσάδουσα' αὐτὰς ἐν ἄντροις.

<sup>128</sup> ἀπόπασσαι mit Bakhuyzen u. Nauck; ἀπόπασσον Seidler, aber aktivisch intrans. nur d. Imperativ παῦε und, wenn auch selten, ἀναπαύειν (Th. 4, 11, 3. X.HG 5, 1, 21); gut auch ὅσα παῦσον Rutherford, Schol. Ar., cl. E. Or. 1314: παύσωμεν βοήν.

<sup>129</sup> v. Herwerden; cf. E. Alc. 185. Ph. 1750.

Zu vergleichen sind etwa E.Supp. 804: *προσαυδῶ σε τὸν θανόντα*, und E.Hel. 1107ff: *σὲ τὰν ἐνάβλοις ὑπὸ δενδροκόμοις / μουσεῖα καὶ θάκους ἐνί-/ζουσαν ἀναβοάσω κτλ. κλύεις ὦ* mag über die Angabe des Schol. hinaus bei Euripides gestanden haben, jedenfalls ist es in der Tragödie häufig als Form eindringlicher Anrede (cf. S.OC 164. E.Hipp. 362. Ph. 298.1536 etc.), ebenso *ὄρᾳς* vs. 1029 (cf. E.Or. 166 etc.). – Da bei Aristophanes Echo noch nicht eingeführt ist, fehlt der pathetischen Anrede eigentlich die Adresse. Identifikationsversuche wie der, daß der Chor angeredet werde (so Mitsdörffer, Philol. 98, 1954, 71), oder der, daß der Skythe gemeint sei (so Fritzsche u. Bakhuyzen, 128), sind fehl am Platze; das Publikum weiß schon, wer „die in der Grotte“ ist, und fordert keine Motivierung. Die Bitte kam in den Klagen Andromedas irgendwo vor, der Verwandte greift sie auf, um, aus hohem Pathos in die Alltagssprache und in die Komödiesituation fallend, der Echo seine sehr viel zweckmäßigeren Wünsche anzutragen: „Stimm’ zu, laß mich nach Haus zu meiner Frau!“ (vs. 1021, cf. 1206).

**1022f:** Fr. 120: Die Originalverse lauten nach Schol.:

*ἄνοικτος ὃς τεκῶν σε τὴν  
πολυπονιώτατην βροτῶν  
μεθῆκεν "Αἰδᾶ πάτρας ὑπερθανεῖν.*

Auf die Freiheit, mit der Aristophanes auch aus anderen Partien als seiner Hauptvorlage Verse entnimmt, wurde S. 70 schon hingewiesen. Im Original spricht der Chor von dem mitleidlosen Vater Kepheus und der Opferung Andromedas – Andromeda wurde ja dem zürnenden Poseidon zum Opfer gebracht –, der Verwandte läßt das Opfermotiv fort und variiert seiner Lage entsprechend: „der Mitleidlose, der mich band“; mit *τὸν πολυπονιώτατον* fällt er gegen seine Fiktion, Andromeda zu sein, spaßig ins Maskulinum, ebenso vs. 1024 und 1038. *ἄνοικτος* ist auf den Skythen vs. 1018 zurückzubeziehen, die Bitte an Echo als Parenthese aufzufassen, da die Wendung an die zweite Person eingeschoben ist. Anders als der Verwandte wird Euripides nachher (vs. 1056f) an der Fiktion, daß „Andromeda“ vom Vater dem Ungeheuer ausgesetzt worden sei, festhalten.

**1024–8:** In vs. 1024–8 schildert sich der Verwandte im Detail als den *πολυπονιώτατον βροτῶν*: „Der greisen Frau entronnen kaum, / der schimmlichen, verging ich doch“; denn nun bewacht ihn der Skythe als ein „verderblich unfreundlich Mahl – den Raben.“ Das ist ganz des Armen eigene Situation, der tragische Stil, um den er, nicht ohne Stilbrüche, bemüht ist, ist also imitiert.

*μόλις ἀποφυγῶν*, cf. S.El. 601; *γραῖα*, bei Ar. nur hier, gehört dem hohen Stil an, während *γραῖς* in Komödie und Tragödie gesagt wird; mit *σαπρῶν* erhält aber die „Greisin“ ein in tragischer Sprache ganz unpassendes Attribut: *σαπρὸς* für alte Per-

sonen ist ein Schimpfwort der Komödie, cf. Pax 698. Ec. 884.1098. Eupol. Fr. 221 u. ö. – Zu φύλαξ . . . ἐφεστώς<sup>130</sup> vgl. etwa S.Aj. 945: οἱοὶ νῶν ἐφεστῶσι σκοποί; bes. typisch für die tragische Klage ist ὀλοὸν ἄφιλον, sowohl die Wörter selbst als auch besonders die asyndetische Zusammenstellung: Beispiele: τὰ παναίολ' αἰανῆ δύσθροα βάγματα A.Pers. 636, ἔτ' αἰανῆ πάνδυρον δύσθροον αὐδάν A.Pers. 941, ἄθεος ἄφιλος S.OT 663, σὺ μὲν δλόμενος ἄταφος ἄφιλος E.Tr. 1312, ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος E.IT 220; ἄφιλος „verhaßt“ ist trag., z. B. A.Th. 522. S.Aj. 619f. E.HF 561. – Auf die typisch tragische Floskel folgt vs. 1028, ἐκρέμασέ <με><sup>131</sup> κόραξι δεῖπνον, als Stilbruch (wobei immerhin vor κόραξι in poet. Weise der Artikel ausgelassen ist). Die Komik dieses Lapsus erhöht sich durch die Beziehung der abgegriffenen, an sich nicht wörtlich gemeinten Redensart zu der fingierten Situation: Andromeda ist ja tatsächlich zum Mahle bestimmt (cf. vs. 1033). Das ist eine Art komisches Gegenstück zur tragischen Ironie, eine „lächerliche Ironie“. Übrigens gebrauchen Epos u. Tragödie ganz entsprechende Bilder: κισὶν ἔλωρα und ὄρνισι δεῖπνον A.Supp. 800f u. ä. cf. S.Ant. 29f. E.El. 897 etc.; der Unterschied in der Stilhöhe zwischen „Raben“ und „Vögeln“ ist offenbar derselbe wie in unserer Sprache.

**1029–41:** Fr. 122 mit Vorbehalt: Vs. 1029–41 sind, von einigen parodischen Apros doketa abgesehen, durchweg in tragischem Stil gehalten. Vs. 1029.1034. 1039 (Schol. 1040) sind durch Scholl. als wörtliche Entlehnungen gesichert; da die Scholl. sich mit nur sehr knappen Hinweisen begnügen, ohne den Umfang der Parodien abzugrenzen, ist weitere direkte Anlehnung an das Vorbild anzunehmen.

Die Verse sind durch einen einheitlichen Gedanken verbunden: dem Glück, welches versagt bleibt, wird das gegenwärtige Unglück gegenübergestellt, zuerst in der Klage der Heldin selbst (vs. 1029–33), dann in der Aufforderung zur Klage an den Chor (vs. 1034–6); die Erinnerung an den Ursprung des Unheils schließt ohne Bruch an.

**1029–31:** Mit ὄρῳς wendet sich der Verwandte wie vs. 1019 mit κλύεις wieder an „die in der Grotte“, nicht an den Skythen, von dem er stets in der 3. Person spricht (vs. 1018.1022.1026.1051, wo βάρβαρον zu lesen ist, s. u.), und aus demselben Grunde nicht an Euripides (vs. 1039ff). Von den Chören der Gespielinnen fortgerissen zu sein,<sup>132</sup> ist in der Tragödie häufiges Klagemotiv des Mädchens, welches durch sein besonderes Schicksal aus dem gewohnten heiteren Kreise heraustritt. Beispiele sind: E.El. 175ff.310. IT 1143ff. Ph. 786ff. 1265f. Das traurige Los vermischt sich mit einer Kalamität, die Pseud-Andro-

<sup>130</sup> Der von Enger konjizierte Dativ μοι bei ἐφεστώς ist doch wohl nötig.

<sup>131</sup> με ergänzt richtig Mitsdörffer, Philol. 98, 1954, 75.

<sup>132</sup> ὑπό + Gen. in der Bedeutung „unter der Begleitung von“ auch bei Personen ist gegen den Einwand Mitsdörffers, Philol. 98, 1954, 76, Anm. 1 an dieser Stelle gesichert: das οὐδέ erfordert ein dem χοροῖσιν (loc. oder modal, cf. χοροῖς δ' ἐσταίην IT 1143) entsprechendes zweites Glied. Eine Parallele für dieses ὑπό ist Hdt. 2,45,1: ὑπό πομπῆς ἐξήγον.

meda als echten Athener ausweist: sie hat keinen Stimmkorb, *κημός*<sup>133</sup>; die bekannte Gerichtspassion des Atheners schiebt sich lustig *παρ' ὑπόνοιαν* noch vor die fiktive Todesgefahr. v. Leeuwen hat *κῶμον ἔστηκ' ἄγουσ'* schreiben wollen; damit wäre die Stelle um ihren, schon im Schol. bezeugten, Witz gebracht; wohl aber kann es im Original so geheißen haben; auch E.Hel. 1468f stehen *χοροί* und *κῶμοι* nebeneinander; die parodische Deformation wäre dann also durch Paragrammatismos erreicht.

**1032f:** Dem Motiv nach und aus syntaktischen Gründen ist es sehr wahrscheinlich, daß auch Euripides Andromeda den Freuden, die ihr nicht mehr werden, ihr jetziges Unglück gegenüberstellen ließ. Da die Wendung *κῆτει βοράν προ-* (oder *παρα-*) *θεῖναι* in den Referaten der Andromedageschichte bei Eratosth. *Catast.* 15 und *Apollod.Bibl.* 2,43 offenbar aus dem Original aufgenommen ist – ähnlich ist auch *Androm.Fr.* 121: *ἐκθεῖναι κῆτει φορβάν* –, sind vs. 1033 Worte Andromedas sicher, und vs. 1032 wird als mehr oder weniger wörtliches Zitat dazugehören (vgl. auch Bakhuyzen, 129; Mitsdörffer, *Philol.* 98, 1954, 78). – Wiederum wird der hohe Stil durch ein Aprosdokeion gebrochen, diesmal durch die Identifizierung des Ungeheuers mit dem stadtbekanntem Gourmand Glauketes<sup>134</sup>. Ob Glauketes hinzugefügt ist oder an die Stelle eines Epithetons zu *κῆτει* getreten ist, weiß man nicht; man hat aus *Apollod. Bibl.* 2,43 *θαλασσίῳ* als Epitheton vermutet, was möglich ist.

Das trag. *ἐμπλέκειν* hat Ar. nur hier. Zu vergleichen sind S.OT 1264: *πλεκταῖς ἑώρας ἐμπεπληγμένην*, E.Hipp. 1236: *ἠνίαισις ἐμπλακεῖς / δεσμὸν δυσεξήνυστον*, (*metaph. Pr.V.* 1079); *βορά* gebrauchen Pindar, die Tragiker und Herodot, z. B. *Pr.V.* 583: *ποντιοῖς δάκεσι δὸς βοράν*, E.Ph. 1603: *πέμπει με . . . θηρσὶν ἄθλιον βοράν*; bei Ar.Eq. 416 parodisch inkongruent: *κυνὸς βορά*.

**1034–6:** Für vs. 1034 zeigt Schol. Zitat an; dieses muß aus syntaktischen Gründen wenigstens noch *γοῶσθε* vs. 1036 einschließen.<sup>135</sup> – Den Hochzeitspaian zurückzuweisen, hatte Andromeda besonders Grund, da sie wohl als „Hadesbraut“ wie zur Hochzeit geschmückt war.<sup>136</sup> Ebenso weiß Antigone,

<sup>133</sup> Cf. Eq. 1150 mit Schol., V. 99; unrichtig erklärt Pucci, 372f *κημός* nach Hsch. u. Phot. als Frauenschmuck, hier doppelsinnig als „Schmuckring“ und „Ring zur Fesselung“.

<sup>134</sup> Cf. Pax 1008. *Pl.Com.Fr.* 106. – Zu dieser Art von Späßen vgl. v. Leeuwen ad V. 84.

<sup>135</sup> Gegen Fritzsche, v. Leeuwen, Mitsdörffer ist 1034f von *γοῶσθε* abhängig (*ἀπὸ κοινῶς*); das *οὐ* vs. 1034 ist nämlich ganz richtig: nicht der Imperativ, sondern *γαμηλίῳ* wird negiert.

<sup>136</sup> Vgl. Séchan, *Études*, 266, mit Stellen und Literatur zu diesem Motiv; vgl. auch v. Salis, *RhM* 73, 1920, 211f. – Zum Hochzeitspaian vgl. L. Deubner, *Paian*, N.Jb. 43, 1919, 390f.

daß ihr der Hochzeitsgesang versagt ist und sie die Braut des Hades wird (S.Ant. 802ff, bes. 813–6). Zu παιῶνι δεσμῶνι vergleicht v. Leeuwen ὕμνος δέσμιος in A.Eu. 306.331f.344f, wo allerdings keine konkrete Fesselung gemeint ist; und bei Euripides ist das Adjektiv δέσμιος in poetischer Periphrasis häufig. Aber sich einen „Fesselpaian“ zu fordern, ist doch wohl merkwürdig und ein Einfall unseres komischen Gefangenen; Andromeda wird als Alternative eher einen Grabgesang verlangt haben.<sup>137</sup> – γαμήλιος ist aischyleisch und euripideisch; gleich vs. 1122 sagt es Euripides, Av. 1758 ist es lyrisch. Die Aufforderung γοῶσθε findet sich häufig in der Tragödie, z.B. A.Pers. 1073. E.Tr. 288.

1037–41: Auch vs. 1037–41 scheinen weitgehend der „Andromeda“ entlehnt zu sein; denn Schol. 1040 (zu 1039) erklärt: ἀπὸ κοινοῦ λάβωμεν πέπονθα ἄνομα πάθεα. καὶ ταῦτα ἐξ Ἀνδρομέδας. Der Hinweis auf das Zitat scheint die Konstruktion ἀπὸ κοινοῦ, die vs. 1037 beginnt, einzuschließen. In vs. 1040f (bis φλέγουσα) weist das Motiv des Bittflehens auf die „Andromeda“; denn der Verwandte hat Euripides, den σύγγονος, von dem er Leid erfuhr, nicht um Gnade angefleht. Sein erbärmliches Jammern beim kosmetischen Sengen (vs. 222ff) dünkt ihn mit Andromedas Worten: φῶτα λιτομένα<sup>138</sup> πολυδάκρυτον Ἀΐδα γόν φλέγουσα<sup>139</sup>, würdig bezeichnet. Sehr passend kann Aristophanes das Motiv des von Verwandten zugefügten Leides verwenden. Der Zuschauer hat jene ἄνομα πάθεα<sup>140</sup> ja auf der Bühne gesehen, und der Verwandte wird gleich selbst an sie erinnern. – μέλεος (vs. 1037) ist wohl nicht geradezu komischer Lapsus ins Maskulinum; denn der, wenn auch seltene, Gebrauch von μέλεος als Femininum wird durch E.Hel. 335. Or. 207 gesichert. Dagegen ist ὦ τάλας ἐγώ, τάλας (cf. S.Aj. 981. OC 847 etc.), trotz LSJ und Todd (Index Ar.), die auch τάλας an dieser Stelle als Femininum auffassen, wohl doch tragischer Klageruf des Verwandten in eigener Person.

<sup>137</sup> Mitsdörffer, Philol. 98, 1954, 81 hält den „Fesselpaian“ für euripideisch.

<sup>138</sup> ἀντομένα, die v.l. in Schol., die Schroeder u. Mitsdörffer a. a. O. 84 aufnehmen, da die Tragg. sonst λίσσομαι, nicht λιτομαι haben (cf. aber Ar.Th. 313 lyr. h.Hom. 16,5), verwirft Coulon, RhM 100, 1957, 190 zu Recht als Majuskelfehler.

<sup>139</sup> Engers Konjekture φλέγουσα(ν) (für φεύγουσα(ν)), allgemein akzeptiert u. legitimiert durch B. Paean 4,80 Sn.: παιδικοὶ θ' ὕμνοι φλέγονται, u. durch S.OT 186: παιῶν δὲ λάμπει στονόεσσά τε γῆρυς ὄμαυλος, ist als Konjekture doch immerhin recht kühn. Es sei daher eine einfachere erwogen, nämlich χέουσα, cf. A.Ch. 449: χέουσα πολυδάκρυτον γόν(!), E.Supp. 773: Ἄιδου τε μολπὰς ἐκχέω δακρυφόρους. Diese Lesung ist paläographisch kaum schwieriger und hat den Vorzug, besser ins Bild (πολυδάκρυτον!) zu passen.

<sup>140</sup> Die Herstellung ἀλλ' ἄνομα von Scaliger verteidigt mit Recht Coulon, RhM 100, 1957, 189f: pleonastisches ἄλλος, „und auch sonst, und dazu“ u. ä. (gegen ἄνομ' ἄνομα, Blydes, Mitsdörffer).

Besonders typisch für die tragische lyrische Klage ist die Zusammenstellung verschiedener Kasus desselben Adjektivs (Polyptoton), hier μέλεα μέλεος; das parodiert auch Antiphanes Fr. 209,8: μέλεα μελέοις ὀνόμασιν; Beispiele aus der Tragödie: μέλεος μελέω ποδὶ χηρέων S.O.T. 479, κατὰ δὲ τακόμενοι μέλεοι μελέαν πάθαν κλαῖον S.Ant. 978, ἴνα με λέχῃσι μελέαν μελέοις ἐξέβῃ E.Ion 900, ἔργα . . . ἀφιλα παρ' ἀφίλοις . . . Ἀτρειδαίς S.Aj. 619f, ferner E.Hec. 156.203.206. Ph. 1701. Or. 162 etc. (s. auch Bruhn, Anhang Soph.El., 130f); desgleichen auch bei Substantiva, z. B. δάκρυα δάκρυσιν E.Or. 1308, πάθεα πάθεσι E.Hcl. 1163 etc. – ἄνομα πάθεα kommt auch E.Or. 1455 in lyrischer Klage vor; zu πολυδάκρυτος γόος cf. Od. 21,57. A.Pers. 940.947. Ch. 449. E.El. 125f; zu Ἀἶδα γόος cf. A.Th. 868f. E.El. 143ff. Supp. 773. HF 1027.

1042-6: Nach tragischen Klageinterjektionen (vs. 1042) erinnert der Verwandte daran, was Euripides ihm antat. Diese Aussage kontrastiert lächerlich mit der dafür gewählten Form der Prädikation, die mit dem anaphorischen Relativum, dem poetischen κροκόεντ' ἀμφέδυσεν<sup>141</sup>, dem Richtungsakkusativ (vs. 1045) und dem Ausfall der Kopula (vs. 1046) stilisiert ist (vgl. Mitsdörffer, Philol. 98, 1954, 85f).

1047-55: Fr. 122 mit Vorbehalt (?): Nach der Schilderung der zurückliegenden und der gegenwärtigen Leiden klagt der Unglückliche sein Schicksal an. Seine Klage gipfelt in dem Wunsche nach Erlösung durch einen raschen Tod. Ob und wie weit diese hochtragische Partie Worte Andromedas wiedergibt, läßt sich, da die Scholl. uns hier keinerlei Hinweise geben, nicht sicher sagen. Nauck nimmt das ganze Stück unter Vorbehalt als Androm.Fr. 122 auf, Mitsdörffer (a. a. O. 87) und Pucci (374) vermuten einige Zitate. Von der parodischen Form her gesehen liegt die Komik dieses Teils vor allem in der Karikatur des stilistisch Typischen, sachlich bestimmte Beziehungen zur „Andromeda“ sind nicht zu fixieren. Daher mag das Schweigen der zwar sonst, gerade für die Andromedaparodie jedoch nicht so schlechten R-Scholien doch nicht zufällig sein, und man muß mit einer weitgehend Aristophanischen Kreation durchaus rechnen.

Zu ἰὼ μοι μοίρας (mit cod. richtig Mitsdörffer) cf. E.Alc. 393; ἰὼ μοι τύχας, Ph. 1290; ἰὼ μοι πόνων. Im folgenden ist, gegen Coulons Text, die Überlieferung zu halten, nur mit der Wortabtrennung von Wilamowitz<sup>142</sup>: ἂν ἔτιπτε δαίμων; die metaphorische Verwendung von τίπτεν begegnet in Poesie wie in Prosa; unserer Stelle am ähnlichsten ist E.Heracl. 898f: πολλὰ γὰρ τίπτει Μοῖρα. Wie vs. 1047b auch E.Andr. 839: ὃ κατάρατος ἐγὼ κατάρατος ἀνθρώποις, ἐφορῶν im sympathetischen Sinne: „blicken auf, mit ansehen“, cf. A.Fr. 322 M. S.Tr. 1269. E.Alc. 232. Hec. 150 u. ö. Fritzsche und Mitsdörffer, die in vs. 1048f ein Zitat aus der Androm. sehen, vermuten, im Original habe

<sup>141</sup> Nach Mitsdörffer, Philol. 98, 1954, 86: ἐνέδυσεν prosaische Glosse zu ἀμφέδυσεν; akzeptiert von Coulon, RhM 100, 1957, 190.

<sup>142</sup> Wilamowitz, Hermes 64, 1929, 467; akzeptiert von Coulon, REG 44, 1931, 13 und RhM 100, 1957, 186; (Zanetti u. Biset: ἄτεγκτε, Schroeder u. Mitsdörffer: ἄνοικτε).

οὖν statt οὐκ gestanden, da Andromeda ganz allein sei, während der Verwandte mit seiner Frage Furcht vor Spott äußere. Erstens aber ist im Original der Chor anwesend (s. S. 70), vor allem aber ist die Frage des Verwandten – und ebenso der Andromeda, falls wirklich Entlehnung vorliegt – rhetorisch und meint: „jeder muß doch Mitleid haben, der mein Leid sieht“, wobei „jeder“ sich überhaupt nicht auf etwa anwesende Personen bezieht. – Das epische Wort ἀμέγαρτος haben in der Tragödie Pr.V. 402 u. E.Hec. 192; κακῶν παρουσία sagt auch E.Hec. 227; es ist typisch tragischer Nominalstil, cf. νόσου συνουσία S.Ph. 520 u. ä.

Vs. 1050ff erreicht die Klage wie so oft in der Tragödie mit der Selbstverwünschung den höchsten Grad der Verzweiflung. So wünscht Io Pr.V. 582ff den Tod als Ende ihres qualvollen Umherirrens herbei:

πυρί <με> φλέξον ἢ χθονὶ κάλυψον ἢ  
ποντίοις δάκεσι δὸς βοράν,

so ruft Herakles in den Qualen, die ihm das Nessosgewand bereitet, S.Tr.1085ff:

ὄναξ Ἄϊδη, δέξαι μ',  
ὦ Διὸς ἀκτίς, παῖσον.  
ἐνσεισον, ὄναξ, ἐγκατάσκηψον βέλος,  
πάτερ, κεραυνοῦ. κτλ.

und so verwünschen sich in Verzweiflung Medea E.Med. 144ff, Hermione E.Andr. 847ff, Adrast E.Supp. 829ff u. a. m. (vgl. schon Od. 20,61ff). Dasselbe Motiv parodiert Aristophanes in der Monodie des verzweifelten Philokleon V. 323ff, dort mit der beliebten Reihung verschiedener todbringender Elemente (s. S. 151f).

In höchstem Stil umschreibt der Verwandte den Blitz<sup>143</sup> als πυρφόρος αἰθέρος ἀστήρ, der ihn – vielmehr den Barbaren vernichten möge. Was logisch-grammatisch mißverständlich sein könnte, ist es doch in der Situation gewiß nicht: der Verwandte beginnt mit με die eigene Vernichtung zu wünschen, hält aber inne und verbessert sich rasch, die Verwünschung auf den Skythen ablenkend. Er selbst will ja auch alles andere als umkommen. Dieses Aprosdoketon darf man nicht verkennen und etwa ein Attribut zu με konjizieren.<sup>144</sup> Das

<sup>143</sup> Richtig mit Schol. Mitsdörffer, Philol. 98, 1954, 88, Anm. 4. Coulon, RhM 100, 1957, 191f (ebenso Pucci, 375) dagegen folgt Willems, der unter ἀστήρ den verderblichen Sirius versteht. Was Willems über den Sirius schreibt (s. bei Coulon), ist alles richtig, nur daß der Sirius an unserer Stelle gemeint sei, nicht. Entscheidend ist πυρφόρος: cf. Ar.Av. 1749f: ὦ Διὸς ἀμβροτον ἔγχος πυρφόρον, ὦ χθονία βαρναχέες ὀμβροφόροι θ' ἄμα βρονταί . . ., E.Hipp. 630: οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ' ἄστρων ὑπέρτερον βέλος, A.Th. 444f: τὸν πυρφόρον . . . κεραυνόν. Nur der Blitz kann ja auch den geforderten raschen Tod bringen, vgl. die Beispiele oben.

<sup>144</sup> Richtig Boissonade, Hall/Geldart, Schmid, IV, 315, Anm. 4, Mitsdörffer a. O. 89, Pucci, 375, Coulon, RhM 100, 1957, 191f (gegen seinen Text). – Das Schol. ist aber immer noch nicht richtig verstanden: Schol. gibt τὸν ἄθλιον als v.l. an (διχῶς, s. Düb-

Aprosdoketon läßt Deformation eines bestimmten Verses aus der „Andromeda“ vermuten, doch setzt die Form der Selbstkorrektur das nicht unbedingt voraus. Vergleichen läßt sich Av. 899: καλεῖν δὲ μάκαρας (sc. zum Opferschmaus), ἔνα τινὰ μόνον, εἴπερ ἰκανὸν ἔξετ' ὄψον. Vs. 1052ff klagt der Verwandte weiter, daß ihm das Leben nicht mehr lieb sei, ganz so als habe er die Verwünschung konsequent über sich ausgesprochen. Ein Aprosdoketon ist ja immer punktuell (cf. z.B. vs. 1031); man darf also darin, daß der Kontext es ignoriert, noch keinen Beweis für wörtliche Entlehnung sehen, wie es Mitsdörffer möchte (Philol. 98, 1954, 89). Zitat oder freiere Anlehnung ist auf Grund des tragischen Stils allenfalls möglich, dem Motiv nach eher unwahrscheinlich; denn „das Leben ist mir verhaßt“ oder „warum lebe ich noch länger?“ u. ä. (cf. E.Alc. 868f. Med. 145. Hec. 167f. Hel. 56.293. S.El. 822 etc.) sagt mit voller Bedeutung nur, wer in seinem Unglück noch die Freiheit zu leben oder zu sterben hat, im Munde der sehr gegen ihren Willen dem Tode preisgegebenen Andromeda, die sich allenfalls einen rascheren Tod wünschen könnte, paßt es nicht. Wie sehr Andromeda um das verlorene Lebensglück klagte, sahen wir ja (Fr. 122). Das tut zwar der Verwandte auch (vs. 1029ff), aber in der Parodie, wo der so verzweifelt dem Leben entsagende Held in demselben Liede recht lebensbejahend auf Flucht sinnt (vs. 1016ff), ist das etwas anderes. Vermutlich hat der Komiker den pathetischen Höhepunkt des Liedes, den Todeswunsch, aus eigener Erfindung noch gesteigert. Zu den eigenen Zudichtungen des Komikers gehören gewiß die „kehlabgeschnittenen Schmerzen“ (vs. 1054), die wohl für den an Gliedern und Hals an das Brett gefesselten Verwandten, kaum jedoch für Andromeda passen. In δαιμόνια kann man nicht, wie Mitsdörffer (Philol. 98, 1954, 91) und Coulon (RhM 100, 1957, 193f) meinen, einen speziellen Hinweis auf den Zorn Poseidons und der Nereiden und damit ein Indiz für wörtliche Anlehnung in vs. 1054f sehen: mit δαιμόνια können beliebige tragische Personen beliebigen Göttern ihre Leiden zuschreiben.

ἀθανάτων φλόγα λεύσσειν ist eine der zahlreichen Varianten der poetischen Metapher „das Licht sehen“ für „leben“; andere sind z. B.: αὐγὰς βλέπειν, φῶς (εἰς-)ὄραν, φέγγος (ἑλίου) ὄραν, φῶς λεύσσειν, φῶς (εἰς-) δέρεσθαι, αὐγὰς προσορᾶν, αὐγὰς ἡλίου λεύσσειν u. a. m.; ähnlich wie an unserer Stelle heißt es E.Alc. 868: οὐτε γὰρ αὐγὰς χαίρω προσορῶν; zu ἀθανάτα (fem. Endung wie Nu. 289 lyr. A.Ch. 619 lyr. u. oft bei Hom.) φλόξ cf. ἀθάνατος αἰθῆρ E.Hel. 1016; φλόξ für „Sonnenlicht“ z. B. Pr.V. 22. S.OT 1425. E.IT 1207. El. 732. Hel. 629. Ion 1148 etc.; λαμύτμητος hat E.Ph. 455, cf. λαμύτομος

ners Index); das heißt nicht, daß die 1. Lesart ein Synonym dazu gewesen sein müßte (vgl. Lys. 1300 mit Schol.), wie Brunck meinte, der τὸν δύσμορον konjizierte (ihm folgen v. Velsen, Blaydes, v. Leeuwen, Coulons Text); die 1. Lesart ist vielmehr τὸν βάρβαρον, wie der Scholiast nicht anders als wir las. ἄθλιον dürfte d. Rest einer Erklärung dessen sein, was man eigentlich, viell. nach Eur.Androm., erwartete.

E.Hec. 208 u. ö., λαμβόρρυτος σφαγά E.Hel. 355; ἄχος ist in Prosa sehr selten, bei Ar. nur noch Ra. 1353 ptg.; poetisch ist auch νέκυς, das in Prosa nur Hdt. gebraucht; πορεία, bei Ar. nur hier, cf. Pr.V. 733,823,841, bei Pl.Ph.d. 115a und 107e poet. vom Weg in den Hades, 107e mit Anspielung auf den „Telephos“ des Aischylos.

Einen Stilbruch in dem hohen Pathos des letzten Teiles wird man mit Fritzsche in dem die Situation etwas zu lapidar wiedergebenden ὡς ἐκρημάσθην sehen.

*Echoszene* (1056–97): Die lange Klage des Verwandten bringt endlich den gewünschten Erfolg: Euripides antwortet, und zwar übernimmt er die Rolle der Echo, die im Eingang der „Andromeda“ den Klageanapästes Andromedas respondierte (s. S. 68). Daraus daß nachher der Skythe ihn nicht sieht (vs. 1086. 1090ff) und daß nach der Echoszene „Perseus“ sogleich kostümiert auftritt (vs. 1098ff), sich also nicht erst umkostümieren konnte, ist zu schließen, daß Euripides wie die tragische Echo (s. Fr. 118) unsichtbar bleibt (nach Pucci, 376). „Echo“ begrüßt „Andromeda“ in typisch tragischem Stil und verwünscht den unbarmherzigen Vater, der die Arme dem Verderben preisgab. Sie nimmt also gleich das Spiel im Spiel auf, welches als Rettung in einer zweiten Stufe der Illusion die Rettung in der Komödienhandlung herbeiführen soll. Der Verwandte, der eigentlich „Perseus“ erwartet, paßt sich dem Spiel an und fragt, ebenfalls in tragischem Stil, nach der Person der Sprecherin. Daraufhin stellt sich die Gefragte als Echo vor, dieselbe, die doch – ἦπερ ruft ins Gedächtnis zurück – im vorigen Jahr am selben Platze dem Euripides im Agon beigestanden habe (vs. 1059–61). Nachdem sich die Person also vorgestellt, mahnt sie den Partner, den ihm nunmehr zufallenden Part zu übernehmen. Es folgt die Klage mit Echo.

C. Robert (Arch. Zeit. 1878, 18ff) und besonders W. Nestle (Tüb. Beitr. 10, 1930, 130ff) denken sich die Klage wie bei Aristophanes durch einen Dialog zwischen Echo und Andromeda auch im Original eingeleitet. Pucci (376f) stellt sich Echos Part bei Euripides gar in der Art vor, wie sonst der Chor an den Klagen des Helden teilnimmt. Es ist jedoch gerade bei Euripides nicht zu veristisch, Echo eben für das Echo zu nehmen (mit Séchan, Études, 267 u. Schmid, III, 518, Anm. 5), also als kühnen musikalischen Effekt, mit dem Euripides zur Intensivierung der Atmosphäre der Verlassenheit ein sonst nur indirekt verwendetes Motiv realistisch ausführte.<sup>145</sup>

E.Hec. 1110 wird lediglich gesagt, daß die Schreie des geblendeten Polymestor von Echo ins Lager geworfen werden: οὐ γὰρ ἦσυχος / πέτρας ὀρείας παῖς λέλακ' ἀνά στρα-

<sup>145</sup> Einen vergleichbar realistischen musikalischen Effekt verwendet Euripides in der „Hypsipyle“, wo die Heldin dem Knaben Opheltos ein Schlaflied mit Klapperbegleitung singt. Diesen Effekt parodiert Ar.Ra. 1304ff, s.S. 128.

τὸν/Ἡχώ. S.Ph. 188ff und 1458ff wird das Echomotiv ähnlich wie in der „Andromeda“ in der Situation der Verlassenheit eingeführt; auch wird eine ähnlich grausam-höhnische Wirkung suggeriert, wie sie das Echo in der „Andromeda“ zweifellos hatte, nämlich durch das Epitheton ἀθυρόστομος, welches Echo negativ charakterisiert, wie auch ἀθυρόλωτος E.Or. 903 und ἀπύλωτον στόμα Ar.Ra. 838 negativen Akzent tragen; aber im Gegensatz zur „Andromeda“ ist das Echomotiv bloß verbal verwendet.

Wenn Andromeda Echo anruft und zu schweigen bittet, ist das etwas anderes, als wenn Echo als selbständige Person gesprochen hätte. Daß Echo nach der Eingangsklage auf Andromedas Bitte hin (Fr. 118) tatsächlich verstummt, ist gut begründet; denn der Chor ist eingezogen, so daß Andromeda nicht mehr allein ist (s. Fr. 117.118).

Die Annahme eines Dialogs zwischen Echo und Andromeda beruht also lediglich auf dem Einführungsdialog in der Aristophanischen Parodie. Wie wir aber schon in den Parodien der „Helena“ und des „Telephos“ sahen und wie hier bereits die Umstellung der Monodie vor die Eingangsmonodie zeigt, darf man nicht voraussetzen, daß Aristophanes in enger Anlehnung seinem Vorbild folge; vielmehr treibt er mit diesem Vorbild souverän sein Spiel, und wir werden sehen, daß im Falle der Andromedaparodie gerade die Umstellung der Szenen und der Einführungsdialog der Echoszene für die Parodie ihre besondere Bedeutung haben.

Die Echoszene spielt auf drei Ebenen: in der Illusion des Spiels (1. Stufe der Illusion), als Spiel im Spiel (2. Stufe der Illusion) und als reales Geschehen im Theater. Der Verwandte singt als „Andromeda“ in dem fiktiven Spiel eine Monodie in der Erwartung seines Retters „Perseus“. An dessen Stelle antwortet aber wider Erwarten eine offenbar weibliche Stimme (s. vs. 1058: ἦτις) (vs. 1056f):

χαῖρ', ὃ φίλη παῖ· τὸν δὲ πατέρα Κηφέα  
ὅς σ' ἐξέθηκεν ἀπολέσειαν οἱ θεοί.

Die Begrüßungsworte sind typisch tragisch (cf. z. B. E.Ion 1324) und bedürfen nicht der bestimmten Vorlage. Die Verwünschung des Vaters Kepheus ist das Urteil, welches „Echo“ auf Grund der vorhergehenden Monodie, die sie gehört hat, und auf Grund der Kenntnis des Originals – denn Kepheus kam in des Verwandten Monodie nicht vor – fällt; es ist natürlich ganz ad hoc improvisiert. Der Verwandte ist überrascht und fragt, wer die sei, die Mitleid mit ihm habe (vs. 1058):

σὺ δ' εἶ τίς, ἦτις τοῦμὸν ῥακίρας πάθος;

Dieser Vers wird vom Schol. nicht als euripideisch angezeigt; er könnte im Original später, als Andromeda die Anteilnahme des Fremden bemerkt, mit ὅστις statt ἦτις, zu Perseus gesagt (Fr. 127,2 bei Nauck), kann aber ebensogut

in tragischem Stil imitiert sein. Die Selbstvorstellung der Echo (vs. 1059) beginnt mit einer ganz tragischen Wendung: Ἠχώ, λόγων ἀντιφθός. ἀντιφθός selbst kommt nur noch AP 7, 191.7, 196 (beide 1. Jh. v.C.) vor, aber aus der klassischen Tragödie ist zu vergleichen: στεναγμὸν . . . ἀντίφων' ἐμῶν στεναγμάτων E.Supp. 800, στόνος ἀντίτυπος (ebenfalls vom Echo) S.Ph. 1460, ferner an Komposita auf -φθός ἀφθός E.Cyc. 490, συνφθός E.Ph. 1518, παρφθός E.IA 1147. Die tragische Wendung wird komisch deformiert durch die Komödienbildung ἐπικοκκίαστρια (cf. περιεκόκκασα Eq. 697, ferner κοκκίζειν und κοκκυβόας ὄρνις, wie S.Fr. 791 P. den Hahn nennt). Diese parodische Deformation läßt eine echte Charakterisierung der Echo aus der „Andromeda“ als Vorlage vermuten (Fr. 114a Sn.).<sup>146</sup> Lustig, wie sich „Echo“ selbst mit diesem nicht eben schmeichelhaften Attribut charakterisiert, d.h. mit dem aus der Illusion fallenden komischen Urteil über den Echoeffekt von seiten des Dichters – ein Urteil, welches den Verwandten nicht als Akteur, sondern als Zuschauer der Tragödie im vergangenen Jahr anspricht. Diese Durchbrechung der Illusion ist noch deutlicher in den beiden nächsten Versen, in denen „Echo“ technisch an den Tragödienagon des Vorjahres erinnert, da sie eben am selben Platze für Euripides gestritten (cf. Ach. 419), womit sie spaßig ihr Spiel als Hilfe für den Tragiker hinstellt. „Echo“, die selbst die Person Echo bleibt, weist ihren Partner also aus der Illusion hinaus, um ihn so zu belehren, wen er innerhalb der Illusion, und zwar im fiktiven Spiel, vor sich zu sehen habe. Als der Verwandte die Personenkonstellation begriffen hat, geht „Echo“ zu den Erfordernissen der Stunde über (vs. 1062), mit der tragischen Anrede ὦ τέκνον und schon in der Fiktion, daß der Verwandte „Andromeda“ sei (σαυτής). Während die Personen also wieder auf der zweiten Illusionsstufe des Spiels stehen, betrifft der Inhalt ihrer Aussagen immer noch die technische Klärung dieses Spiels. Die technische Abmachung schließt mit einem hübschen Doppelsinn (vs. 1062f), da man die gegenseitige Aufforderung zu heulen (κλαίειν und ἐπικλάειν) auch als gegenseitiges Angebot von Prügelein versteht.

Höchst komisch wird der schöne Effekt, mit dem Euripides sein Publikum überraschte, auf der Bühne vorher verabredet, wird die hochpathetische Klage als lächerliche Farce inszeniert. Daß „Echo“ sich nicht, wie angemessen, in ihrer charakteristischen Funktion einführt, sondern als Person<sup>147</sup>, die sich erst einmal vorstellen muß, ist also gerade der Witz dieses einleitenden Dialogs.

<sup>146</sup> Vgl. W. Lange, *Quaestiones in Ar. Thesm.*, Diss. Göttingen 1891, 13; Wilamowitz, *Kl. Schr.*, V 2, 97, Anm. 1; Mitsdörffer, *Diss.*, 123. Andromeda könnte so zum Chor von Echo gesprochen haben.

<sup>147</sup> πρόσωπον in Schol. 1056 heißt einfach „Rolle“ und kann durchaus die unsichtbare Rolle bezeichnen.

Aristophanes übertreibt die Besonderheit der Euripideischen Erfindung, indem er Echo zur autonomen Person macht.

Vs. 1064 sind sich beide Akteure über ihre Rollen einig, und Euripides gibt den Einsatz: ἄλλ' ἄρχου λόγων. Der Verwandte stimmt die Eingangsmonodie der Andromeda an, und zwar wörtlich zitierend, wie Scholl. 1065 und 1070 bezeugen: vs. 1065-9 = Fr. 114 und vs. 1070-2 = Fr. 115. Wörtliche Zitation wird hier ja von der komischen Intention gefordert: man beginnt das Spiel der Absprache gemäß und scheint zunächst gut zu harmonieren, schon bald aber (vs. 1073) wird der Verwandte, der ja an sein Entkommen denkt, des Spiels überdrüssig. Die Pointe liegt also darin, daß der eine Sänger sein Programm nicht einhält, der andere dagegen zu eifrig ist.

Die Klage beginnt mit einem Anruf an die Nacht. Ebenso tritt die verstoßene Elektra E.El. 54 mit einem Anruf an die Nacht auf (vs. 867 stellt sie die Nacht geradezu als Sinnbild ihrer früheren Leiden der gegenwärtigen Befreiung, dem Licht, gegenüber); aus konkreterem Anlaß rufen Hekabe (E.Hec. 68), die ihr Traumgesicht schildert, und Elektra (Or. 174ff), als sie um Schlaf für den Bruder bittet, die Nacht an. Daß ein Mensch in seinem Leid, wenn er keinen mitfühlenden Menschen findet, die Klage mit pathetischem Anruf<sup>148</sup> an Naturmächte richtet, ist für Sophokles und Euripides bezeichnend, da beide, anders als Aischylos, das ganz bestimmte tragische Einzelschicksal gestalten und in solchen Apostrophen die Verlassenheit eines Menschen sich äußern lassen. Ursprung und menschliche Bedeutung solcher Verlassenheit sind bei beiden Dichtern allerdings in charakteristischer Weise verschieden: bei Sophokles tritt der Mensch in eine selbstgewählte, wesentlich innere Isolation (nur Philoktet ist zunächst durch äußere Umstände isoliert, doch hat auch diese äußere Lage, da sie seine spätere Entscheidung zum Bleiben umso schwerer macht, ihre innere Bedeutung); bei Euripides wird eine eigentliche Verlassenheit, in dem passiven Sinne des Wortes, durch äußere Einwirkung herbeigeführt, so auch im Falle der Andromeda.

ὡς ἱερά, cf. E.Ion 85; ἵππευμα ist euripideisch, cf. IT 1428; ἀστεροειδής nur hier, aber -εἰς Il. 4,44, cf. ἀστερωπός A.Fr. 369 M. E.Ion 1078. Hipp. 851. Ph. 129. Umschreibungen mit dem metaphorischen ὦρα liebt Euripides, z. B. IT 46.1445. El. 731. Hel. 129.774 etc. διφρεύω in demselben Bilde von Sonne und Mond E.Supp. 991, ganz ähnlich auch E.Ph. 1ff. S.Aj. 845f. Der „heilige Äther“ ist charakteristisch für Euripides: Aristophanes läßt seinen Euripides vor dem Agon in Ra. 892 zum Äther beten, Th. 272 bei ihm schwören, Th. 14ff ihn als Ursprung der Welt darstellen. – Die Klage in der Form einer anklagenden Frage, vs. 1070, ist echt tragisch, sie wird auch oben vs. 1048f parodiert. Die Konstruktion des Eigennamens mit der 1. Person in vs. 1070f

<sup>148</sup> Sakrale Bedeutung haben solche Anrufe nicht, vgl. Schadewaldt, Monolog u. Selbstgespräch, 65ff.94ff.

ist tragischer Stil; Ar. gebraucht sie in Parodie z. B. oben vs. 77.209. Ach. 406. Pl. 850. *περίωλλα* ist lyrisch, cf. h.Hom. 19,46. Pi.P. 11,5. S.OT 1219? Fr. 245 P.Theoc. 12,28. A.R. 2,217.

Auf die Apostrophe an die Nacht folgt vs. 1069 das erste Echo. So wird es auch im Original gewesen sein. Auch vs. 1071 scheint das Echo noch an der rechten Stelle zu stehen. Vs. 1072 aber füllt es bereits sogleich die zweite Vershälfte aus, und Schol. bemerkt: *λείπει τὸ μέλλουσα τυχεῖν*, was gewiß den vor dem nächsten Echo ausgefallenen Text meint, also „intempestive interrumpit echo“ (v.Leeuwen); Euripides scheint sich an seinem eigenen Einfall zu begeistern; v.Leeuwen vergleicht Ra. 1238, wo Aischylos sein Lekythion schon an den ersten Halbvers anhängt und Euripides sich darüber beschwert. Der Verwandte wird über das unpassende Echo auch prompt ärgerlich (vs. 1073ff) und, als Beschwerde und Bitten nichts ausrichten, sogar grob (vs. 1079ff). Gegenüber seinem Schimpfstil behält er jedoch die tragischen Anapäste bei, wenn auch nach vs. 1072 wahrscheinlich nur noch gesprochene.<sup>149</sup> Anfangs hält sich der Verwandte noch an die Fiktion des Spiels, freilich nur halb: er redet die Nymphe (!), als die Echo doch zu denken ist, in komischer Feierlichkeit und unpassend genug mit *ὄ γράῶ* an, –sicher nur komisch pejorativ, an eine Darstellung der Echo im Euripideischen Stück ist nicht zu denken (gegen v. Leeuwen zu vs. 1056ff). Als Euripides jedoch unverdrossen weiterrechet, spricht ihn der Verwandte direkt an: *ὄ γὰρ*’ (vs. 1077); die Bitte, ihn doch allein singen zu lassen, appelliert mit dem technischen Terminus *μονωδῆσαι* auch inhaltlich direkt an den Dichter Euripides; sie wird zugleich kritische Anspielung und dem vom Echo gestörten Sänger der Euripideischen Andromeda nachempfunden sein.

Die parodistische Übertreibung der Echowirkung ist verbunden mit der komischen Form der Wiederholung, deren sich Aristophanes auch sonst bedient. Der Wiederholung des Echoeffekts am ähnlichsten sind Dikaiopolis’ fortgesetzte höhnische Responsionen auf die Anordnungen und dann die Klagen des Lamachos Ach. 1097ff. Ferner sind zu vergleichen: Ec. 221ff.773ff. 799ff.862ff. Fr. 125 und, weniger mechanisch, die Betteleien des Dikaiopolis Ach. 431ff. Regelmäßig pflegt in derartigen Szenen nach einigen Wiederholungen dem verhöhnnten Mitspieler die Geduld auszugehen (wie Th. 1073 reagiert er auch Ach. 470 und Ec. 775 mit einem ärgerlichen *ἀπολεῖς* [με]); gern wird dann die Wiederholung unpassend weitergeführt, indem auch noch eine Verwünschung, die der Verspottete ausstößt, mechanisch aufgenommen wird (so Ach. 1107f.1126f. Ec. 775f.803). An unserer Stelle gestattet es die

<sup>149</sup> Vgl. Pucci, 377f; White, Verse Gr. Com., S. 144 nimmt bis 1097 melische Anapäste an, die Pucci aber bes. dem Skythen nicht zutraut.

Eigenart des Echos, jede Verwünschung genau zu erwidern; der Zorn des so Genarrten ist entsprechend groß.

Vs. 1082 schreitet der skythische Bogenschütze ein, der eine Matte holen gegangen war und nun zurückgekehrt ist.<sup>150</sup> Ihm ergeht es aber nicht besser als dem Verwandten: seine Flüche mit allen seinem Stande anhaftenden Barbarismen<sup>151</sup>, die groteskerweise das anapästische Metrum aufnehmen, werden getreulich repliziert – und dies von einem Euripides! Der effektvolle Einfall des Euripides ist damit gründlich ruiniert. Zunächst glaubt der Skythe sich durch den Verwandten gefoppt; dieser macht ihn jedoch auf „die Frau hier in der Nähe“ (vs. 1090) aufmerksam. Bevor der Skythe „sie“ festnehmen kann, ist Euripides nach einigen weiteren Echos fort, um gleich als „Perseus“ aufzutreten. Eine letzte Verwünschung kann ihm der Skythe noch ohne Replik nachschicken (vs. 1097).

Wichtig für die Parodie der Echoszene ist ihre Umstellung hinter die Monodie aus der Parodos. In dramatischer Hinsicht gewinnt der Komiker durch diese Umstellung nichts: als Echo kann Euripides nichts für die Befreiung seines Schützlings tun. Das soll er aber auch offenbar nicht; denn der Verwandte, dessen Interesse an einer raschen Rettung noch dringender sein sollte, läßt sich auf die Farce ein und ärgert sich nicht etwa über die Verzögerung, sondern über das nachäffende Echo; er möchte lediglich lieber allein singen (vs. 1077f). Der Grund für die Umstellung liegt in einer komischen Absicht: die nachträgliche Einführung der Echo kommt für den Verwandten unerwartet und macht deshalb eine Erklärung nötig (vs. 1056ff), und auf diese kommt es dem Komiker an. Die technische und mit der Illusion spielende Absprache der beiden Akteure über die Echopartie macht die Extravaganz der Echowirkung auf der Euripideischen Bühne überdeutlich und entlarvt sie als ein theatralisches Vehikel. Die Demonstration des Echos führt den Einfall dann mit parodischer Auflösung in Komödienflüche und Barbarenkauderwelsch konsequent ad absurdum.

In der unbarmherzigen Strapazierung des Echomotivs wird man schon auch Polemik sehen müssen. Uns selbst ist ein Urteil über die Berechtigung dieser Polemik kaum möglich. Schmid (III, 518) schreibt: „Die Echowirkung hereinziehen und damit die Einsame zu ironisieren, ist ein geistreicher, wenn auch

<sup>150</sup> Dies, damit d. Verwandte seine Monodie „einsam“ singen kann. Hierzu richtig v. Leeuwen. Falls das ὅδε vs. 1026 schwierig scheint, vgl. die Beispiele für ὅδε, bezogen auf nicht auf der Bühne Anwesendes, bei Newiger, RhM 108, 1965, 237, Anm. 26.

<sup>151</sup> Die Barbarismen, in Text u. Scholl. uneinheitlich überliefert, soll man ruhig so konsequent einsetzen wie v. Leeuwen und Hall/Geldart (sparsamer Coulon); denn das Publikum hatte gewiß seinen Spaß daran.

nicht geschmackvoller Einfall, der den Aristophanes besonders belustigt hat.“ Mit einer solchen Wertung soll man vorsichtig sein, wenn man lediglich die Parodie des zu Bewertenden kennt. Zweifellos hat das Echo die Klage ironisiert, und Ironie und gefühllos mechanischen Hohn auf menschliches Leid kann mancher nicht goutieren; aber es will bedacht sein, daß die „Andromeda“ zu den beliebtesten Stücken des Euripides gehörte.<sup>152</sup>

*Perseusszene* (1098–1135): Nachdem Euripides als „Echo“ vor dem zornigen Barbaren hat fliehen müssen, erscheint er vs. 1098ff als Retter „Perseus“, versehen mit dessen traditionellen Attributen, den Flügelschuhen und dem Haupt der Gorgo. Der Flug durch die Lüfte mittels Aiorema scheint in der Parodie nicht ausgeführt worden zu sein (s. S. 67). Der erste Vers der Aufttrittsverse des Perseus (vs. 1098–1100 = Fr. 124), die Euripides deklamiert:

ὦ θεοί, τίν' ἐς γῆν βαρβάρων ἀφίγμεθα;

wird nach der vorausgehenden Szene mehrdeutig und kann kaum treffender angebracht werden: die „Barbarenerde“, die Szenerie der Tragödie und ebenso des hier vorgegaukelten Spiels, ist ja in dem Kauderwelsch des Skythen jedem Zuschauer recht bewußt geworden; und Euripides, der im Übereifer seine schöne Erfindung bis zum absurden Nachäffen barbarischer Flüche ausspielte, merkt nun endlich, wohin er geraten.

1098–1100: Fr. 124: Die ersten drei Verse sind nach Schol. wörtliches Zitat. Das Bild der Fahrt durch die Gefilde des Himmels ist sonst besonders für Helios geläufig, z. B. E.Ph. 1ff. Supp. 991ff. (Or. 1001ff). S.Aj. 845ff; zu vergleichen ist der Flug des Dithyrambendichters Kinesias Ar.Av. 1400.

1101f: Fr. 123: Hier sind Worte des Perseus stilistisch durch das bei Euripides besonders häufige Verbum *ναυστολεῖν* (cf. Ar.Av. 1229 ptg. und *ναυσθλόομαι* Pax 126 ptg.) und vor allem sachlich durch das offenbar aus dem Original übernommene Reiseziel des Perseus, Argos, angezeigt. Schol. 1098: *εἰς Περσέα ἔξ Ἀνδρομέδας τρία τὰ πρῶτα. καὶ λοιπὸν ἐπέξευξε τὰ ἐξ ἧς*, wird so zu verstehen sein, daß Aristophanes die ersten drei Verse des auftretenden Perseus zitiert, dann aber, um die Vorstellung des Helden kurz abzuschließen, Weiteres aus dessen Erzählung noch in denselben Satz einfügt (*ἐπέξευξε*).<sup>153</sup> Jedenfalls gehört die Selbstvorstellung zu den Auftrittversen.<sup>154</sup> Als der Name Gorgo fällt,

<sup>152</sup> Vgl. bes. Ar.Ra. 53 mit Schol., Lucian. hist. conscr. 1; weitere Zeugnisse bei Nauck.

<sup>153</sup> Vgl. Mitsdörffer, Diss., 126f. Ähnlich werden in der Helenaparodie die ersten Verse zitiert, dann weitere Angaben aus dem Prolog herausgegriffen (vs. 855ff).

<sup>154</sup> Mit Nauck (der aber zu Unrecht d. Selbstvorstellung vor den Ausruf über das fremde Land stellt) u. Séchan, Études, 268, Anm. 5; gegen Hartung, Ribbeck, E. Müller,

glaubt der Skythe etwas über den Kopf des Schreibers Gorgon (s. v. Leeuwen) herauszuhören (vs. 1102–4). Wie Kritylla in der Helenaparodie (vs. 876.883) ist er natürlich in Mythologie nicht bewandert und identifiziert eine ihm bekannte Person aus Athen.

1105f: Fr. 125,1 u. E.HF 1094: Als Perseus nach seinem Auftrittsmonolog die gefesselte Andromeda erblickte, rief er aus (Fr. 125):

ἔα, τίν' ἔχθον τόνδ' ὄρω περίρρυτον  
ἀφρῶ θαλάσσης, παρθένου τ' εἰκό τινα  
ἐξ αὐτομόρφων λαῖνων τυκισμάτων  
σοφῆς ἄγαλμα χειρός.

Aristophanes imitiert diese Stelle, indem er den Anfang zitiert, den weiteren Zug aber, daß Perseus sich zuerst täuscht und Andromeda für ein Marmorbildnis hält,<sup>155</sup> abkürzend durch eine direkte Bezeichnung ihrer Schönheit ersetzt und für den Anblick der Gefesselten den Vergleich mit einem vertäuten Schiff interpoliert, den Euripides HF 1094 benutzt:

ἔα, τίν' ἔχθον τόνδ' ὄρω καὶ παρθένου  
θεαῖς ὁμοίαν ναῦν ἔπως ὠρμισμένην;

Den Vergleich mit dem vertäuten Schiff gebrauchte schon Aischylos Pr.Lyom. Fr. 324 M. (bei Cic.Tusc. II 23) für Prometheus:

. . . *aspicite religatum asperis  
vinctumque saxis navem ut horrisono freto  
noctem paventes timidi adnectunt navitae.*

Es ist sehr wohl möglich, daß Euripides dieses Bild ähnlich wie an der genannten Heraklesstelle auch für Andromeda verwandte (E.Fr. 125a? Sn., nach P. Maas, Glotta 35, 1956, 300, Anm. 4); denn auch λαῖνω τυκίσματι HF 1096 hat in unserer Andromedaszene seine Parallele, nämlich Fr. 125,3. Dieses Bild, das doch selbst in hochpathetischer Situation schon als recht gesuchte Übersteigerung wirken dürfte – Aristophanes jedenfalls scheint es bemerkenswert –, ist, angewendet auf das Jammerbild des verkleideten Alten, von lächerlicher Künstlichkeit. Irgendeinen Witz daranzuhängen, scheint sich zu erübrigen.

1107f: Fr. 128; 1110: Fr. 127,1<sup>156</sup>: Während im Original Andromeda zunächst schwieg, als Perseus sie ansprach (s. Fr. 126), bittet Pseud-Andromeda sogleich den „Fremden“ um Mitleid und Befreiung (vs. 1107f), und „Perseus“ spricht sein Mitleid aus (vs. 1110). Die Verse sind bis auf das etwas direkte

die annehmen, Perseus stelle sich auf Andromedas Frage hin (Fr. 127,2 [s. aber unten Anm. 156]) vor.

<sup>155</sup> Das Motiv hat auch Ov.Met. IV 675 in seiner Nachbildung dieser Szene.

<sup>156</sup> Nauck hat mit Barnes vs. 1058 als 2. vs. zu Fr. 127 gestellt. Das ist natürlich ganz unsicher u. wird von Bakhuyzen zu Recht abgelehnt.

κρεμαμένην (cf. vs. 1053, s.S. 79) gut tragisch: κατοικτίρω haben Herodot, Sophokles und Euripides; πανόθλιος ist nur tragisch (A.Th. 970. Ch. 428.695. S.Ph. 1026. OC 1110. E.Hec. 658. Andr. 67); vs. 1108 Ausfall des Artikels. So oder auch ähnlich können auch Verse in der „Andromeda“ gelautet haben, und man mag sie mit Vorbehalt als Fragmente aufnehmen (Fr. 127,1 u. 128). Hinsichtlich ihrer Reihenfolge legt man sich besser nicht fest (vgl. Nauck: 128,127; Séchan: 127,128).

Zu dem beabsichtigten tragischen Dialog zwischen „Perseus“ und „Andromeda“ kommt es im weiteren nicht, weil der den Musen ganz abholde Skythe alle Fiktionen, mit denen ihn Euripides in die Illusion einbeziehen möchte, durch seinen vordergründigen Unverstand und seine barbarische Sprache ruiniert, eifrig bemüht, Euripides über dessen vermeintlichen Irrtum zu belehren. So wird die Perseus-Andromeda-Szene, indem sie dem Skythen verständlich gemacht werden soll, mehr indirekt parodiert (vs. 1111ff).

Vs. 1108f fährt der Skythe „Andromeda“ barsch an, nicht zu „schwätzen“ – dies dem tragischen Pathos! Jedoch scheint ihn das fingierte Spiel im Sprachlichen zu verwirren; denn der Sprachunfertige sagt wider sein besseres Wissen ἀποτανουμένη im Femininum neben κατάρατο und ebenso vs. 1111 ἀμαρτωλή<sup>157</sup>, obwohl er doch ausdrücklich versichert, man habe es nicht mit einer Jungfrau, sondern mit einem nichtswürdigen Greis zu tun. Auf die unangebrachte Berichtigung des Skythen hin stellt Euripides den Verwandten in echt tragischer Weise als Ἀνδρομέδα, παῖς Κηφέως vor (vs. 1113). Der Barbar weiß aber den eindeutigen Gegenbeweis anzutreten (vs. 1114). Darauf geht Euripides nicht ein und verlegt sich aufs Bitten (vs. 1115).<sup>158</sup> Zur Unterstützung seiner Bitte bringt er mit einer einleitenden Sentenz das in der „Andromeda“ wichtige Liebesmotiv (s. S. 68) ins Spiel (vs. 1116f):

... ἀνθρώποισι γὰρ νοσήματα  
ἀπασίν ἐστιν· ἐμὲ δὲ καὐτὸν τῆς κόρης  
ταύτης ἔρωσ εἴληφεν . . .

Das ist kein tragisches Pathos, doch die gnomische Begründung des speziellen Falles wie auch die Aussage selbst klingen ganz euripideisch. Als Krankheit bezeichnet Euripides die Liebe z.B. Fr.400,2. Hipp. 405f.767. Ion 1524. Stheneb. Fr. 16,6 Page, Greek Lit. Pap. Der Perseus des Originals, der ja um Andromeda wirbt, hat eine solche Sentenz natürlich nicht geäußert; sie ist vielmehr à la Euripides improvisiert und richtet sich allein an den Skythen,

<sup>157</sup> v. Leeuwen versteht unrichtig das Substantiv ἀμαρτωλή.

<sup>158</sup> Das überlieferte κόρης ist zu lesen, nicht κόρη (Lenting, Coulon, v. Leeuwen, Cantarella). Eur. wendet sich nicht an d. gefesselte Mädchen, sondern, zuerst fordernd, dann die Forderung erklärend, an den Skythen.

dem, was da vorgehen soll, irgendwie begrifflich gemacht werden muß. Der Skythe aber, der nur begreift, was er kann, faßt das νόσημα vordergründiger auf, als es gemeint war, und schlägt vor, sich durch Umwenden des Gefangenen Erleichterung zu verschaffen; dann verfällt er gar auf den scharfsinnigen Rat, das Brett zu durchbohren, an welches der Gefangene gefesselt ist (vs. 1119f. 1123f). Im Gegensatz zu diesen derb-praktischen Ratschlägen steht die tragisch stilisierte Bitte des Euripides (vs. 1122):

πεσεῖν ἐς εὐνήν καὶ γαμήλιον λέχος

(vgl. etwa E.Med. 1026f. Hec. 927. Or. 1050. Stheneb. 16,9 Page, Greek Lit. Pap. Ar.Av. 1758 Iyr.). Nauck nimmt diesen Vers als E.Fr.inc. 889 auf; der Sache nach könnte ein Vers dieser Art in der „Andromeda“ gestanden haben. – Als Euripides Miene macht, trotz des Verbots die Fesseln zu lösen (vs. 1125f, δεσμά trag. ohne Artikel), droht der Skythe mit Prügeln und Kopfab schlagen. Mit dem tragischen Ausruf αἰαῖ· τί δράσω; (vs. 1128, cf. z.B. E.Med. 1042) wendet sich Euripides resigniert ab. Auch die zweite Vershälfte, πρὸς τίνας στρεφθῶ λόγους, eine Wendung ohne direkte Parallele (am ähnlichsten Ar.Nu. 1455: στρέψας σεαυτὸν εἰς πονηρὰ πράγματα), ist tragischer Ausdrucksweise angemessen, jedoch auch in Prosa denkbar; denn entsprechend wird τρέπεσθαι in Dichtung und Prosa gebraucht. Vs. 1129 klingt ebenfalls gut euripideisch, wenn auch die Worte nicht spezifisch tragisch sind. Nauck hat nach Matthiae und Fritzsche vs. 1128f als Androm. Fr. 139 aufgenommen. E. Müller (Philol. 66, 1907, 52) akzeptiert das Fragment und versucht ihm eine besondere Bedeutung in einem Agon zwischen Perseus und Kepheus zu geben, in welchem Perseus gegen den wortbrüchigen Barbaren die persönliche Tugend vertreten habe. Sollte aber Perseus vs. 1128 sagen, als gingen ihm die Argumente aus? Und sollte Andromeda ihre Entscheidung, Perseus zu folgen, die Eratosthenes Catast. 17 „edel“ nennt, nicht lieber selbst in einem Agon mit dem Vater begründet haben? Der tragische Stil sichert angesichts der bei Aristophanes so häufigen Stilimitation keineswegs ein Zitat. Die beiden Verse stehen auch gar zu genau in der Aristophanischen Situation (die nach dem Scheitern des „Andromeda“-Spiels ja nicht mehr der Euripideischen entspricht): Euripides weiß nicht, mit welchen Versen er noch etwas sollte ausrichten können, da all sein Tragödienspiel an der gemeinen Wirklichkeit und dem auf handfeste Dinge ganz beschränkten Gemüt scheitert. Man begreift die Verzweiflung des Ästheteten.

Die Einsicht in die Vergeblichkeit seines Beginns spricht Euripides vs. 1130 mit einer Sentenz seiner Medea aus, die beklagt, daß ihre Klugheit ihr viel Unglück bringe (Med. 298f):

σκαιοῖσι μὲν γὰρ καινὰ προσφέρων σοφὰ  
δόξεις ἀχρεῖος κοῦ σοφὸς πεφυκέναι, κτλ.

Aristophanes ersetzt μὲν γάρ, da er die Sentenz nicht mit einem zweiten Gliede fortführt, durch γάρ τοι, den zweiten Vers kürzt er sinngemäß mit μάτην ἀναλίσκοις ἄν ab. Eine komische Pointe hat seine Änderung nicht. Der Sinn des Zitates ist an sich beibehalten: mit Klugheit ist beim Pöbel nichts zu gewinnen; die parodische Pointe liegt in der Nutzenanwendung der ganz allgemeinen Einsicht Medeas auf die spezielle Situation: σκαίός ist der barbarische Gegner des Euripides mit besonderem Recht zu nennen, und die καινὰ σοφὰ meinen die intrigante Raffinesse und künstlerische Kühnheit des Euripides.

So muß sich denn Euripides angesichts seines unverständigen Widersachers auf ein größeres Mechanema besinnen. Der Skythe schickt dem abgehenden Tragiker eine Verwünschung nach und droht dem Verwandten, als dieser „Perseus“ nachruft, ihn im Unglück nicht zu vergessen, die tragische Fiktion also nach ihrem kläglichen Fehlschlagen immer noch nicht aufgibt (ἄλλιος ist tragisch), mit der Peitsche. Damit hat er gegen die tragische Kunst eindrucksvoll das Feld behauptet. Dem Angriff auf seine Natur in Gestalt einer appetitlichen Tänzerin, die ihm der als Kupplerin verkleidete Euripides zuführt, ist er dann freilich nicht gewachsen (vs. 1176ff). – Der in seinem Ethos gemeine und ganz komödienhafte Kupplerinnenpart ist des Tragikers Euripides natürlich unwürdig und bedeutet die Travestierung des tragischen Dichters und die komische reductio ad absurdum der Euripideischen Rettungsmechanemata.

## 7. DIE BELLEROPHONTESPARODIE IM „FRIEDEN“

Das dramatische Grundmotiv des „Friedens“, der Ritt in den Himmel, um von Zeus Rechenschaft zu fordern, hat sein Vorbild in dem Euripideischen „Bellerophontes“.<sup>159</sup> Diese Tragödie handelte von dem Ende des Helden: Bellerophontes war nach seinem Siege über die Chimaira, mit der ihn der Lykierkönig Iobates verderben wollte, von diesem als Schwiegersohn aufgenommen worden und hatte viele Jahre über die Hälfte des Lykierreiches geherrscht. Aus einem uns nicht mehr bekannten Grunde verfiel er dem Zorn der Götter und verlor seine Kinder. Als er sich über dieses Unglück empörte<sup>160</sup> und auf seinem Pegasos in den Himmel zu reiten versuchte, um die unbegreiflichen

<sup>159</sup> Zum Bellerophontes-Stoff vgl. Preller/Robert, II<sup>4</sup>, 179ff; Schmid, III, 390ff (mit weiterer Literatur).

<sup>160</sup> Vgl. Schol. B Hom.Z 201: ἐπὶ τῇ τῶν ἑαυτοῦ παίδων ἀπωλείᾳ ὀδυνώμενος; dem braucht Schol. A Hom.Z 155: ἐπαρθεὶς ἐφ' οἷς ἐπραξε, nicht entgegenzustehen (gegen Schmid, III, 393, Anm. 3): um seiner Verdienste willen (Sieg über die Chimaira) wird B. sein Unglück als so ungerecht empfinden.

Götter zu ergründen,<sup>161</sup> stürzte er ab und fristete gelähmt und im Elend sein Leben. Wenn entsprechend Aristophanes die Unzufriedenheit seines Trygaios über den permanenten Krieg in Hellas als ein Nicht-Begreifen des göttlichen Ratschlusses einführt (s. vs. 58.62), so übernimmt er damit einen Zug, der über die Sicht, aus der heraus Komödienpersonen normalerweise Geschehen deuten, hinausgeht. Das Motiv der Empörung gegen Zeus ist also in seiner geistigen Konzeption bereits parodisch. Und parodisch sind dann vor allem sprachliche Form und szenographischer Apparat – das spektakuläre Aiorema<sup>162</sup> wird angewendet –, in denen dieses Motiv gestaltet wird. Die szenische wie die sprachliche Komik lebt von dem Einfall, an die Stelle des göttlichen Flügelrosses Pegasos seine groteske Karikatur, einen riesigen Mistkäfer, zu setzen.

Auf die teilweise parodische Einführung der Verzweiflung des Trygaios in der Exposition des Sklaven (vs. 58ff) folgt die Parodie des Bellerophontischen Rittes, im ersten Teil formal markiert nur durch die für diesen Ritt in Fr. 307 und 308 gesicherten Anapäste (vs. 82–101), im zweiten Teil auch durch tragische Wendungen (vs. 154ff). Unterbrochen wird der Ritt durch den Versuch des Sklaven, zuerst selbst, sodann mit Hilfe der Töchterchen des Trygaios, seinen, wie er meint, verrückten Herrn zurückzuhalten; dabei werden in den Fragen der Mädchen und in der Rechtfertigung des Trygaios eine daktylische Kommospartie aus dem Euripideischen „Aiolos“ (vs. 114ff) und eine tragische Informationsstichomythie<sup>163</sup> (vs. 124ff) mit einem Zitat aus der „Stheneboia“ (vs. 126) parodiert.

**58ff:** Die Exposition gibt, ähnlich wie in den „Wespen“ (vs. 67ff), ein Sklave mit einem Bericht über den Wahnsinn seines Herrn, welcher gen Himmel starre und unter sonderbaren Reden mit Zeus rechte und welcher nach einem gescheiterten Versuch, mit Leiterchen den Himmel zu ersteigen, nun einen riesenhaften Mistkäfer angeschafft habe, den er mit „Pegasos“ anrede. Die sonderbaren Reden, die Trygaios im Munde führt, gibt der Sklave wörtlich wieder, und einmal hören wir Trygaios selbst von innen rufen (vs. 58f.62f.68.76f). Diese Ausrufe haben tragische Affektion; mit den Anrufen an Zeus (vs. 58.62) ist beispielsweise S.OT 738 zu vergleichen:

ὦ Ζεῦ, τί μου δρᾶσαι βεβούλευσαι πέρι;

(ähnliche Ausrufe werden Th. 71 und Eq. 1240 [wozu trag. Parallelen, S. 171] parodiert); beide Anrufe werden in den Bildern vom „Auskehren“ und „Auskehren“ der griechischen Städte komisch fortgesetzt. Der Wunsch, zu Zeus zu

<sup>161</sup> Bei Pindar, I.7,42ff Exemplum der Hybris.

<sup>162</sup> s. zur Andromedaparodie, S. 67.

<sup>163</sup> „Stichomythie“ in dem auch auf Distichomythie erweiterten Begriff; vgl. W. Jens, *Zetemata* 11, 1955, 1.

gelangen (vs. 68), klingt tragisch durch πῶς ἔν + Opt. (s. zu Th. 1016f, S. 71); allerdings läßt sich der Vers auch gut als echte Frage auffassen; εὐθύ + Gen. ist kolloquial. Es ist wohl möglich, daß in derartigen Ausrufen, die hier frei nachgeahmt wären, Bellerophonates mit Zeus haderte (so Bakhuyzen). Gesichert ist das Vorbild des Bellerophonates jedenfalls in der klangvollen Anrede an den Mistkäfer: ὃ Πηγάσειον . . . γενναῖον πτερόν, „o pegaseisch' edles Flügeltier!“ (vs. 76). Die Scholien zitieren als direkte Vorlage: ἄγ' ὃ φίλον μοι Πηγάσου ταχὺ πτερόν (Fr. 306). Typisch tragisch ist die Periphrasis, deren Genitiv Aristophanes durch das Adjektiv Πηγάσειον ersetzt.<sup>164</sup> Ähnlich nennt Euripides die Sphinx τὸ παρθένιον πτερόν (E.Ph. 806), im „Rhesos“ (vs. 618) heißt der Schwan ποταμίου κύκνου πτερόν.

Ob auch die Anlage dieser Einführungsszene mit dem Bericht vom Leide des Helden, Rufen hinter der Bühne,<sup>165</sup> die den Bericht unmittelbar bestätigen, und dem Auftritt des Helden auf den „Bellerophonates“ weist,<sup>166</sup> darf man immerhin erwägen, wenn man sich ganz derselben Einführungstechnik in der „Medea“ erinnert, wo nach dem Bericht der Amme und dem Gespräch mit dem Pädagogen Medeas Klagerufe aus dem Hause zu hören sind (vs. 96ff) und nach der Reaktion der Amme und des Chores im Kommos (vgl. bes. τὸδ' ἐκείνο vs. 98 mit Pax 64) Medea selbst auftritt. Ähnlich wird auch der vom Wahnsinn erwachte Ajas nach dem Bericht der Tekmessa mit Rufen hinter der Bühne eingeführt (S.Aj. 333ff).

**82ff:** Gleich nach der Ankündigung durch den Sklaven erscheint Trygaios rittlings auf seinem Käfer-Roß, Anapäste rezitierend wie sein Vorbild Bellerophonates, jedoch ohne dessen Worte zu gebrauchen. Einige poetische Inkongruenzen in einem weder sachlich noch im allgemeinen stilistisch tragischen

<sup>164</sup> Vs. 135 dagegen bleibt der Genitiv. Wegen der Periphrasis ist das vs. 76 überlieferte Adj. (Hss. nur itazistisch Πηγάσιον, vgl. Dindorf) schon richtig; gegen Platnauer, der Triclinius' Πηγάσιόν μοι, also ein Diminutivum, vorzieht – an sich auch hübsch, aber eben doch Konjekturen.

<sup>165</sup> Vorher macht der Sklave auf Trygaios aufmerksam, vs. 60f, ganz ähnlich E.El. 747f. Wegen dieser Parallele wird man den Doppelruf ἔα ἔα besser nicht als Ruf des Trygaios hinter der Szene auffassen, wie Brunck und Zacher möchten. Es werden vielmehr einfach durch die Reaktion Rufe suggeriert. An anderen Stellen, wie S.Aj. 333ff und El. 77ff, hört sie der Zuschauer tatsächlich, und zwar ἰὼ μοί μοι, nicht ἔα ἔα, welches stets ein Ausruf der Reaktion, meistens der Überraschung, zuweilen auch des Unwillens (z.B. Pr.V. 688) ist. Die Interjektion ist tragisch-pathetisch, in der Komödie ist sie Nu. 1260. Th. 1009.1105, doppelt Av. 327. Th. 699, eindeutig paratragodisch, wird also auch Av. 1495, Pl. 824 und nicht anders Pl.Pr. 314d, ἔα, ἔφη, σοφιστὰί τινας, spaßig affektiert klingen. (Gegen Platnauer, der ἔα für neutral hält).

<sup>166</sup> Das vermutet Hartung, Eur.rest., I,391, allerdings nur von Aristophanes geleitet, was methodisch gefährlich ist.

Kontext weisen nicht auf den „Bellerophontes“; auch die Scholien notieren keine Belleroph.-Stellen.

84: *πίσυνος* ist poet., in att. Prosa nur bei Thuc. belegt, bei Ar.Nu. 949 ch. V. 385 anap.

86: *ἴς* ist der Homerische Ausdruck für *νεῦρον* (oder *τένων*).

90: *ἄναξ* ist Anrede der Götter, in Epos u. Trag. auch der Herrscher. Der Zusammenhang zwischen beiden Anwendungen ist in E.Hipp. 88 deutlich:

*ἄναξ – θεοὺς γὰρ δεσπότηας καλεῖν χρεῶν –*

An unserer Stelle (cf. auch Ar.Fr. 598) ist die Anrede bes. komisch als Kontrast zu dem, was der Sklave der „Hoheit“ zu sagen hat: „o göttlicher Herr, wie bist du verrückt!“

91: *σίγα σίγα*, von feierlicher Nachdrücklichkeit, cf. E.Or. 140.1311.

94: *τόλμημα παλαμᾶσθαι*, beides gut euripideisch, aber auch in Prosa gebräuchlich; Trygaios charakterisiert damit mehr das nachgeahmte Wagnis, als daß er eine Wendung daraus zitierte; vgl. Th. 769.777, s. S. 52.

Die Pointe der Partie liegt in der parodischen Auflösung, d.h. nach der metrischen Form seines Vorbildes bremst Trygaios, ganz Pferdefachmann (s. Schol.), den ersten Eifer seines Tieres, bis es sich warmgelaufen, und ermahnt nach einem Wortwechsel mit dem Sklaven die Menschen, dem Mistkäfer keine Weide zu bieten (noch einmal vs. 150ff). Neben dem fachmännischen Zurückhalten des Reittieres haben wir in der Tanzburleske des Philokleon und in der Ankündigung der Agathon-Nummer Th. 39ff weitere Beispiele für parodische Auflösung von Anapästten durch technische Terminologie. Beispiele für Auflösung durch Aischrologie sind vs. 154ff. Th. 59ff. Lys. 954ff.

114ff: Die Episode zwischen Trygaios und den Kindern beginnt mit einer Parodie aus dem „Aiolos“. Die beiden in den Scholien angeführten Zitate, wie bei Aristophanes daktylisch, gehören als Frage und Antwort offensichtlich zusammen:

Fr. 17: *ἄρ' ἔτυμον φάτιν ἔγνων,  
Αἴολε, σ'<sup>167</sup> εὐνόζειν τέκνα φίλτατα;*

Fr. 18: *δοξάσαι ἔστι, κόραι· τό δ' ἔτήτυμον οὐκ ἔχω εἰπεῖν.*

Zu der Situation in der Vorlage,<sup>168</sup> wo sich der Chor der Mädchen, wohl Gespielinnen der Kanake, vergewissert, ob Aiolos wirklich vorhabe, seine Kinder zu verheiraten, hat die Parodie keinen Bezug; Aristophanes benutzt lediglich die besondere Form von Frage und Antwort, die in seine Frage-Antwort-Szene, die sich ja in der folgenden Stichomythie der Sache nach

<sup>167</sup> Αἴολε, σ' Seidler, Dindorf, Nauck, Séchan, Études, 233, Anm. 3; Αἴολος cod. V, om. R; Αἴολον Dübner, Mitsdörffer, Diss., 40. Nach der Parodie ist d. Vater, Aiolos, wahrscheinl. d. Angesprochene; die unbestimmte Antwort konnte er in einem Stadium geben, da seine Entscheidung noch nicht getroffen war (gegen Mitsdörffer).

<sup>168</sup> Vgl. bes. Séchan, Études, 233ff; Schmid, III,408–10; beide mit Lit.

einfach fortsetzt, gerade hineinpaßt. Mit derart in bestimmte Szenenparodien eingestreuten Parodien aus anderen Stücken haben wir bei Aristophanes ohne weiteres zu rechnen.<sup>169</sup>

Das fragende Mädchen übernimmt aus dem Vorbild die Formel ἄρ' ἔτυμος . . . φάτις (cf. E.IA 794. Hel. 351) direkt und bedient sich in der eigenen Ausführung der Frage poetischen Stils, bis auf die Redensart ἐς κόρακας, mit der es witzig παρ' ὑπὸ νοῖαν das Ziel des Himmelsfluges bezeichnet, subjektiv gewiß als Befürchtung.

**114:** wiederholte Anrede ist affektisch.

**115:** δώματα, typisch trag. Wort; poet. pl. und ohne Artikel.

**116:** μετ' ὀρνίθων, pl. und ohne Artikel; προλείπω ist gewählt, meistens poet., aber auch einige Male bei Thuc. u. Plat.; bei Ar.Av. 1558 ch. Th. 323 ch. 927 Euripides; in pathetischer Situation z. B. E.Alc. 391.396. IA 1466.

**117:** μεταμῶνιος ist poet.: Hom., Pi., Simon., Theoc.

Trygaios greift die antithetische Antwortform des Vorbildes auf: δοξάσαι – τὸ δ' ἐτήτυμον, stellt dann aber dem Vermuten den positiven Sachverhalt entgegen, sachlich durchaus nicht unsinnig, wie v. Leeuwen meint: er scheint die Kinder im Stich zu lassen, in Wahrheit hat er ein ernstes, freilich komisch vorgebrachtes Anliegen: ihn dauern die nach Brot schreienden Kinder. – Zur Form der Antwort des Aiolos ist Rh. 284 zu vergleichen: οὐκ οἶδ' ἀκριβῶς· εἰκάσαι γε μὴν πάρα, ähnlich ist auch E.Tr. 163: οὐκ οἶδ', εἰκάζω δ' ἔταν.

**124ff:** Nach der allgemeinen Rechtfertigung erweist Trygaios in einer Frage-Antwort-Stichomythie nach tragischem Vorbild<sup>170</sup> im einzelnen die besondere Eignung des Mistkäfers für seinen Flug. Die stichomythische Form wird unterstützt durch meist strenge Trimeter und tragisch stilisierte Diktion.

<sup>169</sup> Platnauer dagegen nimmt auch sachliche Beziehung zur Situation im Aiol. an, indem er εὐνάζειν bei Eur. als „töten“ versteht, dem entsprechend die Mädchen bei Ar. den Flug des Vaters als ihren Tod ansähen; dann wäre aber die ungewisse Antwort des Aiolos mehr als frivol. – Beispiele für aus anderen Stücken eingestreute Parodien sind gleich das Stheneboia-Zitat vs. 126, das Exzerpt aus S.Peelus in der Hel.-Parodie Th. 870, die Parodien aus dem HF 1094 u. der Med. 298 in der Androm.-Parodie Th. 1106 u. 1130, die spöttische Verkehrung von IT 32f in den „Lemnierinnen“ Fr. 357, welche die Euripid. „Hypsipyte“ parodieren, und das Zitat aus S.El. 1173 im „Polyidos“ Fr. 452,2, der wohl d. Euripid. „Polyidos“ parodiert.

<sup>170</sup> Weitere ptg. Stichomythien: Th. 902ff (Anagnorismos), Ra. 1468ff (die brillanten Repliken sind typ. für Stichomythien), Lys. 706ff. – Ach. 1095ff ist durch parodierendes Nachäffen, Pax 236ff durch fortgesetztes Aparte nur äußerlich so etwas wie Stichomythie. Pucci, 302 vergleicht zu Pax 236ff den Schluß der Beratungsstichomythie E.El. 671ff; aber die wechselnden Gebetsrufe sind doch in Intention u. Form von den Drohungen u. dem bomolochischen Aparte der Pax-Stelle wesentlich verschieden. – Ach. 453ff. Pax 715ff. Lys. 904–8 sind, gegen Pucci, keine Stichomythie-Parodien, noch ist Lys. 865ff an Euripideische Überredungsdialoge zu denken.

Die erste Frage, die Frage nach seinem Reisemittel, beantwortet Trygaios mit einem Zitat aus einer Stelle der Euripideischen „Stheneboia“<sup>171</sup>, zitiert in den Scholien; sie lautet nach Nauck, Fr. 669, mit den Ergänzungen von Meineke:

πέλας δὲ ταύτης δεινὸς ἴδρυνται Κράγος  
 ἔνθηρος, ἢ ληστῆρσι φρουρεῖται <πόρος>  
 κλύδωνι δεινῷ καὶ βροτοστόνω βρέμει.  
 – πτηνὸς πορεύσει <πῶλος· οὐ ναυσθλώσομαι>.

Die Stelle wird aus der Entführungsszene stammen, in der Bellerophontes Stheneboia mit dem Scheinversprechen, sie zu heiraten, überredet, mit ihm nach Lykien zu fliegen, um sie dann vom Pegasos ins Meer hinabzustoßen. In den zitierten Versen zerstreut er offenbar Befürchtungen, die sie wegen der Gefahren der lykischen Küste äußert (1–3), mit dem Hinweis auf sein Flügelroß (4).<sup>172</sup> Ein sicheres Indiz dafür, daß der ganze vs. 126 Zitat ist, ist die Frage vs. 124f mit der scharfsinnigen Bemerkung, ein Schiff sei für die geplante Route nicht zu verwenden, eine Bemerkung, die natürlich sehr durchsichtig das Zitat provoziert.<sup>173</sup> Ebenso durchsichtig provoziert die Frage nach dem Hafen (vs. 144) die Antwort mit dem Witz καθ' ὁμωνυμίαν. Solche auf die Antwort hin abgefaßten Fragen findet man ja auch in tragischen Stichomythien oft genug. Nur den einen Vers, der gerade paßt, zitiert Trygaios aus der „Stheneboia“, der motivisch dem „Bellerophontes“ verwandten Tragödie,<sup>174</sup> das übrige ist Imitation tragischen Stils.

**124:** πόρος, fig. in Trag. und Prosa, ist ein für das Sinnen Euripideischer Personen charakteristischer Begriff und wird von Ar. mehrfach parodisch verwendet: Th. 769 sagt es der Verwandte als „Oiax“, Eq. 759 ch. parodiert Pr.V. 59, V. 308 = Pi.Fr. 189 (dazu Wilamowitz, Wespen, Kl.Schr. I, 318f). γενήσεται, an sich natürlich ganz neutral, ist bequemer u. darum häufiger Trimeterschluß in der Tragödie.

<sup>171</sup> Zur „Stheneboia“ vgl. Preller/Robert, II<sup>4</sup>, 179ff; Séchan, Études, 494ff; Schmid, III, 390ff; B. Zühlke, Eur.Stheneboia, Philol. 105, 1961, 1ff. 198ff. Weitere Literatur bei Schmid u. Zühlke.

<sup>172</sup> So Séchan, 497, Anm. 2 u. Schmid, III, 392, Anm. 1, gegen Zühlke, 221, der annimmt, B. beschreibe den bevorstehenden Reiseweg; aber vs. 4 ist offenbar Personenwechsel, und zudem fördert man eine Überredung nicht durch die Schilderung von Schrecken.

<sup>173</sup> Auch auf Grund des Schol., welches mit ὁ λόγος den ganzen Vers meint wie Schol. V. 313, ist der ganze Vers als Zitat zu betrachten (Meineke, Bakhuyzen, v. Leeuwen u. a.); verkürztes Zitat im Lemma, manchmal nur das erste Wort, ist häufig.

<sup>174</sup> Andere, schon im Schol. abgelehnte, Angaben, nach denen das Zitat aus dem Belleroph. stammen soll, sind einfach in auch heute noch geübter Weise aus der umgebenden Parodie erschlossen, wie auch Schol. Ach. 472, s. S. 34. Beispiele für szenenfremde Parodien s. S. 93, Anm. 169.

- 126: E.Stheneb. Fr. 669: πῶλος für „Pferd“ ist poet.; ναυσθλόω statt des ebenfalls poet.-trag. ναυστολέω (oder -έομαι), das Ar.Av. 1229. Th. 1101 parodiert, hat nur Eur.; das Aktiv πορεύειν ist poet. (Hom., Pi., S., E.), nur vereinzelt kommt es in Prosa vor (Thuc. 4,132. Pl.Ph.d. 107e. Lg. 10,893d).
- 127f: ἐπίνοια „Absicht“ ist gut trag., z. B. E.Med. 760. Ph. 408, wenn auch nicht ausschließlich, cf. Ar.V. 1073. Av. 405. Pl. 45; das Simplex ζεύγνυμι (cf. vs. 135), in att. Prosa selten, gebrauchen Hom., Pi., Tragg., Hdt., (Pi.O. 13,64: Πάγασον ζεύξαι); ὃ παπρία, cf. V. 297. Lys. 879, ist familiär u. stilistischer Lapsus.
- 130: μόνος πετηνῶν ohne Artikel.
- 131f: ἄπιστον εἶπας μῦθον = E.IT 1293, cf. A.Supp. 277: ἄπιστα μυθεῖσθ', ὃ ξένοι, κλύειν ἐμοί und E.Hel. 1520: ἄπιστα γὰρ λέγεις (in Stichomythie), auch Ar.Av. 417 lyr.: ἄπιστα καὶ πέρα κλύειν. Zu dem neben ἄπιστον durchaus prägnanten μῦθος u. μυθεῖσθαι cf. Thuc. 1,21: ἀπίστως ἐπὶ τῷ μυθῶδες. Zur Formulierung cf. auch E.Med. 1127: κάλλιστον εἶπας μῦθον. – ἄπιστος ist in Trag. sehr häufig, bei Ar. noch Ra. 1443f in euripideischem Sophisma. – ὃ πάτερ πάτερ wie S.OC 1099, cf. oben vs. 114; κάκοσμον ζῶον ist Umschreibung in trag. Manier, obzwar ζῶον selbst in Trag. nicht vorkommt; κάκοσμος (cf. vs. 38) haben A.Fr. 486,2 M. u. S.Fr. 565,1 P., jeweils im Satyrspiel, aber in eindeutig trag. Stil.
- 133f: klingt gut trag.: κατ' ἐχθραν wie A.Supp. 336; πάλαι ποτέ cf. S.OT 1043 (auch am Versschluß), natürlich nicht nur trag.; ἀντιτιμωρεῖσθαι, E.El. 849. IT 357. Ar. Pax 626. Thuc. 3,82,7.
- 135f: Πηγᾶσου πεπερόν, Periphrasis wiederum nach dem vs. 76 vorliegenden Belleroph. Fr. 306; ζεύγνυμι, s. zu vs. 128.
- 140f: ἐς ὑγρὸν πόντιον βάθος, typisch trag. Periphrasis, vgl. E.Tr.1f: ἦρω λιπὼν Αἴγαιον ἄλμυρὸν βάθος / πόντου Ποσειδῶν κτλ., vgl. αἰθέρος β. Med. 1297, κοῖλον αὐλώνων β. Rh. 112, Τρατάρου βάθη Pr.V. 1029. – πόντιος, h.Hom. 22,3, mehrfach bei Pi., bes. in Trag. Ob ἐξολισθάνω als poetischer Ausdruck möglich war oder als parodischer Lapsus empfunden wurde, läßt sich nicht ganz sicher sehen: nach Ar.Eq. 491. Ec. 286. Hippon. IX,47 (vgl. auch δι- u. ἀπολισθάνω, bei Ar., Thuc., Pl., Luc.) möchte man es für umgangssprachlich halten, und wenn Euripides es von einem abgleitenden Speer sagt, also in eigentlicher Bedeutung (E.Ph. 1383), ist nichts Ungewöhnliches daran; aber Homer sagt doch: ἐκ δὲ οἱ ἦπαρ ὄλισθεν (Il. 20,470).

Natürlich ist vs. 140 an Stheneboias, dazu vielleicht auch Ikaros', Sturz ins Meer gedacht (Schol.). Falls man auch wörtliche Anlehnung annehmen will, so wird man doch kaum den ganzen Vers für Zitat halten;<sup>175</sup> denn was hätte Bellerophontes auf diese Frage antworten sollen? Der Komiker hingegen kann mit höchst präzise erdachten, die Realitätsdimensionen souverän überspielenden Rettungsmöglichkeiten aufwarten; da ist die Frage am Platz. Die Phrase ἐς ὑγρὸν πόντιον βάθος kann, muß aber durchaus nicht entlehnt sein.

<sup>175</sup> Vers-Zitat nehmen an: Meineke, Dindorf, Bakhuyzen, Porson (zu E.Hec. 1010), Nauck adesp. Fr. 60, Mitsdörffer, Diss. 45f, Zühlke, Philol. 105, 1961, 221, (Bakhuyzen u. Nauck ohne Zuweisung, Porson mit Zuweisung an den Belleroph., die übrigen an die Stheneb.).

Das komische Resultat der in possierlicher Gespreiztheit durchgeführten Stichomythie ist die Legitimation des Mistkäfers als Himmelsreitier aus Äsop (vs. 129ff) – eine für die Tragödie, die sich auch zuweilen, aber allgemeiner, auf alte Logoi beruft,<sup>176</sup> weniger zitierfähige Autorität<sup>177</sup> und Quelle der geistreichen Feinheiten der Leutchen aus dem Volke (cf. V. 506. Av. 471) –, darüber hinaus sogar der Nachweis, daß der Mistkäfer ein geeigneterer Pegasos sei als der echte (vs. 135ff). Auf die Frage, ob der Bellerophon-Imitator nicht besser täte, den Pegasos selbst zu zäumen, „um den Göttern tragischer zu scheinen“ – mit diesem Bedenken, einer ästhetischen Kritik an dem Ethos des eigenen komischen Einfalls, durchbricht Aristophanes die Illusion –, werden in einer Synkrisis zwischen dem poetischen Fabeltier und seiner grotesken Karikatur die Vorzüge des Mistkäfers aufgewiesen.<sup>178</sup> Die Argumentation ist absurd und setzt sich, typisch aristophanisch, über die realen Kategorien hinweg: man spart die Hälfte des Proviants, da der Käfer mit dem zufrieden ist, was man selbst gegessen; stürzt man ins Meer ab, so wird der Käfer zum „Käfer“ made in Naxos, wie man einen bestimmten Bootstyp nannte,<sup>179</sup> geradeso als wären die homonym bezeichneten Gegenstände selbst austauschbar; zu steuern ist er mit dem Phallos; und der Piräus hat eigens einen „Kantharos-Hafen“, wie uns Schol. und Plu.Phoc. 28,754c bestätigen. – Da mit dem Mistkäfer den Fähnissen zur See leicht zu begegnen ist, bleibt dem Mädchen nur die abschließende Warnung, Trygaios möge achthaben, daß er sich nicht lahm stürze und sich dadurch als Sujet für eine Euripideische Tragödie qualifiziere wie Bellerophon (vgl. Ach. 411.426f. Th. 23f. Ra. 846). Trygaios verabschiedet sich mit einer drastischen Ermahnung zur Enthaltbarkeit an das Publikum.

**154ff:** Als unser Pegasos-Ritter nach der Episode mit den Töchtern seinen Flug fortsetzt, nimmt er die Anapäste des Bellerophontes wieder auf. Die Ermunterung des Tieres ist tragisch stilisiert (vs. 154–6.159–61) und frei an Worte des Bellerophontes selbst angelehnt: Fr. 307 (Schol.): ἔθι χρυσοχάλιν' αἴρων πτέρυγας.

**154–6:** χῶρει χρίρων u. ä. dient oft in Anapästen zur Verabschiedung des Schauspielers, ganz ähnlich Ra. 1500. χρυσοχάλινον πάταγον ψαλίων ist kühne poet. Enallage; goldenes Zaumzeug trägt Pegasos auch Pi.O. 13,65: χρυσάμπτυκα . . . χάλινον; χρυσοχάλινος ist poet., bei Hdt. 9,20. X.An. 1,2,27. Cyr. 1,3,3 von geschmückten persischen Pferden; πάταγος ist poet. (Hom., Pi., Tragg.), bei Ar.Ach. 539 ptg.

<sup>176</sup> Cf. S.Tr. 1ff. E.Hipp. 451ff; dazu παλαιὸς αἶνος E.Fr. 333.508. (cf. Archil. 89 D. Hes.Op. 202).

<sup>177</sup> Jedoch A.Fr. 231 M.: ὄδδ' ἔστι μύθων τῶν Λιβυστικῶν κλέος κτλ.

<sup>178</sup> Das ist ganz komische Praxis und hat, gegen Pucci, 301, nichts mit Euripideischer Mythenkritik zu tun.

<sup>179</sup> Schol., cf. Men.Fr. 286,4 Kō./Th., Nicostr. Com. 10. Sosicr. 2.

Lys. 329 *πάταγος χύτρειος* in komisch-lyrischer Stilmischung, also wohl auch Nu. 382 inkongruent, nie in klassischer Prosa. *φαιδρός* in *φαιδροῖς ὡσὶν* soll wohl fig. „fröhlich“ heißen (s. LSJ). Das für die Augen, dann für das Gesicht und den ganzen Habitus (cf. X.Ap. 27: *ὄμμασι καὶ σχήμασι καὶ βαδισματι φαιδρός*) in übertragener Bedeutung leicht verständliche, für die Ohren immerhin etwas merkwürdige Epitheton findet wohl eine literarische Erklärung als Übernahme einer Prägung des Aischylos, der Ag. 1229 in dem Vergleich Klytaimestras mit der schmeichelnden Hündin sagt: *μισητῆς κυνὸς / λείξασα κάκτεινασα φαιδρὸν οὐς δίκην*,<sup>180</sup> wo also in einer Art Enallage das Spiel der Ohren den Ausdruck der Freundlichkeit bezeichnet (*φαιδρός* für die Miene der Hunde auch X.Cyn. 4,2).

159–61: *δρομαῖος* ist typisch trag., s. zu Ra. 478, S. 117, hier vom Fuß (cf. E.Fr. 495,4) auf den Flügel übertragen; *ὄρθος* zur Angabe der Richtung persönlich konstruiert wie S.Aj. 1254. E.Hel. 1556; *Διὸς ἀλλή*, cf. Pr.V. 122. Od. 4,74. E.Hipp. 67ff.

Da das Käfer-Roß von der Erde her Speise wittert und seinen Reiter gefährdet, ist dieser genötigt, von seinen stilisierten Zurufen zu einer derberen Sprache überzugehen, um den Käfer und vor allem den Übeltäter zur Räson zu bringen (vs. 157.162ff). Damit werden die tragischen Anapäste burlesk parodisch aufgelöst. Schließlich durchbricht Trygaios noch die Bühnenillusion, da er als Schauspieler in eigener Person bei dem technischen Manöver mit der *Mechané* Angst zu bekommen gesteht und sich an den Maschinenmeister wendet, nunmehr in Trimetern (vs. 173ff).

Nachher beim Abstieg des Trygaios aus dem Himmel wird die Bellerophon-Parodie mit dem Zitat der Verkündigung der künftigen Aufgabe des Pegasos, den Wagen mit den Blitzen des Zeus zu ziehen, noch einmal aufgenommen (vs. 722 = Fr. 312, wohl Verkündigung eines *deus ex machina* am Schluß des „Bellerophon-Parodie“ [vgl. Schmid, III, 393]); Trygaios' Sorge um das Futter für den Mistkäfer bietet wieder Gelegenheit zu derbem Witz.

<sup>180</sup> Text mit Wilamowitz u. Murray; *φαιδρόνους*, das E. Fraenkel u. Denniston/Page (Commentt.) mit F Tri. stehenlassen wollen, paßt schlecht in den Hundevergleich; das von Denniston/Page zitierte *φαιδρῶ φρενί* (A.Ch. 565) zeigt nur, daß ein Ausdruck *φαιδρόνους* möglich wäre, was man nicht bestreiten wird; für den Sinn der Ag.-Stelle ist es keine Parallele: hier ist gerade nicht die Gesinnung gemeint, sondern ihr falscher Ausdruck.

## II. DIE AGATHONPARODIE IN DEN „THESMOPHORIAZUSEN“

Dramatisch gesehen, wird durch die Agathon-Partie (Th. 39ff) die Intrige, mit der Euripides den Ränken der Frauen begegnen will, exponiert (vs. 71ff. 176ff) und mit der Entsendung des als Frau verkleideten Sachwalters eingeleitet. Daß Agathon diesen ihm seiner weibischen Natur wegen zugedachten rôle travesti ablehnt, ermöglicht (1) die lustige Kostümierung des Verwandten, der sich statt Agathons zu dem Wagestück erbiertet, (2) eine detaillierte Aufführung des weibischen Hausrats des Agathon und (3) die späteren Euripidesparodien des Stückes, in denen ein Laie in rebus tragicis vonnöten ist. Wie Euripides in den „Acharnern“ hat auch Agathon eine Verkleidung zu stellen, und zwar seine Weibergarderobe und sein kosmetisches Necessaire; und wie in der Euripidesszene der „Acharner“ weitet der Komiker auch den Auftritt Agathons zu einer größeren Szene aus, die mit persönlichem Spott und Parodie gewiß mehr komisches als struktives Element des Stückes ist.<sup>1</sup>

### *a) Das Agathonbild außerhalb der Aristophanischen Parodie<sup>2</sup>*

Von dem Werk des Agathon besitzen wir so wenig – einunddreißig kleine Fragmente –, daß daraus kaum Einblick in sein Schaffen zu gewinnen ist. Daß wir dennoch etwas mehr über seine künstlerische Eigenart wissen, verdanken wir Äußerungen des Aristoteles über die von Agathon eingeführten Neuerungen, die chorischen Embolima und die vom Mythos gelöste Stoffindung (Arist.Poet. 1451b 19ff.1456a 30), und Urteilen aus der Spätantike,<sup>3</sup> die weitgehend auf Platon und Aristophanes fußen und sich mit „Gorgianismus“ auf

<sup>1</sup> So urteilen auch Schmid, IV,309 u. Bruns, Lit. Portr., 154. Wenn Bruns die Szene allerdings „gewaltsam“ eingeführt findet, so setzt er dramatisch konsequente Ökonomie zur Norm, eine Norm, die für Aristophanes wenig gilt.

<sup>2</sup> Lit.: P. Lévêque, Agathon, Annales de l'Université de Lyon, 3. Serie, fasc. 26, Paris 1955; Schmid, III,845ff; Bruns, Lit. Portr., 154ff.267; Ingrid Wærn, Zum Tragiker Agathon, Eranos 54, 1956, 87ff; Lesky, Tr. Dicht. Hell., 215f; derselbe, Lit. Gesch., 449f.

<sup>3</sup> Philostr.vit.soph. 209 (493) Kayser; Schol.Lucian.rhet.praec. 11, p. 178 Rabe; Aelian.var.hist. 14,13; Hermogen. περὶ ἰδεῶν B 320 (363f) Rabe; Plu.quaest.conv. 3,1, 1, p. 645e (wonach Agathon in den „Mysern“ das chromatische Tongeschlecht verwandte); vgl. Ar.Fr. 326; Athen. 187c.

eine Formel bringen lassen,<sup>4</sup> vor allem aber den Agathonbildern in den „Thesmophoriazusen“ des Aristophanes und im „Symposion“ des Platon (Pl. Smp. 194e–197e, dazu 198a–c). Von diesen beiden Zeugnissen ist das des Aristophanes besonders wichtig, da es Agathon in dessen eigenem künstlerischen Metier vorführt.<sup>5</sup>

Von Geist und Technik der gorgianisch-rhetorischen Poesie des Agathon gibt uns sein Enkomion auf Eros (vgl. Norden, *Agnostos Theos*, 260), die 5. Rede in Platons „Symposion“, eine eindrucksvolle Vorstellung: nicht eben tiefsinnig, wenn man die Rede mit denen des Aristophanes und vor allem des Sokrates vergleicht, formal jedoch perfekt. Die Rede ist sorgfältig disponiert in: Korrektur und Festlegung des Themas, zwei Hauptteile (Wesen des Gottes und seine Gaben an die Menschen) und mehrere Unterteile, die jeweils durch Rekapitulation an den Übergängen voneinander abgesetzt sind.<sup>6</sup> Diese deutliche Markierung des Dispositionsschemas wird von Platon karikiert, wenn er Agathon beginnen läßt: ἐγὼ δὲ δὴ βούλομαι πρῶτον μὲν εἰπεῖν ὡς χρὴ με εἰπεῖν, ἔπειτα εἰπεῖν. Die spezifisch gorgianische Wortkunst wird am deutlichsten in dem Schluß der Rede (197d–e), einem brillanten Spiel von Antithesen, Isokola und Parisa, Homoioteleuta, Parechesen und poetischen Phrasen. Die Kunst der Rede ist es denn auch, die von allen Gästen gelobt wird (198a) und besonders auch, mit deutlicher Ironie, von Sokrates (198b–c), der mit einem Wortspiel auch auf den geistigen Vater dieses Prunkstückes hinweist, auf Gorgias. – Es ist kein Grund, dem Agathonporträt des Platon, der den phantastischen Geist des Aristophanes so treffend imitiert, zu mißtrauen.

### b) Aristophanes' Agathonparodie

Die Agathon-Partie umfaßt die Ankündigung Agathons durch den Diener (vs. 39ff), den Paian des Agathon (vs. 101ff) und die Verhandlung der Helden

<sup>4</sup> Vgl. Lévêque, 115–37; Blass, *Att. Beredsamkeit*, I, 86–8; Wærn, 87f.

<sup>5</sup> Der Versuch I. Wærns, den Zeugniswert des Plat. und des Ar. sehr einzuschränken und – was als erster Schritt an sich berechtigt ist – nur auf der Grundlage der erhaltenen Frgg. zu einem Urteil über Agathon zu gelangen, ist verfehlt: der Frgg. sind zu wenige, und sie sind zu einseitig ausgewählt, nämlich als Sentenzen (11 davon aus Stob.), als daß man aus ihnen schon den Epigonen der drei Großen erkennen könnte. Die Sachlage bei Menander, von dem man sich auf Grund der Frgg. ein zu einseitiges Bild gemacht hatte, mahnt zur Vorsicht. – Was die Karikaturen betrifft, so sind sie wohl mit Vorsicht auszuwerten, nicht aber zu verwerfen. Man darf gerade von der karikierenden Parodie erwarten, daß sie bestimmende Züge ihres Sujets wiedergibt, zumal da in unserem Falle die Karikaturen des Platon und des Aristophanes übereinstimmen.

<sup>6</sup> Im einzelnen vgl. die Kommentare von Hug/Schöne, 87 und Bury, XXXIV–XXXVI.

mit Agathon (vs. 130ff); vs. 71ff ist ein Expositionsgespräch zwischen Euripides und dem Verwandten eingeschoben.

Persönlicher Spott richtet sich auf die weichliche Schönheit und weibische Veranlagung des Agathon, Eigenschaften, derentwegen ihn auch andere Komiker (s. Schol. 98) und Aristophanes selbst noch im „Gerytades“ (Fr. 169) verspotteten und die vor allem wiederum auch Platon persifliert.<sup>7</sup> Daß der Verwandte Agathon gar nicht zu kennen behauptet (vs. 29ff), ist ein Hieb auf die nicht geringe Eitelkeit des „berühmten Tragödiendichters“.<sup>8</sup> Es zeigt sich dann, daß die Kunst Agathons in ihrer sinnlichen Weichheit ganz der Person entspricht; diese Übereinstimmung erklärt denn Agathon auch selbst zur Maxime seines künstlerischen Schaffens (vs. 149f, cf. auch 167):

χρὴ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα  
ἂ δεῖ ποιεῖν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν.

*Ankündigung* (39ff): Wie Ach. 395ff und Nu. 133ff tritt vor dem Erscheinen des erlauchten Meisters auf dem Ekkyklema ein Untergebener als Adept seines Herrn auf. Während Euripides und sein Gefährte sich verbergen, um zu lauschen<sup>9</sup> (vs. 36ff), gebietet der Diener in lyrischen Anapästien allem Volk und der ganzen Natur,<sup>10</sup> Wind, Meer, Vögeln, wilden Tieren, andächtige Stille, da der Schwarm der Musen zu Besuch im Hause seines Herrn weile. Zunächst, bis vs. 50, ahmt der Diener die poetische Sprache seines musischen Herrn nach. Die ersten beiden seine Pseudofeierlichkeit entlarvenden Ausrufe der komischen Person, der so etwas wie Ästhetizismus durchaus fremd ist (vs. 45.48), überhört er.

39: Das feierliche Schweigegebot mit εὐφημεῖν ist nicht speziell tragisch, sondern hieratisch – der Diener opfert ja (vs. 37f) – (gegen Miller, TAPhA 77, 1946, 174); bei Ar. vor feierlichen Handlungen z.B. Ach. 238. Nu. 263. Ra. 354 etc., ebenso Il. 9, 171, bei den Traggg., Hdt. und Plat.

40: στόμα συγκλῆσει hat E.Hipp. 498, cf. ὄμμα ~ Hec. 430. Ion 241; ἐπιδημεῖν ist prosaisch.

41: μέλαθρα (bei Hom., Pi., Traggg.) hat Ar. nur ptg.: Th. 874. Av. 1247.

42: δεσπόσωνος ist poet., cf. Pi.P. 4,267, lyrisch in A.Pers. 587. Ch. 942. E.Hec. 99. h.Cer. 144. Timoth.Pers. 125 Page; jedoch auch X.Oec. 9,16.14,2.; poetisch ist die

<sup>7</sup> Pl.Smp. 193b.195d–e. Prt. 315e; cf. X.Smp. 8,32; vgl. Lévêque, 35ff.

<sup>8</sup> Vgl. Schmid, III,846; cf. z.B. Pl.Smp. 175e.194a–b.

<sup>9</sup> Cf. Ach. 239f. Ra. 315. Das Lauschmotiv hat nicht erst die Nea, sondern bereits die Archaia der Tragödie entlehnt, vgl. Ed. Fraenkel, Beobachtungen, 22ff. Da das Motiv ganz vordergründig technisch ist, bedeutet es in der Kom. keine Parodie. Angesichts der Häufigkeit d. Lauschmotivs darf man aus der Parallele zu Ach. 239f nicht auf gemeinsames trag. Vorbild schließen (gegen Miller, TAPhA 77, 1946, 174).

<sup>10</sup> Zum Motiv d. schlafenden Natur cf. Alcm. 89 Page. Ar.Av. 777f u. die von v. Leeuwen zitierten Mesomedes-Verse (= Nr. 9 bei Wilamowitz, Gr.VK, S. 603).

Sperrung Μουσῶν . . . μελοποιῶν; μελοποιός benennt prosaisch-technisch die Tätigkeit der Musen beim poetischen Schaffen: „komponierend“, cf. Ra. 1250.1328. Pl.Smp. 187d. R. 404d. Prt. 326a etc.

- 43: νήνεμος αἰθήρ ist episch: Il. 8,556; Ar.Av. 778 lyr. (in ähnlichem Kontext!), cf. A.Ag. 740 lyr. E.Hel. 1456 lyr.; πνοαί (ep. πνοιαί) ist poet. (Epos, Trag., Pi.), bei Ar.Av. 1396 in Dithyrambenparodie, in Prosa nur Pl.Crat. 419d (für Etymologie) u. Thuc. 4,100,4.
- 44f: Für Umschreibung des Meeres mit κύμα als pars pro toto bietet die Trag. zahlreiche Beispiele; πόντου κύματα z. B. E.Or. 344. Fr. 921; γλαυκός als Epitheton des Meeres etwa E.Hel. 1457.1501.400. Cyc. 16; zu beachten ist die poet. Sperrung; κελαιδῆν ist ein Wort der lyr. Dichtung, vom Wasser sagt es Sappho 2,5 LP., ebenso ein Orakel bei Aeschin. 3,112 = Paus. 10,37,6 (κύμα ~).
- 46f: πτηνῶν γένη, poet. Periphrasis, cf. πτηνὸν ὀρνίθων γένος Av. 1707 ptg., φῦλον πτηνῶν οἰωνῶν Av. 1088 lyr., πτηνῶν ἀγέλας E.Ion 106; das Adj. πτηνός hat in klass. Prosa nur Platon, bei Ar. noch Pax 126 u. 141 in ptg.; ὕλοδρόμος poet. gebildet wie ὄρειδρόμος E.Ba. 985 lyr. IA 1593. Pi.Paean 7,6; zu πόδες λυέσθω cf. E.Hec. 1020: λῦσαι . . . πόδα.
- 49f: καλλιεπής, ein nach poet. Weise gebildetes Adj.<sup>11</sup> (Komposita mit καλλι- sind in der Dichtung beliebt [Hom., Pi., Lyrik]), charakterisiert den „schönen Stil“, der Agathon als Nacheiferer des Gorgias (cf. Pl.Smp. 198b, s.o.) u. des jüngeren Dithyrambos<sup>12</sup> auszeichnet; das Adj. nimmt Philostr. vit. soph. 209 (493) Kayser zur Charakterisierung des Agathon auf; καλλιπειεῖσθαι haben Thuc. 6,83,2. Pl. Hipparch. 225c. Ap. 17b. Arist.Rh. 1404b 16; πρόμος ist poet., bes. trag.

Gerade an das hochtragische Wort πρόμος knüpft der Verwandte seine schlimme Vermutung: μῶν βινεῖσθαι (sc. μέλλει) (vs. 50). Diese Sottise läßt den Diener aufmerken und nach der Stimme fragen, die er vernimmt; stilistisch fügt er die aus dem poetischen Kontext herausfallende Frage in seinen Gesang mit ein und bezeichnet die Unflätigkeit des Zwischenredners dezent mit φωνεῖν, das für die menschliche Stimme Homer, Pindar, Herodot und die Tragiker gebrauchen. Mit der Antwort: „der windstille Äther“, mit der der Verwandte eine besonders poetische Floskel ironisch zitiert<sup>13</sup> (vs. 51, cf. 43), gibt er sich zufrieden und fährt in der Schilderung des poetischen Schaffens

<sup>11</sup> Man hat, angesichts der in der Dichtung beliebten Komposita mit καλλι-, keine feine Anspielung auf Eur. in dem Adj. zu sehen, wie Miller, TAPhA 77,1946,174 meint, da Eur. solche Komposita häufiger als Aisch. u. Soph. verwende; die Suche nach Eur.-Anspielungen in der Agathonparodie ist überhaupt mißlich, man wird höchstens sagen, daß Agathon Euripides verpflichtet sei.

<sup>12</sup> S. u.; des Gorgias poet. Rede ist ihrerseits vom Dithyrambos beeinflusst, vgl. Dionys. Halic. Lysias 10,21 UR.

<sup>13</sup> Beispiele für ironisches Zitat: Th. 884-881. Ach. 1181-574.1182-589. Nu. 1471-828.1503-225. Pax 1116-1095. Ra. 310f-100 (wo eben um dieses Witzes willen 311 mit VR [v. Leeuwen, Hall/Geldart u. a., gegen Coulon] an Xanthias zu geben ist), Ra. 582f-530f. Av. 986ff-974ff. Pl. 929-918.

seines Herrn fort. In dieser Schilderung (vs. 52ff) behält er nur noch die Anapäste, nicht mehr den poetischen Stil bei. Durch technische Handwerksmetaphern, wie sie dann im Agon zwischen Aischylos und Euripides in den „Fröschen“ eine große Rolle spielen, versetzt er die so poetisch eingeführte Musenkunst in den Bereich der handfesten, praktischen Geschäfte und travestiert sie auf diese Weise.<sup>14</sup> Die Betonung des Technischen entspricht an sich gut griechischer Auffassung vom Dichterberuf, die Häufung und die Art der Handwerksmetaphern jedoch wirken als Übertreibung mit kritischer Tendenz. Natürlich ist es nicht der Diener, der an der virtuoson Kunst des Agathon Kritik übt, sondern der Komiker. In die Aufzählung der Techniken, mit denen Agathon sein poetisches Material bearbeitet, fällt der Verwandte mit einer neuen Unflätigkeit ein, die wiederum den Dichter persönlich verspottet (vs. 57, cf. 50). Wieder merkt der Diener mit tragisch stilisierter Frage auf:

58: ἀγροιώτης ist episch, hier lyr. mit dorischer Endung; πελάθω in Trag. lyr. und anap., cf. A.Fr. 212 B M. (Ar.Ra. 1265). E.El. 1293. Rh. 557; θριγκοί, poet. sind die Figur der pars pro toto u. der Ausfall d. Artikels, auch das Wort selbst, cf. Od. 17, 267. S.Fr. 506 P. E.Ion 1321. Hel. 430. El. 1150 u.ö. Arist.Phys. 246a 18 u. Sp. (Platon hat es einmal in einem Vergleich als „Schlußstein = Gipfel, Krönung“ [R. 534e] wie Eur. in einer direkten Metapher [Tr. 489]). θριγκοί gehören zu den Burgen der heroischen Welt, nicht zum Komödienhaus; ähnlich erhebt Euripides Ach. 449 sein Haus in die Heroensphäre: ἔπελθε λατῶν σταθμῶν.

Anders als vs. 51 unterbricht der Verwandte die Illusion nun völlig (vs. 59ff): er setzt in seiner Antwort die Anapäste des Dieners fort; dabei wiederholt er teils ironisch dessen pathetische Worte (καλλιπέτης u. θριγκός), teils deutet er die Handwerksmetaphern obszön um (συγγογγύλλειν [cf. Lys. 975] u. χοανεύειν); damit wird die subjektiv nicht beabsichtigte Parodie des Dieners ihrerseits, und jetzt absichtlich, parodiert. Daraufhin gibt der Diener sein Pathos auf und meint, nunmehr im Trimeter, der Alte sei früher gewiß ein Frechling gewesen. Euripides setzt jedoch dem Spiel ein Ende, indem er den Diener bittet, seinen Herrn zu holen (vs. 64f). Mit der Ankündigung, Agathon werde gleich erscheinen, läßt der Diener die beiden Helden allein. Während sie Agathon erwarten, erhält der Verwandte endlich Aufklärung über Euripides' Vorhaben (vs. 71ff).

<sup>14</sup> Man verkennt die Komik dieser technischen Konkretisierung, wie sie ähnlich mehrfach in den „Fröschen“ (bes. 818ff.795ff) u. in der anatomisch-technischen Kommentierung des Tanzes V. 1487ff zu finden ist, wenn man hier wie Prato nach trag. Wörtern sucht; ἀψίς ist nicht „ricercato“, sondern t. t. der Architektur (cf. Kretschmer, Glotta 10, 1920, 233); κολλομελεῖν „leimliedern“ ist komische Bildung; γνωμοτυπεῖν, cf. Ra. 877 für Eur., ist nicht sophistisch, sondern charakterisiert den sophistischen, satzenreichen Stil.

Die Notwendigkeit, den Agathon als Akteur auf die Bühne zu bringen, wird mit einem Witz begründet, der sich wiederum auf die Kunst des Agathon richtet: bei der herrschenden Kälte müsse er die *στροφαί*, die Chorlieder (als t.t. der Musik hier u. Pherecr.Fr.145,9 zuerst belegt, aber offenbar schon gebräuchlich), an der Sonne zum *κατακάμπτειν* gefügig machen<sup>15</sup> (vs. 67–9). Mit diesem *κάμπτειν*, das der Diener schon vs. 53 unter den Praktiken des Agathon nannte, sind musikalische Modulationen und Koloraturen im Stile des jüngeren attischen Dithyrambos gemeint.<sup>16</sup> Im Schol.Nu. 969 wird *καμπήν κάμπτειν* mit *κεκλασμένη τῆ φωνῆ τὴν ᾠδὴν προφέρειν* erklärt; ebenso sagt Schol.rec.Nu. 971 über Phrynis: *ἐκαινούργησε κλάσας τὴν ᾠδὴν παρὰ τὸ ἀρχαῖον ἔθος . . . καθὸ πρῶτος τὴν ἀρμονίαν ἔκλασεν ἐπὶ τὸ μαλθακώτερον* (hiernach Suid. s. v. Φρυνίς). Die alte griechische Musiké beruhte auf einer Einheit von Logos, Melos und Rhythmos, wobei das Wort die Führung hatte, die Melodie der Prosodie folgte.<sup>17</sup> Der Gesang unterschied sich von der gesprochenen Rede durch längeres Aushalten der langen Silben, war also im wesentlichen eine Verdeutlichung der natürlichen Melodie der Worte (vgl. Koller, Glotta 35, 1956, 29). In der neuen Musik dagegen übernahm die Melodie die Führung, die Worte wurden ihr ohne Berücksichtigung der natürlichen Sprachmelodie eingefügt. Über diesen Wandel spricht Dionys.Halic.comp.verb. 63 (c. 11) UR.: *. . . τὰς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιοῖ καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν*. Dionysios illustriert das am Beispiel von E.Or. 140–2 (vgl. dazu Koller a. a. O. 25f). Entsprechendes gilt für die Behandlung des Rhythmus: Dionys.Halic.comp.verb. 64 (c. 11): *ἡ δὲ μουσική τε καὶ ρυθμική μεταβάλλουσιν αὐτὰς* (sc. τὰς συλλαβάς) *μειοῦσαι καὶ παραύξουσαι, ὥστε πολλάκις εἰς τάναντία μεταχωρεῖν*. Zu diesen Bemerkungen ist die Klage der Musiké über eine Reihe von Unholden, nämlich von Dithyrambikern, die ihr Gewalt angetan hätten, zu vergleichen: Pherecr.Chiron Fr. 145; über Kinesias heißt es dort vs.9ff (zu vs.9 cf. Ar.Th. 68):

*ἔξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς  
ἀπολώλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως  
τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν  
ἀριστέρ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ.*

<sup>15</sup> Cf. Nu. 970: *καμπὰι δυσκολόκαμπτοι* des Phrynis.

<sup>16</sup> Vgl. H. Schönewolf, D. jungatt. Dithyrambus, Diss. Gießen 1938 (rez. PhW 62, 1942, 98ff, Färber), zur Stelle S. 21; Kranz, Stasimon, 236f; Agathon wird nicht etwa *ψυχρότης*, Mangel an echter Inspiration, vorgeworfen, wie Guglielmino, La parodia, 80 meint.

Lit. zum jg. Dithyrambos: E. Tièche, D. Dithyrambus in der aristotel. Kunstlehre, Neujahrsblatt d. lit. Gesellsch. Bern auf d. Jahr 1917, Bern 1916; Schönewolf, op. cit.; Schmid, IV, 479ff.

<sup>17</sup> Cf. Pl.R. 398d.4ood. Lg. 700aff; vgl. Koller, Glotta 35, 1956, 25ff.

Platon ist in der Gegnerschaft gegen die Dithyrambiker mit den Komikern ganz einig; er charakterisiert und rügt die neue Musik z. B. Lg. 700a ff.<sup>18</sup> In dem Gesang des Agathon Th. 101 ff spielt das *κάμπτεν* gewiß eine wichtige Rolle.

In dem Expositionsgespräch zwischen Euripides und dem Verwandten (vs. 71 ff) zeigen nur die beiden Ausrufe vs. 71 und 76 f tragischen Stil:

**71:** Imitation tragischer Ausrufe wie Pax 58.62. Eq. 1240 (s. dazu die Beispiele aus der Trag., S. 171); nur auf die trag. Affektion kommt es an, nicht auf ein bestimmtes Vorbild; Mitsdörffer, Diss., 53 weist auf das in Trag. nicht vorkommende *τήμερον* hin.

**76f:** Die Antithese ist gut euripideisch, cf. Alc. 139f.278. Ion 858. Ph. 1076. Hypsip. Fr. 61,6 Bond, u. a.; *ζῶν ἔσται* für *ζῆ* z. B. S.OT 1045. Tr. 735. Ph. 412. E.Ph. 66; auch hier erlaubt der trag. Stil (bis auf die Teilung des breve in *ἀπόλωλ'*) allein nicht, ein bestimmtes Vorbild vorauszusetzen, wie Wecklein, Bakhuyzen, Lange (Quaest. in Ar. Thesm., Diss. Göttingen 1891, 26f), Nauck (p. 580) möchten.

**92:** Ähnlich vs. 854, trag. im Klang (Fritzsche), cf. aber auch Ec. 879; *ἀμφιέννυμι* kommt wohl im Epos, aber nicht in der Trag. vor, in Prosa ist es gebräuchlich.

*Agathons Paian* (101 ff): Die Gesangpartie des Agathon ist ein amoibaïischer Paian auf Leto und ihre Kinder, zu singen von einem Vorsänger, der zum Preis der Gottheiten auffordert, und einem Mädchenchor (s. vs. 102.151), der mit seinem Preis dieser Aufforderung jeweils entspricht. Die parodische Intention dieses Paians ist nicht ganz einfach zu erkennen. Guglielmino (La parodia, 80) sieht eine Parodie des „bello stile“ des Agathon vor allem in dem vorausgehenden Lied des Dieners, während der Paian selbst „eines achtbaren Dichters nicht unwürdig“ sei. Diesem Urteil steht aber die Reaktion des Verwandten auf den offenkundig feminin wirkenden Vortrag entgegen (vs. 130 ff). Gegenüber Bruns (Lit. Portr., 156) und Kleinknecht (Gebetsparodie, 102), die in dem Paian verstiegene, halb sinnlose Phrasen und gesucht altertümliches, geschraubtes Pathos zu erkennen meinen, sieht Guglielmino aber richtig, daß sprachlich der lyrische Stil dem Gegenstand des Preises angemessen ist. Zum Vergleich betrachte man etwa Ar. Th. 959 ff u. S. Ant. 1116 ff (beides ebenfalls reihende Gebetshymnen), Ar. Ra. 324 ff. S. Tr. 205 ff. E. Hipp. 58 ff. Ion 125 ff. Der Stil in Agathons Paian geht über das in hymnischer Lyrik der Tragödie und Komödie Gewohnte nicht hinaus, und der Poet hält diesen Stil ohne Bruch ein.

**101f:** poet. Sperrung.

**103:** Den seltenen Sing. von *πραπίς* (coni. Wecklein) haben Pi. P. 2,61. Fr. 109. E. Ba. 427 lyr. 999 lyr.; zu *χορεύσασθε βόάν* cf. A. Ag. 31: *φοίμιον χορεύσομαι*, ebenfalls mit innerem Akk.

<sup>18</sup> Charakterisierung der neuen Musik bei Schönewolf (zitiert S. 103, Anm. 16), 17 ff u. Schmid, IV, 489.507.513, ferner bei M. Wegner, D. Musikleben d. Griechen, Berlin 1949, 157 ff; Th. Georgiades, Musik u. Rhythmus bei d. Griechen, rde Hamburg 1958, 84 ff; H. Koller, Musik u. Dichtung im alten Griechenl., Bern/München 1963, 142 ff.

- 105: τὸ ἐμόν praktisch für ἐγώ z. B. E.HF 165. Ba. 844. S.OC 1613.
- 106: σεβίζειν finden wir bei Pindar u. oft bei den Tragg.
- 107: Nach E. Fraenkels Herstellung (Beobachtungen, 113) lautet der Vers: ἄγε νῦν δλβίζει μοῦσα. δλβίζειν ist häufig in der Trag.; Beispiele für den poet. metonymen Gebrauch von μοῦσα = „Lied, Gesang“ s.LSJ und Fraenkel a. a. O.
- 108: ῥύτωρ in der Bedeutung „Spanner“ nur hier; cf. τόξου βύμα A. Pers. 147.
- 110: γύαλα poet.: h.Hom., Pi., Tragg. (z. B. A.Supp. 550. S.Fr. 460 P. E.Ph. 237. Ion 245); Σιμωντίδι γᾶ wie E.Hec. 642; der Simocis bezeichnet wie der Skamander oft poet.metonym die Troas.
- 111: αἰοδή poet.
- 112: εὐμουσος auch E.IT 145 lyr., cf. εὐμουσία E.Fr. 188,2.
- 114: δρουγόνος nur hier, doch solche Komposita sind in der Dichtung üblich: cf. ἀνδρουγόνος Hes.Op. 783.788, δακρουγόνος A.Supp. 682 lyr. (vgl. die pass. Komposita auf -γονος).
- 115: ἀγροτέρα von Artemis II. 21,471. Pi.P. 9,6. X.HG 4,2,20. Cyn. 6,13. Ar.Eq. 660. Lys. 1262.
- 116: cf. E.Hipp. 58: ἐπειθ' αἰείδοντες κτλ.; κλήζω ist ep. u. lyr.
- 117: γόνος poet., oft trag.; δλβίζω cf. vs. 107.
- 118: ἀπειρολεχῆς sonst nur noch im Orakel bei Euseb. PE 4,23, vgl. aber ἀπειρόγαμος Eubul. Fr. 35 ep. parod., ἀπειρομάχας Pi.N. 4,30, ἀπειρόδακρυς A.Supp. 72, ἀπειρόκακος E.Alc. 927.
- 120f: Ἀσιάδος κροῦματα ist nach EM 153,31 Gaisf. von Eur. im „Erechtheus“ gesagt worden (E.Fr. 370); cf. auch E.Cyc. 443: Ἀσιάδος . . . ψόφον κιθάρας, u. IT 179ff. Hypsip.Fr. I, iii, 9f (p. 27 Bond); ähnlich wie hier Agathon singt vs. 985 der Chor: ἀλλ' εἶα, πάλλ' ἀνάστρεφ' εὐρύθμω ποδί.
- 122: Zu δινεύματα (oder διανεύματα?, so Coulon cl. Hsch., akzeptiert von Cantarella) vgl. II. 18,494: κοῦροι ὀρησθηρες ἐδίνεον κτλ., E.Ph. 792: θυρσομανῆς δίνη.
- 123: ἄνασσα poet. wie ἄναξ vs. 128.
- 125: Zu ἄρσεν βοᾶ cf. S.Ph. 1455: κτύπος ἄρσην πόντου προβολῆς, S.Fr. 523 P.: . . . ἄρσενας χροᾶς / Ἀχέροντος δξυπλήγας ἠχούσας γόους; δόκιμος ὕμνος auch Pi.N. 3,11.
- 126: σεύομαι ist homerisch, auch von Pi. u. Tragg. gebraucht.
- 127: (ῶψ) ist poet.
- 129: χαῖρε, der obligate Gruß am Schluß des Hymnos, wie wir ihn aus den Homerischen Hymnen u. den Hymnen des Kallimachos kennen, ebenso aus den Hymnen der Tragödie und Komödie (z. B. E.Hipp. 64.70. Ar.Th. 972).

Für den Sprachgebrauch in Agathons Paian gibt es also durchweg Parallelen. Die wenigen singulären Wörter, ῥύτωρ, ἀπειρολεχῆς, δρουγόνος, sind nicht ausgefallener, als was sonst in der Chorlyrik begegnet. Die Sprache ist also nicht so ungewöhnlich, daß man allein von daher von einer Karikatur sprechen dürfte. In der griechischen Lyrik ist aber das Wort vom Rhythmus und von der Melodie nicht zu trennen, und daß der stilistisch nicht ungewöhnliche Paian komisch wirkt, hat seinen Grund zweifellos in musikalischer Parodie.

Komisch ist bereits die improvisierte Vortragsart, wie sich der Poet unmittelbar im Geschäft des Dichtens produziert und wie er dabei selbst abwechselnd

den Part des Vorsängers und des Chores singt.<sup>19</sup> Vor allem aber wird die Musik selbst durch Karikatur verspottet. Agathon bedient sich des ionischen Metrums,<sup>20</sup> den Abschluß (vs. 126ff) bilden lyrische Daktylen und ein katalektischer iambischer Dimeter,<sup>21</sup> schließlich — — ∪ ∪ — — —, ein Telesilleion mit unreinem Ausgang.<sup>22</sup> Die ethische Wirkung des ionischen Metrums wird, ganz wie die der ionischen Harmonie (cf. Pl.R. 398e), von den Alten übereinstimmend als zu schlaff, weichlich und sinnlich charakterisiert. Der Grund für diese Wirkung wird in der Ungleichheit der Elemente dieses Metrums gesehen.<sup>23</sup> In der Tragödie kommen häufig Ioniker vor. Eine besondere Rolle spielen sie in Aischylos' „Hiketiden“ und „Persern“ und in den „Bakchen“ des Euripides — nicht von ungefähr: in den „Hiketiden“ und „Persern“ werden durch das weichliche Metrum offenbar die Exoten charakterisiert,<sup>24</sup> in den „Bakchen“ treten die Ioniker als Element des Dionysoskultes hervor wie auch in dem Iakchos-Hymnos der Aristophanischen „Frösche“ (Ra. 324ff). Eine frivoler Sinnlichkeit repräsentieren die Ioniker in den lasziven Ἴωνικὰ μέλη, wie sie nach Ar.Ec. 83; und Pl.Com.Fr. 69,14 etwa von Dirnen gesungen wurden. Und an derartige Liedchen eben erinnert Agathons süße, weibische Musik den Verwandten, so daß ihn „ein Kribbeln unterm Sitz beschleicht“ (vs. 130ff). Hinzu kommt die außerordentlich freie Behandlung des ionischen Metrums, die sich Agathon gestattet:<sup>25</sup> neben der gewöhnlichen Anaklasis ∪ ∪ — ∪, — ∪ — — hat er ∪ — ∪ — (115) und — — ∪ — (120); dazu benutzt er zahlreiche Verkürzungen und vor allem Auflösungen: ∪ ∪ ∪ ∪ — (110.113.121), ∪ ∪ — ∪ ∪ (103.120.122), — ∪ ∪ ∪ — (106.109.119.125), ∪ — ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ — (115). Solch freie Ioniker werden ihr Vorbild im jungattischen Dithyrambos bzw. Nomos<sup>26</sup>

<sup>19</sup> Diese Erklärung des Schol., die v. Leeuwen, Coulon, Cantarella zu Recht aufnehmen, lehnt Ed. Fraenkel, Beobachtungen, 112, Anm. 1 ab u. postuliert mit Hinweis auf den Froschor der „Frösche“ einen unsichtbaren Chor; dagegen aber richtig H.-J. Newiger, Gymnasium 72, 1965, 253; während d. Froschor real an der Handlung teilhat, wird Agathons Chor — es wird ja gedichtet — fingiert. Man kann auch auf Ra. 1264ff u. 1309ff verweisen, wo Ar. Euripides und Aischylos ebenfalls Chorlieder ohne Chor improvisieren läßt.

<sup>20</sup> Zu den Ionikern vgl. Wilamowitz, Gr.VK, 336ff.

<sup>21</sup> Katalekt. iamb. Dim. nach lyr. Daktylen z. B. S.OC 236.

<sup>22</sup> Besser als Telesilleion (White) denn als Prosodiakon (Prato, Canti Ar.) aufzufassen. Beispiele für Länge in der vorletzten Silbe des glyc. bzw. tel. gibt Wilamowitz, Gr.VK, 251.

<sup>23</sup> Vgl. H. Abert, D. Lehre vom Ethos in d. griech. Musik, Leipzig 1899, 145ff.

<sup>24</sup> Vgl. Abert, a.a.O. 148.

<sup>25</sup> s. Prato, Canti Ar., u. bes. White.

<sup>26</sup> Im Musikalischen hat sich d. Nomos dem Dithyrambos weitgehend angeglichen; cf. Ps.Plu.de mus. 10 p. 1134; Schmid, IV,481f.513; Kranz, Stasimon, 236. Paian und

haben; denn ähnliche Freiheiten findet man bei Timotheos (Fr. 20.26 Page) und Lykophonides (Fr. 2 Page) (vgl. Wilamowitz, Gr. VK, 340f). Noch deutlicher wird die Verwandtschaft der Agathonschen Lyrik zur neuen Musik des Dithyrambos in Tonart und Melodie gewesen sein – mit deren Verlust wir nun freilich um das Wesentliche in dieser Parodie gebracht sind. Offenbar verwendet Agathon die phrygische Harmonie (s. vs. 121f), die Aristoteles, gegen Platon, in seiner Erziehungslehre im 8. Buch der „Politik“ (1342a 32ff) als „orgiastisch, pathetisch“ und dem Dithyrambos gemäß (!) ablehnt. Nach Aristoteles (loc.cit.) stimmt sie in ihrer Wirkung mit der Flötenmusik überein; und für diese wiederum ist Vielfalt des musikalischen Ausdrucks, griechisch: *ποικιλία*, charakteristisch, da es die Flöte, im Gegensatz zu der Kithara, erlaubt, die Töne beliebig lange auszuhalten und vor allem die Zahl der Intervalle beträchtlich zu vermehren. Die Flötenmusik hat für die Entwicklung der altgriechischen Musiké zur absoluten Musik entscheidende Bedeutung gehabt und in dieser Richtung auch auf die Kitharamusik eingewirkt: um die Tonskala der Kithara, die ja kein Griffbrett besaß, zu erweitern, erhöhte Phrynis ihre Saitenzahl von sieben auf neun (vgl. Schmid, IV, 491f), Timotheos schließlich auf elf<sup>27</sup>, so daß nun auch die Musik der Kithara auf einem fein abgestuften Tonsystem basierte. Timotheos verteidigt sich in seinen „Persern“ (vs. 206ff Page) gegen die Vorwürfe, die den Dithyrambikern und insbesondere ihm selbst (cf. Pherecr. Fr. 145) wegen ihrer *πολυχορδία* gemacht wurden. Und von daher gewinnen wir einen weiteren Hinweis auf die Musik des Agathon: die von Agathon gebrauchte „asiatische Kithara“ nennt der Verwandte vs. 137 *βάρβιτος*. Die Barbitos aber ist eben *πολύχορδος*; so nennt sie Theokrit (16,45), und Aristoteles (Pol. 1341a 40) führt sie unter den auf die *ἡδονή* der Zuhörer abzielenden, schwierig zu spielenden Instrumenten auf, zu denen auch die Flöte gehört, die ihrerseits von einem Chorlyriker, vielleicht Stesichoros (Fr. adesp. 947b Page), *καλλιβάας πολύχορδος* genannt wird und deren Spiel Platon (R. 399d) tadelnd *πολυχορδότατον* heißt. – Der Gesang Agathons wird sich also durch mannigfache Modulationen und Koloraturen, eben die oben erwähnten *καμπαι*, für die ein auf kleineren Intervallen beruhendes Tonsystem Voraussetzung ist, ausgezeichnet haben. Für uns ist dies direkt wenigstens an den

---

Dithyrambos waren einander schon durch das gemeinsame heroische Thema ähnlich, vgl. Schmid, IV, 482.

<sup>27</sup> Cf. Timoth.Pers. 229ff Page, Suid. s. v. Τιμόθεος nr. 620 Adler. Die Angabe über zwölf Saiten in Pherecr. Fr. 145 ist wohl hyperbolisch runde Zahl (Schmid, IV, 504, Anm. 6). Zur ganzen Frage der fortschreitenden Chromatik in d. griech. Musik vgl. bes. Schmid, IV, 479ff u. H. Koller, Musik u. Dichtung im alten Griechenl., 1963, 142ff („Aulos u. Kithara“).

metrischen Auflösungen noch erkennbar. Metrische Auflösungen spielen auch in der Euripideischen Lyrik eine große Rolle, und Euripides steht ja ebenfalls unter dem Einfluß der dithyrambischen Neuerer.<sup>28</sup>

Ausdrückliche Hinweise auf den modernistischen Musik-Stil des Agathon sind: (1) die Charakterisierung seiner Kompositionstechnik durch κάμπτειν (vs. 53, 66ff); (2) die Erwartung des Verwandten, μύρμηκος ἀτραποί zu hören (vs. 100) – denn dieses Bild für λεπτά και ἀγκύλα μέλη (Schol.)<sup>29</sup> wird in dem Pherecr.-Fr. 145, 23f für Timotheos gebraucht,<sup>30</sup> und der Dithyrambiker Philoxenos wurde nach Suid. s. v. Φιλ. 393 Adler selbst spottweise μύρμηξ genannt; (3) das Verbum διαμινύρεται (vs. 100)<sup>31</sup> – denn μινύρεσθαι sagt Ec. 880 die alte Hetäre für ihr ionisches (!) Liedchen, und μινυρίζειν, V. 219 für die „honigsüße“ Musik des Phrynichos, Av. 1414 nach dem Lied des Dithyrambikers Kinesias, Pl.R. 411a für süße, weichliche Musik gebraucht, weist auf dithyrambische Chromatik; schließlich (4) der durch κρούματα ποδι παράρυθμ' εὐρύθμα (vs. 120f) angezeigte Wechsel des Rhythmus, ebenfalls ein Charakteristikum des Dithyrambos (vgl. Dionys.Halic.comp.verb. 131 [c. 19] UR.). Wie diese sinnliche Musik entsprechend dem Dithyrambos auf die πάθη wirkt, zeigt die Reaktion des Verwandten deutlich genug (vs. 130ff).

Der Paian ist zweifellos eine kritische Parodie. Wenn aber Kleinknecht (Gebetsparodie, 103) meint, es würden „gewisse Schwächen der tragischen Hymnenpoesie“ parodiert, so ist das nur insofern richtig, als die Hymnenform dem Agathon wenig mehr als ein Vehikel zur Demonstration seines artifiziellen Raffinements ist. Karikiert wird eben seine unethische, hedonistische, virtuose Musik. Die Parodie gehört zu anderen Parodien und direktem Spott des Aristophanes auf den *Dithyrambos* und die dithyrambische Tragödienlyrik.

Die *Unterredung* (130ff): Die dem Paian folgende Trimeterszene enthält dreierlei Parodien: zuerst verwendet der Verwandte, da ihm die weiche Süße der Musik höchst sinnliche πάθη erregt hat und, damit nicht genug, der weibischen Musik die äußere Erscheinung des Poeten ganz entspricht [cf. schon vs. 97f], eine Stelle aus Aischylos' „Edonen“ (Fr. 72 M.), um die wahre Natur des

<sup>28</sup> Vgl. Schönewolf (zitiert S. 103, Anm. 16), 37ff.48ff; Kranz, Stasimon, 228ff, bes. 235ff; Schmid, III, 785. IV, 490.514. – Eur. Lyrik wird Th. 1015ff (s. S. 69ff) und Ra. 1309ff (s. S. 127ff) parodiert.

<sup>29</sup> Lévêque, Agathon (s. S. 98, Anm. 2), 149 zitiert Aelian.var.hist. VI 43: μωμῆκων ἐν γεωρυχία ποικίλας τε ἀτραπούς και ἐλιγμούς και περιόδους.

<sup>30</sup> κακά μοι παρέχων ἅπαντας οὗτος οὗς λέγω / παρελήλυθ' ἄδων (coni. Fritzsche) ἐκτραπέλους μωμμηχιάς.

<sup>31</sup> Die Verbform nach Dawes, Hall/Geldart; dagegen zuletzt Coulon, RhM 106, 1963, 150.

Zwitterwesens Agathon zu ergründen (vs. 136ff); Agathon weist die argen Sottisen des Verwandten zurück und verhandelt anschließend mit Euripides; dabei wird er durch seine Sprache charakterisiert, und zwar durch Sentenzen vor allem, weniger durch den typischen *sermo tragicus*; zum dritten bringen Euripides und Agathon je ein Euripideszitat an, Euripides, um sein Anliegen rhetorisch effektiv einzuleiten (vs. 177f: Fr. 28), Agathon, um Euripides mit dessen eigenen Waffen zu besiegen (vs. 194: Alc. 691).

133: ὑπέρχεσθαι von Affekten, „überkommen, beschleichen, anwandeln“, ist poetisch: cf. Il. 7,215,20,44. S.El. 928. Ph. 1231. E.Med. 57. Hipp. 1089. El. 748, in Prosa Hdt. 6,134. Pl.Phdr. 251a (poet. neben dem ebenfalls poet. φρίσσειν); das Wort ist eine parodische Inkongruenz gegenüber dem „Kribbeln“, das den Verwandten affiziert.

136ff: A.Fr.72 M.: In seinen Fragen nach der widersprüchlichen Erscheinung des Agathon parodiert der Verwandte nach eigener Angabe, also bewußt, eine Stelle der Aischyleischen „Lykurgie“, laut Schol. aus den „Edonen“, und zwar Fragen des Lykurg an den gefangenen Dionysos, für den ähnlich unvereinbare Wesenszüge ja charakteristisch sind; so bewundert ja Pentheus in der Aischylos nachgebildeten<sup>32</sup> Szene E.Ba. 453ff die weibliche Schönheit des Dionysos, und in Ar.Ra. 46f wird der Widerspruch zwischen seinem weibischen Prachtgewand und der herakleischen Ausrüstung mit Keule und Löwenfell verspottet. Das Schol. bietet als Lemma aus der Edonenstelle nur die erste Frage: ποδαπὸς ὁ γύννις, mit Fritzsche, Bakhuyzen und v. Leeuwen ist aber weitere Entlehnung anzunehmen. Das zeigen bereits die Nennung der Vorlage und das durchweg tragische Metrum an, dazu kommen stilistische und sachliche Indizien. πάτρα in vs. 136 ist poetisch (Hom., Pi., Tragg., in Kom. ptg.: Ar.Ra. 1163, 1427. Alex. 193, Diph. 73,9; in kom. Vers Ar.Ach. 147) und stand, da es bei Aristophanes nicht in die Situation paßt, also überschießende Parodie ist (wie z.B. Ach. 472, s.S. 34), bei Aischylos. In vs. 137 dürfte τίς ἢ τάρραξις τοῦ βίου auf Grund der Scholienangabe, daß Eubulos seine Komödie „Dionysios“ mit diesem Vers begann, um den poetisch ambitionierten Tyrannen wegen seiner widersprüchlichen Lebensformen zu verspotten, als aischyleisch anzusehen sein; denn das im Schol. hinzugefügte ἐπὶ τὸ πλεόν μέντοι muß besagen, daß Eubulos mehr aus Aischylos parodierte, nicht, daß er Aristophanes zitiert und weitere Widersprüche aufgezählt hätte; denn auch Aristophanes nennt weitere; τάρραξις findet sich sonst nur bei den Medizинern als Eingeweide- und als Augenkrankheit, doch kann es Aischylos ohne weiteres statt παραγαμῶς gesagt haben. Außerdem scheinen sich noch vs. 138,140 und 144 an die

<sup>32</sup> Vgl. K. Deichgräber, Die Lykurgie des Aischylos, NGG 1939, 231ff, u. Dodds' Bakchenkommentar zu vs. 453ff u. p. xxxif.

Edonenstelle anzulehnen. Die Barbitos (vs. 137) gehört wohl nicht zur Ausrüstung des Dionysos, sondern des Agathon; neben ihr ist die λύρα in vs. 138 überflüssig, so daß die von Coulon akzeptierte Konjektur Roschers: *δορά*, richtig sein wird; das wäre die berühmte *νεβρίς* des Dionysos (cf. *νεβρίνη δορά*, S.Ichn. 172f Page, Greek Lit.Pap.), die als überschießende Parodie wiederum aus der Vorlage stammt. Die nominale Ausdrucksweise in vs. 140: *τίς δαι κατόπτρου καὶ ξίφους κοινωνία*,<sup>33</sup> ist gut tragisch (cf. E.HF 1377. IT 254), und das Schwert ist eine weitere überschießende Parodie; denn der sanfte Agathon ist gewiß nicht bewaffnet; der Spiegel ist natürlich komisches, nicht Aischyleisches Requisite. Die Frage *τί φής; τί σιγᾶς;* in vs. 144 ist feierlich wie Lys. 70 und S.Ph. 805 und kann gut an den gefangenen Dionysos gerichtet worden sein.

Offenbar vermischt der Verwandte in seinen Fragen Requisiten des Agathon mit solchen des Dionysos. Die mehrfach überschießende Parodie ist umso mehr legitim, als das Vorbild ausdrücklich genannt ist. Deutlich ist, daß die Parodie sich nicht nur auf eine einzelne Wendung bezieht, sondern auf ein ganzes Frageschema, auf eine Reihe anaphorischer Fragen, mit denen auch Aischylos die *τάραξις τοῦ βίου* und das Nicht-Begreifen des Lykurg wird wiedergegeben haben. K. Deichgräber in seiner Rekonstruktion der Lykurgie (NGG 1939, 231ff, bes. 247ff) sieht in der Haltung des seiner selbst allzu sicheren „Draufgängers“ Lykurg gegenüber dem scheinbar ohnmächtigen Dionysos, dessen Göttlichkeit er wie Pentheus nicht begreift, einen gewissen Sarkasmus; der spricht auch aus Fr. 74 M., das nach Deichgräber in dieselbe Szene gehört: *μακροσκελὴς μὲν, ἄρα μὴ χλοῦνης* („Verschnittener“)<sup>34</sup> *τίς ἤ;* Es läge damit also schon bei Aischylos eine Szene tragischer *γελοία λέξις* vor. Die Fragen sind weniger reale Fragen als Ausdruck der Verwunderung und des Spotts. Gerade so auch bei Aristophanes; allerdings hat Aristophanes sachlich gewiß und wahrscheinlich auch formal übertrieben: natürlich sind die weiblichen Züge des Dionysos nicht so intim gemustert worden, wie es in der komischen Individuation geschieht; Haarnetz, Ölfäschchen, Busenband und Spiegel sind lustige Requisiten der komischen Bühne, und vs. 141ff prüft der Verwandte, um das fragwürdige Geschlecht des Weiblings auszumachen, in Fortführung des anaphorischen Fragestils sogar die zum Beweise geeignetsten Merkmale – ohne indessen zu einem Ergebnis zu gelangen. Da der Befragte bis dahin schweigt, scheint nur sein Gesang die Identifizierung zu sichern. Diese zu vollziehen,

<sup>33</sup> Den bei Stob. 4,30,6a unter Epicharms Namen angeführten Vers: *τίς γὰρ κατόπτρω καὶ τυφλῷ κοινωνία*; halte ich mit Fritzsche, Meineke, Nauck (Mélanges Gréco-Romains, Petersburg 1891, 173), Wachsmuth/Hense (Ed.Stob.) für einen Komiker-vers. Zu 140 cf. auch Com.adesp.Fr. 486: *τί γὰρ ἀσπίδι ξύθημα καὶ βακτηρία*;

<sup>34</sup> Mit Wilamowitz, Aisch.-Interpretationen, Berlin 1914, 218; gegen LSJ.

nämlich Agathon zu den Weibern zu zählen, überläßt der Komiker, der die Schmähungen hier abbrechen läßt, seinem Publikum (vs. 144f).

Ar.Fr. 297: *πόθεν τὸ φῆτυ; τί τὸ γένος; τίς ἡ σπορά;* könnte dieselbe Edonenstelle parodieren. Inhaltlich paßt auch das Av. 276 parodierte Edonen-Fr. 75 M. in diese Szene:

*τίς ποτ' ἔσθ' ὁ μουσόμεμαντις, ἀλλολος < - υ > ἀβροβάτης;  
ὄν σθένει . . .*

doch läßt der im Schol. korrupte Text auch für Aischylos trochäische Tetrameter erkennen, so daß hier wohl Lykurg zum Chor spricht. – Zu vergleichen sind ferner Av. 94.993f. [E.]Rh. 11ff. A.Supp. 234ff. Pr.V. 561ff. E.Ion. 258f (wo das epische Vorbild, Od. 1,170 u. s. w., deutlich ist).

**146ff:** Mit würdevoller Milde läßt sich Agathon dazu herab, dem Grobian anhand tiefsinniger Kunsttheorien den Grund seines weibischen Aufzuges zu erklären: er dichte eben Frauendramen, und der Dichter müsse, wie Agathon am Beispiel früherer Dichter, die wegen ihres äußeren Luxus (*ἐμιτροφόρουν τε κάχλιδων Ἴωνικῶς*) und ihrer künstlerischen Tendenzen (*ἀρμονίαν ἐχύμισαν*) nach seinem Geschmack sind, beweist (vs. 159ff), Charakter und Auftreten seiner Dichtung anpassen (vs. 149f.167), nötigenfalls durch Mimesis (vs. 155f). Die zugrundeliegende poetische Maxime der „Einfühlung“, an sich natürlich nicht so vordergründig gemeint, wird ebenso komisch beim Wort genommen wie in den „Acharnern“ (vs. 410ff), wo Euripides, um seine Bettlergestalten zu schaffen, leibhaftig in Lumpen dichtet. Der Verwandte, der jetzt die Rolle des Bomolochos innehat, zieht aus den fein zubereiteten Weisheiten des Agathon handfeste Schlüsse: er verspottet wiederum derb Agathon als pathicus (vs. 153. 157f) und entdeckt die gesetzmäßige Wahrheit der Agathonschen Maxime: daher dichte Philokles, ein häßlicher Mann, so häßlich, Xenokles, der schlecht sei, so schlecht, der frostige Theognis so frostig (vs. 168–70). Dem kann Agathon nur zustimmen und erklärt so seinen weibischen Habitus (vs. 171f).

Agathon wird in seiner Antwort durch die *κομπότης* seiner Sprache parodisch charakterisiert; er spricht gewählt, mehrfach in Sentenzen und durchweg in strengem Metrum und gebraucht Antithesen, Parisa und Homoioteleuta, stilistische Figuren, mit denen er, wie wir sahen (s.S. 98f), auch in Platons „Symposion“ brilliert (vgl. Lévêque, Agathon [s. S. 98, Anm. 2], 129ff).

**146f:** *ὃ πρέσβυ πρέσβυ*, cf. *ὃ οὔτος οὔτος* V. 1364. S.OC 1627, *ὃ μῶρε μῶρε* Ar.Av. 1238 ptg. Fr. 387,1 ptg., im Tone nachsichtigen Tadels; dagegen drücken die Rufe *ὃ τέκνα τέκνα* E.Med. 1021, *ὃ πόσις πόσις* E.Andr. 523, und der Selbstanruf *ὃ τλάμων τλάμων* S.Ph. 1101 Verzweiflung und Not, *ὃ πάτερ πάτερ* S.OC 1099 Freude aus.<sup>35</sup> *ψόγος* hat Ar. nur noch Th. 895 ptg., es ist aber auch in Prosa gebräuchlich. Ge-

<sup>35</sup> Die Anadiplosis der Euripid. Lyrik, auf die Prato zum Erweis einer Eur.-Anspielung hinweist, ist etwas anderes.

wählt ist der Gebrauch des Abstraktums τοῦ φθόνου statt der Person τοῦ φθονηροῦ. ἄλληγοις hat nur noch S.Ph. 792 u. dann Spätere.

149–52: Sentenz und Nutzenwendung als Parisa mit Endreim sind Stilkarikatur, cf. vs. 198f; außer der Platonischen Karikatur im Smp. cf. Agathon Fr. 11 u. 12:

Fr. 11: τὸ μὲν πάρεργον ἔργον ὡς ποιούμεθα,  
τὸ δ' ἔργον ὡς πάρεργον ἐκπονούμεθα.

Fr. 12: εἰ μὲν φράσω τᾶληθές, οὐχί σ' εὐφρανῶ,  
εἰ δ' εὐφρανῶ, τί σ' οὐχὶ τᾶληθές φράσω;

Auch bei Euripides ist das Homoioteleuton nicht selten (s. die Stellen bei Smereka, 183f), Ra. 1443ff wird er damit parodiert; ein Beispiel aus Eur.: Med. 408f:

... πρὸς δὲ καὶ πεφύκαμεν  
γυναῖκες, ἐς μὲν ἕσθλ' ἀμνηχανώταται,  
κακῶν δὲ πάντων τέκτονες σοφώταται.

154–6: Antithese. Gewählt ist das metaphorische Prädikat συνθηρεύεται zu μίμησις; Bakhuyzen vergleicht die zufällig ähnlich formulierten Verse E.Fr. 21,6f: . . . δ' οἱ πλουτοῦντες οὐ κεκτῆμεθα / τοῖσιν πένησι χρώμενοι θηρώμεθα (coni. Bergler).

159: ἄμουσος, zuerst Emp.Fr.B 74 D., hat Eur. mehrfach, aber auch Platon oft u. X. Oec. 12,18; es ist also lediglich gewählt, keine Anspielung auf E.Stheneb.Fr. 663 (cf. Ar.V. 1074. Pl.Smp. 196e), wie Miller, TAPhA 77, 1946, 176 meint.

167: Sentenz.

168–70: Inhaltlich verspottet der Verwandte die drei schlechten Tragiker, denen Ar. auch sonst gern einen Tritt versetzt (s. v. Leeuwen), formal nimmt er mit Parisosis und Endreim die Manier Agathons auf, freilich gröber als dieser.

Um sein Anliegen vorbringen zu können, verbietet Euripides seinem Verwandten, weiter zu „belfern“, βαῦζειν (vs. 173), wie er nach dem metaphorischen Gebrauch des Wortes bei Aischylos sagt (cf. A.Ag. 449. Pers. 13.[574]. Ar.Th. 895 in Eur.-Parodie; Eur. wird es auch selbst gebraucht haben). Mit einem Selbstzitat aus seinem „Aiolos“ (Fr. 28, überliefert von Stob.) über die Kürze der Rede als Zeichen der Weisheit leitet Euripides den Vortrag seines Falles ein (vs. 177f).

177f: (177f: E.Aiolos Fr. 28); der Ausdruck (λόγους) συντέμνειν, ebenso συντόμως oder -μα λέγειν, findet sich häufig in der Trag. (Beispiele für Eur. sammelt Schmid, III, 753, Anm. 6), aber auch bei Plat., Isoc., Demosth., Aeschin., Arist. – Von dem Unheil, das ihn bedroht, spricht Eur. tragisch: συμφορᾷ πεπληγμένος; dieser metaphorische Gebrauch von πλήττεσθαι ist in trag. Sprache sehr häufig, auch in guter Prosa kommt er vor; metaphor. πλήττεσθαι mit συμφορᾷ A.Pers. 1008f. Ch. 31. Hdt. 1,41. E.Alc. 405.856. – Auch das Motiv der Hikesie erhebt das Unternehmen des Euripides in tragische Sphäre; cf. S.OC 634: . . . ἐκέτης δαιμόνων ἀφιγμένος, E.Heracl. 94: ἐκείται σέθεν τε καὶ πόλεως ἀφιγμένοι, E.Supp. 114: . . . σὸς ἐκέτης καὶ πόλεως ἦρω . . .

180: Die nominale Ausdrucksweise χρεῖαν ἔχειν gehört zum trag. Stil, cf. A.Ch. 481. Pr.V. 169. S.Ph. 646. E.Med. 1319. Andr. 368. (Hec. 976); so auch gleich vs. 183: τίς οὖν παρ' ἡμῶν ἐστὶν ὠφέλεια σοι; obwohl ὠφέλεια mehr prosaisch ist (in Trag. einmal bei Soph., zweimal bei Eur.); typ. trag. ist der pl. παρ' ἡμῶν.

192: Unter die den Agathon charakterisierenden komischen Attribute mischt Eur. parodisch inkongruent das nach trag. Weise gebildete Kompositum *γυναικόφωνος* (nur hier), cf. *γυναικόβουλος* A.Ch. 626, *γυναικόμορφος* E.Ba. 855, *γυναικόμιμος* Pr.V. 1005. S.Fr. 769 P. E.Ba. 980. Fr. 185,3.

Geschickt weiß sich Agathon mit einem Zitat aus der Euripideischen „Alkestis“ der ihm zugedachten Rolle zu entziehen. In der „Alkestis“ weist Pheres Admets Ansinnen, der Vater solle sich für den Sohn opfern, zurück; in einem *argumentum ad hominem*<sup>36</sup> findet der Egoismus seinen schlagend pointierten und damit zitierfähigen Ausdruck (Alc. 691):

χαίρεις ὄρων φῶς· πατέρα δ' οὐ χαιρειν δοκεῖς;

Mit diesem Vers entwaffnet Agathon Euripides durch Euripides (vs. 194). Nicht anders geht es Euripides mit seinen eigenen Dicta am Schluß der „Frösche“ (1468ff).<sup>37</sup> Natürlich greift hier nicht moralische Entrüstung die Verse des Euripides an, so als plädiere Euripides aus Überzeugung für den Egoismus – einen solchen Vorwurf ernsthaft zu erheben, verbietet schon die Gestalt der Alkestis –, der Witz ist, daß die Weisheit, angewendet auf den Weisen selbst, diesen in Verlegenheit bringt. Derselbe Vers wird Nu. 1415 parodisch variiert zum Argument, daß der Sohn den Vater zu Recht prügele:

κλάουσι παῖδες, πατέρα δ' οὐ κλάειν δοκεῖς;

Den Rat, was ihn betreffe, nur selbst auf sich zu nehmen, offeriert Agathon dem Euripides in einer gefälligen Sentenz, in der auch das von Agathon geliebte *Homoioteleuton* wieder zur Geltung kommt (vs. 198f):

τὰς συμφορὰς γὰρ οὐχὶ τοῖς τεχνάσμασιν  
φέρειν δίκαιον, ἀλλὰ τοῖς παθήμασιν.

Der Witz dieser an sich wenig verbindlichen Sentenz – man sieht nicht, in welche Lage sie ernsthaft passen sollte, weshalb man auch kein Zitat, sondern Stilimitation annehmen wird – liegt sachlich in der Gegenüberstellung der Euripideischen und der Agathonischen Domäne: dem *τεχνάζειν* des intriganten Euripides (cf. vs.93f u. 765ff bis Schluß) und dem *πάσχειν* des weibischen Agathon. Die Charakteristik bezieht sich bei Euripides auf seine Dramen, bei Agathon auf den persönlichen Lebenswandel, wie die boshafte Nachahmung der Antithese des Agathon durch den Verwandten zeigt (vs. 200f).

In dem dramatisch „ernsthaften“ Argument, das Agathon für seine Weigerung noch anführt und mit dem er sich im Sinne des Komikers wiederum als *pathicus* charakterisiert, nämlich daß man ihn verdächtigen werde, den Frauen

<sup>36</sup> Zu dieser Form des Arguments cf. Ach. 555f, s. S. 23, Anm. 14.

<sup>37</sup> Mit im Prinzip gleichem Effekt replizieren einander Personen innerhalb eines Stückes ihre Worte, s. S. 101, Anm. 13.

die Weiblichkeit stehlen zu wollen (vs. 204f), zeigen strenges Metrum und Ausfall des Artikels Paratragodie an. *νοκτερείσιος* ist analog dem poetischen *ἡμερήσιος* (z. B. A. Ag. 22) mit obszöner Anspielung auf *ἐπειδὴ* gebildet.

In der Agathonparodie stehen einander Ästhetizismus und derber Unverstand gegenüber, dieser verkörpert durch den Verwandten, jener verkörpert durch Agathon und durch seinen von der Kunst des Meisters infizierten Diener, dessen Lyrik sich allerdings schließlich in metaphorisch-technische Terminologie auflöst. Euripides hält sich zurück und scheint die künstlerischen Darbietungen zu akzeptieren (vgl. vs. 45), sieht er doch Agathon seinen, des Euripides, Spuren folgen (vgl. vs. 187.173f).

An formalen Charakteristika der Agathonischen Muse werden die vom jüngeren Dithyrambos beeinflusste polyphone, mimetisch-sinnliche Lyrik und die gorgianistische Rhetorik parodisch karikiert. Der persönliche Spott auf Agathons weibische Natur, der die gesamte Partie durchzieht, wird ebenso treffend wie komisch zu den ästhetischen Maximen des Poeten in Beziehung gesetzt. Persönlicher Spott und Parodie sind auf die individuelle Person und Kunst des Agathon gerichtet.<sup>38</sup> Anders als Euripides, der in Euripidesparodien als individuelle Künstlerpersönlichkeit oft zugleich der typische Vertreter des tragischen Faches ist, wird Agathon mehr in dem parodiert, worin er von der typischen Form der tragischen Muse abweicht. Die musikalische Parodie ist zweifellos auch kritisch, wie denn Aristophanes auch sonst die neue Musik mit seinem Spott bedenkt; darin ist er mit den übrigen Komikern der Archaia und mit dem Philosophen Platon einig.<sup>39</sup> Die Tatsache, daß Aristophanes den Agathon in einer größeren Szene parodiert, zeigt uns, daß er ihm einige Bedeutung zuerkannt hat; dazu stimmt die Anerkennung, die er ihm als Dichter nächst den drei großen Tragikern Ra. 83–5 zuteil werden läßt (vgl. auch Th. 187).

<sup>38</sup> Gegen Bruns, Lit. Portr., 156ff, der aus der Ähnlichkeit der Szenenanlage in der Agathonparodie und der Euripidesparodie Ach. 395ff eine vorwiegend typisierende Intention des Ar. folgern zu müssen meint, der gegenüber sich die Porträtnähe sozusagen unabsichtlich eingestellt habe.

<sup>39</sup> Dazu ausführlich Couat, Aristophane, 320ff.

### III. DIE PARATRAGODIE IN DEN „FRÖSCHEN“

Die ausgedehnte Paratragodie der „Frösche“ umfaßt, grob nach den parodierenden Personen betrachtet, drei Komplexe: (1) die Pfortner-Szene (vs. 464ff), eine kleine Episode, in der speziell die Furchtbarkeit der Drohungen durch Paratragodie, passend zum Ethos des Hades-Pfortners, verstärkt wird; (2) die Charakterisierung des Dionysos als des Theatergottes und feinen Ästheten und besonders des enthusiastischen Euripides-Verehrers durch eine Vielzahl von tragischen Reminiscenzen und Zitaten während des ganzen Stückes; diese Charakterisierung ist jedoch nicht konsequent; denn im Agon nimmt Dionysos, obwohl Kunstrichter, zugleich die Rolle des Bomolochos wahr, der mit deplacierten Beiträgen die Diskussion um das nötige Gran Narrheit bereichert; (3) die unmittelbare Parodie der Tragiker, teils durch den Chor, vor allem aber durch die Kontrahenten selbst; dem Thema der Synkrisis zufolge handelt es sich dabei um charakterisierende Parodie, und zwar um Karikatur mit negativer Tendenz durch den Gegner.

Dramatische Paratragodie, d. h. komische Erhöhung der Komödientensituation oder des Ethos einer Person durch tragische Formelemente, sind die Pfortner-Szene und überwiegend die Parodien des Dionysos. Die Paratragodie im Agon der Tragiker dagegen steht auf letztlich theoretischer Grundlage: Aischylos und Euripides stellen sich bewußt als Dichter mit fest umrissenen ästhetischen und ethischen Maximen zum Agon um die Meisterschaft im tragischen Fache. *Reflektiertes Parodieren* ist eine Besonderheit des größten Teiles der Parodien in den „Fröschen“. Ein Teil der Anführungen tragischer Verse ist sogar überhaupt nicht parodisch, sondern erzielt seine komische Wirkung auf andere Weise.

#### 1. DIE PFÖRTNER-SZENE (vs. 464ff)

Am Tor zur Unterwelt wird Dionysos-Herakles von dem Pfortner Aiakos, wie es der Gepflogenheit dieses Standes entspricht,<sup>1</sup> äußerst grob angefahren. Durch Paratragodie in vs. 470ff wird der beliebte Komödientopos hier besonders variiert. In den Scholien (467.470.473.475 zweimal) wird als Vorbild

---

<sup>1</sup> Zum Türhüter-Motiv vgl. Radermacher, *Frösche*, S. 209f. 212; ders. *WSt* 43, 1924, 107f.

für diese Szene eine Szene aus Euripides' „Theseus“ genannt, wo sich jemand Minos gegenüber in ähnlicher Weise ereifert habe; zitiert werden Drohungen, die zwar durchaus im Ethos, nicht aber im Wortlaut, das Wort *αἵματοσταγῆς* ausgenommen, ähnlich sind.

Da die in Schol. 473 zitierten Thes.-Verse nicht das Vorbild für die Drohungen des Aiakos sein können,<sup>2</sup> folgte man allgemein der Vermutung Fritzsches, Aristophanes parodierte eine entsprechende Unterweltsszene einer anderen Tragödie, und zwar des „Peirithoos“.<sup>3</sup> Das Peirithoos-Drama aber, als dessen Autor die Alexandriner teils Euripides, teils Kritias nennen und das jetzt mit großer Sicherheit als Stück des Kritias gilt,<sup>4</sup> war den Alexandrinern noch bekannt; Drohungen wie die des Aristophanischen Aiakos standen also nicht darin. Überdies war die Begegnung zwischen Aiakos und Herakles im „Peirithoos“ keine Pförtner-Szene: nach Fr.B 16 Diels ist Aiakos bereits auf der Bühne und sieht Herakles nahen; beider Gesprächston ist höflich.

Bei genauerer Betrachtung läßt sich aus den Scholien der Schluß ziehen, daß die Drohungen des Aiakos überhaupt keinem bestimmten Vorbild folgen. Die Scholienangaben, schon von Römer (Philol. 67, 1908, 255f) im wesentlichen richtig beurteilt, sind folgendermaßen zu erklären: (1) die Scholien enthalten mechanische und sachliche Fehler: a) Schol. 467 steht am falschen Platz; denn bis 469 reicht der komische Schimpfstil; b) Schol. 475, Zeile 51ff, ist offenbar Exzerpt aus Schol. 467 (nicht umgekehrt, wie v. Leeuwen meint), beide Scholl. meinen also dieselbe Stelle; c) die zu 473 zitierten Verse aus dem „Theseus“ können nicht als direkte Vorlage gelten, also nicht mit *παρά* und *γὰρ ἐκ* indiziert werden. – (2) Vertrauenswürdig ist nur das versetzte Schol. 467: da wird eine Drohung von ähnlicher Art aus E.Thes. verglichen und zweifelnd, unter Hinweis auf die sonstige Praktik des Komikers, *Mimesis* (s.S. 15) lediglich erwogen! Zieht man dazu die zitierten Thes.-Verse, so ist die Sache ganz in Ordnung; denn im drohenden Ethos sind die Verse schon vergleichbar. Daß nicht eine Unterweltsszene, sondern wirklich das in Kreta spielende Theseus-Drama gemeint ist, zeigt die Erwähnung des Minos. – (3) Die mehr oder weniger legitime Zitation einer bloßen Parallele (cf. etwa auch Lys. 963 mit Schol. [E.Fr. 116]) haben Spätere verkannt und bestimmte Parodie markiert.

<sup>2</sup> Lediglich Nauck hält die Indikation der Thes.-Parodie für im Kern richtig u. setzt vs. 470–7 als Fr. 383 neben das vom Schol. zitierte Fr. 384.

<sup>3</sup> Bakhuyzen, 143ff; Wilamowitz, Anal.Eur., 171f; u. v. Leeuwen, Radermacher, Stanford in ihren Kommentaren.

<sup>4</sup> Vgl. Wilamowitz, Anal.Eur., 162ff; ders., Hermes 62, 1927, 291f; Schmid, III, 177ff. – Radermachers Annahme auch eines Euripideischen „Peirithoos“ beruht einzig auf der Voraussetzung, in der Pförtner-Szene müsse ein bestimmtes Vorbild parodiert sein.

Schol. V zu 470: τὰ μὲν ἑαυτοῦ πλάττων λέγει, τὰ δὲ ἐξ Εὐριπίδου, scheint ein Versuch zu sein, das im Wortlaut etwas abgelegene Zitat mit den Angaben bestimmter Parodie in Einklang zu bringen. – (4) Die Alexandriner brachten also lediglich eine Parallele bei, um die Nachahmung des tragischen Ethos zu zeigen. Dem Witz der Stelle genügt die Annahme der Stilimitation völlig: es geht nur darum, Dionysos mit einem ganzen Aufgebot unterweltlicher Schreckenisse zu bedrohen, mit den Felsklippen von Styx und Acheron, mit den Erinyen und allerlei Gezücht, das ihn zerreißen werde.

470: τοῖος für τοιοῦτος ist ep. u. trag.; μελανοκάριος wird der Fels der Styx (dazu Hes.Th. 778.792) in poet. Metaphora genannt; das Adj. ist hapax eirem.; Komposita mit μελαν- sind für das Hadesinventar beliebt, z.B. Ταρτάρου μελαμβαθῆς κευθμών Pr.V. 219, ἀκτὰς . . . μελαμβαθεῖς . . . λίμνης S.Fr. 523 P., μελαγχαίτας Hades E.Alc. 439, μελάγκροκος vom Kahn des Charon A.Th. 857.

471f: vgl. Pr.V. 143f: σκοπέλοις ἐν ἄκροις φρουρὰν ἄζηλον ὀχῆσω, und in der Hypoth. zum „Peirithoos“ (DK. II, S. 382): . . . ἐπὶ πέτρας ἀκινήτω καθέδρα πεδηθεὶς δρακόντων ἐφρουρεῖτο χάσμασιν (in Anlehnung an den trag. Wortlaut). – Ἀχερόντιος statt des üblichen Ἀχερούσιος wie E.Alc. 443; σκόπελος ist poet. (Hom., Pi., Trag.), bei Ar. noch Nu. 273 anap.; αἱματοσταγῆς ist typ. Tragödienwort, ptg. auch Ar.Fr. 906.

472: „Hunde“ heißen die Erinyen auch S.El. 1388: μετὰδρομοι . . . κύνες, ferner A.Ch. 924.1054. E.El. 1342. (Or. 260); περίδρομος cf. A.Supp. 350.

473f: vgl. Pr.V. 1022ff. S.Tr.1053ff.1083f, bes. 778: σπαραγμὸς αὐτοῦ πλευμόνων ἀνθήψατο, E.Cyc. 236: τὰ σπλάγγν' ἔφασκον ἐξαμήσασθαι βία; zu vergleichen sind auch hyperbolisch brutale Drohungen der Komödie, z.B. Eq. 708. Lys. 367; zu διασπαράττειν cf. E.Ba. 1220. A.Pers. 195; ἔχιδνα, cf. S.Tr. 1099. A.Ch. 249 u. 994 von Klytaimestra; um das Ungeheuer möglichst furchtbar zu machen, gibt ihm Ar. hundert Köpfe, wie sie die lernäische Schlange hat (vgl. Kock).

475f: Muräne u. Echidna A.Ch. 994 von Klytaimestra. Durch die Lokalisierung Ταρτησσία, die an Tartaros anklängt (cf. Radermacher, S. 366 cl. Strab. C. 149), wird aus dem Untier wider Erwarten der nach Gell. VI 16,5 u. Poll. VI 63 als Delikatesse geschätzte Fisch. (καθ-)αιματώω, als Simplex auch in Prosa gebräuchlich, wird wie αἱμάσσω, αἱματηρός, αἱματοσταγῆς in der Tragödie sehr häufig zur Schilderung des Grausigen gesagt, so auch ptg. in der Morddrohung gegen den Weinschlauch Th. 695.

477: Wie mit der Muräne wird auch mit den Gorgonen durch Ortsbestimmung wider Erwarten eine lächerliche Identifikation in der Oberwelt vorgenommen: durch das Demotikon werden sie zu den offenbar berüchtigten Schenkweibern aus Teithras, die entsprechend den athenischen Verhältnissen auch im Hades wirtschaften (s. vs. 549ff).

478: Die Umschreibung δρομαῖον ὀρήσω πόδα statt εἶμι ist typ. trag. Stil, cf. E.Oen. Fr. 28,3 (Page, Greek Lit. Pap.): ἐφ' ἣν ὕψηγ]εῖ παρ᾽εἰν [ὄ]ρησῶ ποδί, E.Or. 1289f: ὀρήσας ποδί βοηδρόμω, E.Hipp. 829: πῆδημα ὀρμεῖν; ähnlich S.Aj. 369: ἄφορρον ἐνεμῆ πόδα, E.Or. 171: εἰλισσειν πόδα, E.El. 94.1173: βαίνειν πόδα, Ar.Th. 1100 ptg.: πόδα τιθέναι, u.ä.; δρομαῖος oft in Trag., bei Ar.Pax 160 ptg., in Prosa nur X.Cyn. 3,8.5,9.

Das in diesen Drohungen nachgeahmte Element des Tragischen ist das  $\varphi\omicron\beta\epsilon\rho\acute{o}\nu$ ; die Wirkung auf Pseud-Herakles ist entsprechend. Die fürchterlichen Drohungen mit den Schrecken des Hades – nicht ohne zwei auf die Verhältnisse der trivialen Oberwelt überspringende Apros doketa – sind dem Ethos eines Unterweltpförtners angepaßt. Die übertriebene Häufung der Drohungen – denn vs. 471 wiederholt in der Vorstellung nur vs. 470, und vs. 473–7 sagen praktisch dreimal dasselbe –, dazu die der Echidna wohl ad hoc verliehenen hundert Köpfe, solche Hyperbolik gehört nicht einem Tragiker, das sind, wie Stanford sagt, „picturesque mouthfuls rather than precise descriptions“, oder, mit Dionysos zu sprechen:  $\psi\acute{o}\varphi\omicron\varsigma \beta\eta\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$  (vs. 492). Man vergleiche dagegen das klare Maß in den inhaltlich auch nicht harmlosen Drohungen des Hermes Prometheus gegenüber (Pr.V. 1015ff).<sup>5</sup> Das Schimpfen des Türhüters ist ein entschieden biotischer Zug – ein schönes Beispiel außer den Komödienstellen ist Pl.Prt.314d–; das Biotische wird an unserer Stelle durch Paratragodie „in character“ übertrieben; die Tragödie dagegen verwendet es, wenn überhaupt, nur sparsam: so ist die Türhüter-Szene E.Hel. 435ff sehr stilisiert, ebenso sogar die des Satyrspiels S.Ichn. 165ff (Page, Greek Lit.Pap.) (vgl. ferner S.Ph. 1263f. E.IT 1304ff).

## 2. PARODIEN DES DIONYSOS

Der als Theatergott natürlich literaturkundige Dionysos schmückt seine Rede mit mancher poetischen Reminiszenz, besonders aus der Tragödie des geliebten Euripides, den auf die verlassene attische Bühne zurückzuholen er in den Hades reist. Solche Reminiszenzen bringt er bewußt an und, den Schluß, wo er seine Neigung Aischylos zuwendet und Euripides mit dessen eigenen Versen verspottet, ausgenommen, subjektiv ernsthaft ad maiorem Euripidis gloriam, objektiv allerdings oft mit dem gegenteiligen Erfolg.

Vorwiegend der Charakterisierung des Dionysos dienen folgende Reminiszenzen:

**59:** Das poet.  $\zeta\mu\epsilon\rho\omicron\varsigma$  steht im rechten Kontrast zu dem banalen Beispiel des Appetits nach Erbsenbrei.

**60.61.64:** Das formalistische Hin und Her:  $\omicron\upsilon\kappa \xi\chi\omega \varphi\rho\acute{\alpha}\sigma\alpha\iota$  (oft trag.),  $\delta\mu\omega\varsigma \acute{\epsilon}\rho\tilde{\omega}$  (z. B. E.Hec. 219. Ph. 438. S.Ant. 234),  $\acute{\alpha}\rho' \acute{\epsilon}\kappa\delta\iota\delta\acute{\alpha}\sigma\kappa\omega \tau\acute{o} \sigma\alpha\varphi\acute{\epsilon}\varsigma$  (nach Schol. so in E.

<sup>5</sup> Eine gewisse inhaltliche Übertreibung gestattet sich allerdings auch die Tragödie; so rügt der Autor  $\pi\epsilon\rho\iota \psi\psi\omicron\upsilon\varsigma$  3,1 eine tragische Drohung, nämlich A.Fr. 492 M. (oder S.Fr. 805 P.), als „nicht mehr tragisch, sondern paratragodisch“. Die Übertreibung liegt natürlich im Wesen der Drohung.

- Hypsip.)<sup>6</sup>, erinnert an Euripides: nach dem Rätselgleichnis ist Grund zu fragen, ob dem σαφές Genüge geschah, vgl. E.Tr. 625.
- 66: Die starke Metapher mit dem ep. *δαρδάπτειν* drückt pathetisch die Euripides-Sehnsucht aus.
- 72: Passendes Zitat (*κόλλησις*) aus E.Oen. Fr. 565; die antithetische Ausdrucksweise ist typisch euripideisch; ähnlich HF 55f.
- 84: *ποθεινός τοῖς φίλοις*, wenn auch wohl zufällig wie E.Ph. 320, so doch jedenfalls gewählt.
- 93: *χελιδόνων μουσεῖα* schimpft Dionysos die Dichterlinge wegen ihrer unverständlichen Geschwätzigkeit (cf. 681. A.Ag. 1050f. Thphr. 7,9 u. a. bei v.Leeuwen) nach dem Euripideischen *ἀηδόνων μουσεῖον* in Fr. 88 der „Alkmene“, cf. Hel. 1107ff.
- 97: Zu *λάσκω* s. S. 30, Anm. 34 (zu Ach. 410).
- 105: Fr. 144 der „Andromeda“ (nach Matthiae u. Nauck), nicht aus der „Andromache“ (Schol.); angesichts des ausgeschriebenen Zitats kann Schol. nicht, wie Fritzsche u. v.Leeuwen meinen, den Vers mit Andr. 237, wo das gleiche Bild gebraucht wird, verwechselt haben. Statt nach *μὴ τὸν ἐμὸν οἶκει νοῦν* mit *ἐγὼ γὰρ ἀριέσω* fortzufahren, nimmt Dionysos die Metapher wörtlich: *ἔχεις γὰρ οἰκίαν*.
- 125: *δυσχείμερος* haben Il., Aisch., Eur.
- 184: Wie Achaios, Momos (Satyrspiel) Fr. 11; vielleicht ist die Formel eher rituell als Achaioszitat; dreimaliges *χαίρετε* A.Eu. 996, cf. auch Ar.Ra. 1176.
- 282: Nach E. Philoktet Fr. 788,1: *οὐδὲν γὰρ οὕτω γαῦρον ὡς ἀνὴρ ἔφυ*.
- 496: *ἀφοβόσπλαγχνος* ist in poet. Weise gebildet wie vergleichsweise *ἀταρβομάχας* B. 16,28, *ἀμηχανόεργος* Hes.Fr. 198 Rz.; an Komposita mit *-σπλαγχνος* vgl. θρασύ–E.Hipp. 424. Pr.V. 730, *μεγάλό–* E.Med. 109, *κακό–* A.Th. 237.
- 587: *πρόριζος* poet.
- 664f: Bei der Prügelprobe setzt Dionysos Notrufe als literarische Zitate fort, zuerst mit einem Ananios-Zitat (vs. 659: Anan.Fr. 4 D., gegen Aristophanes' Angabe s. Schol. u. Radermacher), dann mit einem Soph.-Zitat, „Laokoon“ Fr. 371 P.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Das Schol. wird die 1. Vershälfte meinen (mit Bothe, Kock, v.Leeuwen), nicht die 2., wie Nauck, Fr. 763 annimmt.

<sup>7</sup> Die Soph.-Stelle lautet nach Schol.:

Πόσειδον, ὃς Αἰγαίου μέδεις πρῶνας ἢ γλαυκᾶς μέδεις  
εὐάνεμου λίμνας, ἐφ' ὑψηλαῖς σπιλάδεσσι στομάτων (?)

Der überlieferte Akk. *πρῶνας* zu *μέδεις* kann nicht richtig sein (Pearson u.a. gegen Kock, Hall/Geldart, Nauck S.Fr. 342). Soph. hat gegenüber Ar. ein zweites *μέδεις* mit richtigem Gen. Die methodisch geforderte Verbesserung ist daher entweder *πρωνός* (Scaliger) und bei Soph. Streichung des 1. *μέδεις*, oder besser *νέμεις* (Fritzsche, *ἔχεις* Bergk) statt des 1. *μέδεις* bei Soph. u. Einfügung von *<νέμεις>* bei Ar.

Gegen v.Leeuwens Umstellung im Ar.-Text, die Coulon und Stanford akzeptieren, ist zu sagen, (1) daß Wechsel in lyrisches Maß in der Parodie unanstößig ist: cf. z.B. Av. 1337–9. Th. 913–5. (ia trim. unter tetram. Nu. 1415), (2) daß das Zitat für den hier erstrebten Witz der literarischen Fortsetzung gerade am Anfang nicht entstellen darf, (3) daß die überlieferte Wortstellung besser ist.

Damit ist auch der formale Einwand Radermachers gegen die Echtheit von vs. 663–7: „korrupter Soph.-Text unrichtig zitiert“ – methodisch unerlaubt; denn die Korruptel der Soph.-Stelle stammt aus d. Scholien-Tradition u. hängt mit der des Ar.-

- 844: Mit der Wendung *σπλάγγνα θερμαίνειν κότω* stellt sich Dionysos auf den ange-redeten Aischylos ein; denn *κότος* ist ein Lieblingswort des Aisch., und der Vers (so M. P. Charlesworth, CR 40, 1926, 4), oder eher bloß die Wendung (so R. Goossens, *Mélanges Navarre* 1935, 225) kann aus Aisch. stammen und wäre von Eur. im Cyc. 424: *σπλάγγν' ἐθέρμαινον ποτῶ*, imitiert worden, wie Cyc. 218 auch Pr. V. 116<sup>8</sup> und vielleicht Cyc. 415 Pers. 615 vorschwebt. Zu der Wendung vgl. A.Ch. 1004. S.Aj. 478. E. El. 401f. Fr. 858.
- 931f: Das Motiv des nächtlichen Grübelns hat sein Vorbild in E.Hipp. 375f, parodiert auch Eq. 1290ff; cf. auch E.Heracl. 994. (A.Pers. 176 von Träumen). – Der fabelhafte *Ξουθός ἱππαλεκτρῶν* stammt aus A.Myrmid.Fr. 212 F M.
- 1214: Bei *οἷμοι πεπλήγημεθ' αὔθις* stellt sich die Assoziation zu A.Ag. 1345 wohl unwillkürlich ein (Stanford); zum metaphorischen *πλήττεσθαι* s. S. 112, zu Th. 179.
- 1425: Das Dilemma der Stadt in ihrer Einstellung zu Alkibiades pointiert Dionysos mit leicht verändertem Zitat aus den „Phrouroi“ des Tragikers Ion, Fr. 44 N.: *σιγαῖ μὲν, ἐχθαίρει δέ, βούλεται γε μὴν.*
- 1433: *δυσκρίτως ἔχειν* wie E.Fr. 365.

Die vs. 100–2 von Dionysos zitierten *παρακεκινδυνευμένα* gehören zu den theoretisch reflektierten Anführungen. Zitiert sind ein Schwur aus der „Melanippe Sophé“, Fr. 487, parodiert auch Th. 272 (s. S. 43):

*ἔμνημι δ' ἱρὸν αἰθέρ', οἴκησιν Διός,*

eine Metapher für die Zeit aus dem „Alexandros“, Fr. 42:

*καὶ χρόνου προύβαινε πούς,*

(cf. E.Ba. 889), und das brillante Sophisma, mit dem Hippolytos E.Hipp. 612 seinen Eid annulliert:

*ἡ γλῶσσο' ὁμώμοχ', ἡ δὲ φρῆν ἀνώμοτος.*

Mit den ersten beiden Floskeln wird Dionysos nachher von Xanthias seinerseits ironisch zitiert (vs. 311).<sup>9</sup> Unsere Stelle beweist, daß solche Blüten als für Euripides charakteristische Kühnheiten galten und in Athen die Runde mach-

Textes zusammen –, widerlegt. Auch seine sachlichen Einwände sind zurückzuweisen: (1) daß Ar. ein Zitat abkürzt und ändert, wo dem Witz Genüge getan ist, gehört zu seinen parodischen Praktiken: cf. z. B. Th. 1130f – E.Med. 298f (s. S. 88f). Hier braucht Ar. Anruf u. Fortsetzung durch Prädikation, am weiteren liegt nichts; die Konstruktion *μέδεις ἐν* hat auch S.Ant. 1199. (2) Warum soll Dionysos nicht zweimal hintereinander Prügel beziehen dürfen? Der Literaturkenner soll eben zeigen, was er kann. Richtig sagt Stanford, Dionysos sei das dankbarere Objekt. Die zwiefachen Schläge sind vs. 662 genug begründet.

<sup>8</sup> Mit Charlesworth a.a.O.; Groeneboom, Prometheus-Kommentar Anm. 82 bezweifelt bewußte Imitation, aber der Pr.-Vers ist doch zu auffällig.

<sup>9</sup> Zum ironischen Zitat und zur Zuweisung von vs. 311 an Xanthias (gegen Coulon u. Radermacher) s. S. 101, Anm. 13. Erst durch die Ironie wird das Zitat wirklich zum Witz; Dionysos erwägt doch nicht ernstlich, diese Götter anzurufen, vs. 310 provoziert lediglich das ironische Zitat.

ten. Bei dem ersten Zitat wird das Besondere nicht die Metapher „Äther, Haus des Zeus“ sein, sondern daß der Äther im Schwur zum Gott erhoben wird – der Äther ist die Euripides-eigene Gottheit (cf. 892) (s. S. 43, Anm. 60) –, dabei aber seine traditionelle Metapher, die nur für das räumlich gedachte Element paßt, beibehalten wird. Das Diminutivum δωμάτιον ist natürlich ein von Aristophanes untergeschobener, von Dionysos nicht beabsichtigter faux pas.<sup>10</sup> Daß ein Dictum wie der Hippolytosvers gern zitiert wurde (cf. Th. 275f)<sup>11</sup>, ohne Berücksichtigung des Kontextes, wie es solchen sprichwörtlichen Versen zu allen Zeiten zu gehen pflegt, versteht man. Darf man auch natürlich solche Aussprüche nicht als Ausdruck der moralischen Grundsätze ihres Dichters ansehen, wie es in der bei Arist. Rh. 1416a 28 erwähnten Anklage gegen Euripides geschah, so sind sie doch um nichts weniger bezeichnend für den Geist, der sie prägte. Zu vergleichen sind:

Andr. 451: . . . οὐ λέγοντες ἄλλα μὲν  
γλώσση, φρονοῦντες δ' ἄλλ' ἐφευρίσκεισθ' αἰεί;

Or. 1514: δειλίᾳ γλώσση χαρίζη, τᾶνδον οὐχ οὔτω φρονῶν.

Wenn die Euripideischen Kühnheiten dem Euripides-Liebhaber so über die Maßen gefallen (vs. 103), so ist das objektiv eine ironische Übertreibung, und Herakles' Mißfallen bleibt, wenn ihm auch die Kompetenz zum Urteil in ästhetischen Dingen abgesprochen wird, ein Vorbehalt.

Durch den Agon wird Dionysos in seiner Vorliebe umgestimmt. Dem entsprechend präsentiert er nun einige von Euripides' Versen, um ihren Dichter zu verspotten. In der Wägeszene schlägt er Euripides, der, bereits unterliegend, nach einem gewichtigen Vers sucht, einen besonders leichtfertigen vor, dessen sehr spezielle und unheroische Aussage zum Spott reizte (vs. 1400: E. Fr. 888):

βέβληκ' Ἀχιλλεύς δύο κύβω καὶ τέτταρα,

d. h. Achill tat einen schlechten Wurf.<sup>12</sup> – Als Dionysos sich dann für Aischylos entschieden hat, weist er des Euripides Einsprüche mit dessen eigenen Spitz-

<sup>10</sup> Diminutivum als parod. Aprosdoketon auch vs. 1360. Ach. 439ff.

<sup>11</sup> Die antiken Zitierungen sammelt Valckenaer zu Hipp. 612. – Zur Bedeutung dieses Verses in d. Situation des Hipp. s. W. S. Barretts Kommentar (1964) u. L. Méridier, Hippolyte d'Eur., Paris o. J., 120.

<sup>12</sup> Die Herkunft dieses Verses konnte schon Aristarch nicht fixieren, jedenfalls aber ist er, gegen jüngere Scholiasten u. Fritzsche, Euripideisch, vgl. Suid. u. Phot. s. v. τρις ἕξ ἢ πρεῖς κύβοι; parodiert auch von Eupol. Fr. 342. Eine Würfelszene der Helden, wie sie seit Scholl. (u. daher den Lexikographen) vermutet wird, wird man aber Eur. doch nicht zutrauen; vielmehr wird entweder von einem solchen Spiel erzählt worden sein (cf. IA 195ff), oder – wahrscheinlicher – der Vers war metaphorisch gemeint (cf. A. Ag. 32f, S. Fr. 895 P.); über die Würfelmetapher vgl. Ed. Fraenkel, Agamemnon, zu vs. 32f.

findigkeiten zurück, sind doch die Argumente der Widerlegung auf diese Weise durch den Widerlegten selbst sanktioniert. Wie Th. 194 (s. S. 113) erhält Euripides die Quittung für seine überklugen Pointen. Zu den Zitaten gehört möglicherweise schon der vom Schol. nicht angezeigte, durch den vorausgehenden Vers aber besonders markierte vs. 1468 (mit v. Leeuwen, v. Daele, Sicking, Ranae, 40):

αἰρήσομαι γὰρ ὄνπερ ἡ ψυχὴ θέλει.

Vs. 1471 wird die Sinnesänderung mit dem vs. 101f so bewunderten Hippolytosvers (Hipp. 612) gerechtfertigt. Den Vorwurf des αἰσχρόν pariert Dionysos vs. 1475 mit Makareus' Verteidigung des Inzests im „Aiolos“, Fr. 19:

τί δ' αἰσχρόν, ἦν μὴ τοῖσι χρωμένους δοκῆ;<sup>13</sup>

Dionysos ändert τοῖσι χρωμένους in τοῖς θεωμένοις; er weiß sich in dem Urteil mit dem Publikum einig. Euripides' Vorwurf vs. 1474 kann so oder ähnlich in derselben Aiolosstelle, wo jedenfalls auch der Vorwurf des αἰσχρόν vorausgegangen sein muß, gestanden haben (mit Fritzsche, v. Leeuwen). Den Appell des Euripides, ihn doch nicht bei den Toten zu lassen, beantwortet Dionysos vs. 1477f mit einem „Trost“ aus dem „Polyidos“, Fr. 638:

τίς δ' οἶδεν, εἰ τὸ ζῆν μὲν ἐστὶ κατθανεῖν,  
τὸ κατθανεῖν δὲ ζῆν κάτω νομίζεται;<sup>14</sup>

Zugleich verulkt Dionysos die Sentenz, indem er die echte Alternative des zweiten Verses kalauernd durch Komödienspezifika ersetzt: τὸ πνεῖν<sup>15</sup> δὲ δειπνεῖν, τὸ δὲ καθεύδειν κώδιον;

### 3. PARODIEN DER TRAGIKER

#### a) Dialogische Parodien

Natürlicherweise läßt Aristophanes auch die beiden Tragiker sich in ihren Äußerungen charakterisieren. Dabei spielt aber der typische sermo tragicus eine geringere Rolle als für die Charakterisierung des Euripides in den „Acharnern“

<sup>13</sup> Eine andere klassische Replik auf d. Vorwurf des αἰσχρόν ist Hipp. 500: αἴσχρο', ἀλλ' ἀμείνω τῶν καλῶν τάδ' ἐστὶ σοι.

<sup>14</sup> Das Fragment wird auch zu vs. 1082 als Vorbild zitiert, wo Aisch. dem Gegner vorwirft, er habe Frauen sagen lassen: οὐ ζῆν τὸ ζῆν. Der Einwand eines Scholiasten, der Sprecher sei keine Frau, sondern Phrixos, erledigt sich, da der Scholiast an das ganz ähnliche u. öfter mit der Polyid.-Stelle verwechselte Phrixos-Fr. 833 dachte. Möglicherweise ist auf eine noch andere Stelle angespielt; Eur. hatte wohl mehr von dieser Art; ähnlich ist auch Erechth. Fr. 361.

<sup>15</sup> πνεῖν einfach „hauchen“, i. e. „leben“ wie Il. 17,447. S.Tr. 1160, (nicht „Backen aufblasen“ [Radermacher]).

und „Thesmophoriazusen“; stärker tritt eine Karikatur der individuell geistigen Eigenarten hervor, verstärkt durch direkte Charakteristik in den Chorliedern, die, nicht ohne einigen parodistischen Zierat aus heroischer Sphäre, besonders vs. 814ff,<sup>16</sup> den Agon begleiten. Der Grund hierfür ist der, daß es dem Komiker nicht auf tragisches Ethos als Gegensatz zur komischen Situation, sondern auf eine Synkrisis künstlerischer Eigenarten ankommt.

Charakteristisch für Aischylos ist es, wenn er bei seinem Auftreten zunächst schweigt wie auf seiner Bühne Achill, Niobe, Atossa – auch an Prometheus kann man denken – (vs. 830ff, cf. 911ff), dann aber ungestüm auffährt und, nach einer gehässigen Abwandlung eines Euripidesverses zur Verspottung des „Sohnes der Ackergöttin“ (vs. 840: E.Fr. 885), zwei seinen geballten Stil komisch karikierende Wortmonstren bildet (vs. 841f); charakterisierend sind ferner einzelne poetische Ausdrücke wie δάιος (vs. 1022), σκύμνος (vs. 1431a),<sup>17</sup> θῶκος (vs. 1515, 1522). Euripides charakterisieren gedrechselte Sophismen (vs. 1427–9, 1443–50),<sup>18</sup> zuweilen tragische Diktion (vs. 1142f, 1438, 1441) und die

<sup>16</sup> Das Zitat aus A. Myrmid. Fr. 213,1 (= 212 A,1) M. in vs. 992 pflegt man mit Radermacher als Huldigung für Aischylos zu verstehen. Aisch. wird aber im nächsten Vers eigens mit σὺ δέ angesprochen; also wird der Ruf an Achill als parodisches Zitat besagen, daß hier wie für die Achäer starke Hilfe nottut. Beispiele für beibehaltene Namen im parod. Zitat s. S. 40.

<sup>17</sup> Ein Aisch.-Zitat (A. Fr. dubium 452 N. = 608 M., nach G. Hermann) ist daraus nicht zu sichern; richtig Schlesinger.

<sup>18</sup> Zu vs. 1427 cf. das ähnliche E. Fr. 905; πάτρα ist poet.; gegen Nauck, der vs. 1427 u. 1443f als E. Fr. 886 u. 887 aufnimmt, wird Schol.: χαρακτηρίζει δὲ αὐτὸν ἄμα, die Verse richtiger als Imitation Euripid. Argumentationskunst auffassen (Schlesinger). Der Grund für d. Schol.-Vermutung, vs. 1446–8 entstammten dem Euripid. „Palamedes“ (bei Nauck Fr. 582), ist offensichtlich vs. 1451; auch dieses Fragment ist also hinfällig (cf. Schlesinger).

Zur Erklärung des brillanten Ratschlags 1443ff ist eine Bemerkung zu dem sehr problematischen Text der Partie nötig. Keiner der zahlreichen Versuche, die politischen Ratschläge vs. 1437ff zu ordnen, ist befriedigend (vgl. außer den Kommentaren: W. Süß, RhM 97, 1954, 131ff; R. E. Wycherley, CR 59, 1945, 34ff; H. Dörrie, Hermes 84, 1956, 296ff; H. Erbse, Gnomon 28, 1956, 273ff; D. McDowell, CQ 9, 1959, 261ff). Man erwäge einen verhältnismäßig einfachen Vorschlag: vs. 1451 ist gewiß die unmittlere Reaktion auf das fabelhafte Essigflaschenstrategem, u. vs. 1442, an der Stelle unmöglich, hat einleitenden Charakter, paßt also ausgezeichnet hinter vs. 1436: das Thema ist gestellt, gleich meldet sich Eur. zu Wort. Also vertausche man einfach die beiden Ratschläge vs. 1437–41 u. 1442–50, die dann in Wahrheit zusammengehören: Eur. hat sophistisch bewiesen, daß man auf die gegenwärtigen Politiker nicht bauen kann (vs. 1449f das Fazit), nun folgt die Alternative, nämlich die heranzuziehen, denen man vorher nicht vertraute, und da verfällt Eur. auf jenes wunderbare Manöver. Dionysos ist begeistert. Die präventiv verklausulierten Sophismen und dann die absonderliche Nutzenanwendung sind Aristophan. Komik sehr gemäß. Die zwei Teile des

Reihung der Adjektiva mit  $\alpha$ -privativum in vs. 838f<sup>19</sup> ( $\alpha\lambda\theta\alpha\delta\acute{o}\sigma\tau\omicron\mu\omicron\varsigma$  ist hapax eirem., aber trag. Bildung; zu  $\acute{\alpha}\pi\acute{\upsilon}\lambda\omega\tau\omicron\nu$   $\sigma\acute{\tau}\omicron\mu\alpha$  cf. E.Or. 903. S.Ph. 188. Thgn. 421; zu  $\acute{\alpha}\chi\acute{\alpha}\lambda\iota\nu\omicron\nu$  cf. E.Ba. 386. Fr. 492,4). Charakteristisch für beide Kontrahenten sind ihre Gebete vor dem Agon, die den geistigen Fundus eines jeden offenbaren: das fromme Gebet des Aischylos an seine Heimatgöttin Demeter (vs. 886f),<sup>20</sup> das des Euripides an seine eigenen Götter (vs. 892ff), den unvermeidlichen Äther (s. S. 43, Anm. 60) – zu dem auch der geistesverwandte Sokrates Nu. 264f.627 betet – und die für das Denken seiner Personen so bezeichnende „Räson“,  $\xi\acute{\upsilon}\nu\epsilon\sigma\iota\varsigma$ <sup>21</sup>, dazu an deren komisch konkretisierte Karikaturen, den Zungenzapfen – die Zunge ist wiederum auch des Sokrates Göttin (Nu. 424) – und die Spürnase.<sup>22</sup> Eine direkte Parallele zu diesen euripideischen „Neuprägungen“ (vs. 890) haben wir in dem berühmten Gebet der Hekabe Tr. 884ff:

ὃ γῆς ὄχημα κατὰ γῆς ἔχων ἔδραν,  
ὅστις ποτ' εἶ σύ, δυστόπατος εἰδέναι,  
Ζεὺς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἴτε νοῦς βροτῶν, κτλ.

worauf Menelaos (vs. 889):

τί δ' ἔστιν; εὐχὰς ὡς ἐκαίνισας θεῶν.

Wichtiger als die Selbstcharakterisierung der Tragiker ist ihre gegenseitige polemische Karikatur im Agon. Nicht alles freilich, was da aus der Tragödie angeführt wird, ist Parodie. Die in der Prolog-Interpretation (vs. 1126–97) und in der Wägeszene (vs. 1365ff) zitierten Tragödienverse werden als solche zitiert und diskutiert bzw. gewogen. Nicht der Sinn der Verse wird lächerlich, lächerlich sind nur die angewandten Mittel der Kritik: bei der Prolog-Interpretation die Spitzfindigkeit (cf. vs. 1198f), in der Wägeszene der „Käseverkauf der Kunst“ (vs. 1369), für den die Metapher vom „Gewicht“ des Verses (cf.

Rates bestätigen vs. 1452f. Der Anschluß von  $\epsilon\acute{\iota}$   $\tau\iota\varsigma$  ohne Konjunktionspartikel an vs. 1450 ist freilich hart; vielleicht fehlt davor ein Vers des Dionysos.

<sup>19</sup> Vgl. Smereka, 180f.

<sup>20</sup> Daß Aisch. zu der Göttin betet, die in seinem Werk keine Bedeutung hat, erklärt Sicking, Ranae, 47f (nach Jaeger, Paideia I, 308 u. H. Lebrun, REG 59, 1946, 28ff) so, daß Demeter für Ar. u. sein Publikum Inbegriff der Frömmigkeit sei u. so geeignet, den religiösen Fundus des Aisch. zu bezeichnen. – In einer Anspielung auf die Anklage des Aisch. wegen Profanierung von Mysterien (so Charlesworth, CR 40, 1926, 4f) liegt kein Witz.

<sup>21</sup> Vgl. Wilamowitz, Herakles, zu 655. – Anruf der  $\sigma\acute{\upsilon}\nu\epsilon\sigma\iota\varsigma$  auch Aeschin. or. 3, 260, cf. D. 18, 127.

<sup>22</sup> Die letzteren hat Eur. nicht etwa selbst vergöttlicht, wie Radermacher u. Kleinknecht, Gebetsparodie, 57 meinen. – Die Vergöttlichung der „Spürnase“ bringt Sicking, Ranae, 49 gut in Verbindung mit vs. 974ff, der Parodie der „skeptischen Methode“ des Eur. – Zu abstrakten Gottheiten s. Kleinknecht, 58 mit Beispielen u. Literaturhinweisen.

vs. 941.1367) beim Wort genommen und komisch konkret in Szene gesetzt wird.<sup>23</sup> Über die absonderliche Methode der Literaturkritik ist denn auch der Chor, nicht anders als Xanthias (vs. 798), höchst erstaunt: *τέρας νεογμὸν* nennt er sie in spaßig parodischer Hyperbel (vs. 1371f, cf. Th. 701, s. S. 49). – Einen parodischen Effekt benutzt Aischylos für die Kritik weiterer Euripides-Prologe (vs. 1206ff), wenn er ihnen, um ihren stereotypen Satzbau (Name eines Heroen oder Gottes im Nominativ – Abstammung – Partizip – Prädikat) zu demonstrieren,<sup>24</sup> sämtlich sein triviales *ληκύθιον ἀπώλεσεν* anhängt. Der parodische Effekt ist stets derselbe, ist also mit dem Wiederholungseffekt (s. S. 83f) verbunden. – Parodische Karikatur macht sich Euripides in der Diskussion über Wesen und Aufgabe der Tragödie zunutze, wenn er den in seinen Augen schwülstigen, monströsen Stil des Aischylos mehrfach in der Weise charakterisiert, daß die direkte Benennung zugleich selbst Beispiel des Kritisierten ist: vs. 839.929.940.961.963.966, dazu die als Schamanenstücke angeprangerten Schildemblemte: *γρυπαίετος, ἱππαλεκτρῶν* (cf. Pax 1177. Av. 800), *τραγέλαφος*, (vs. 929.937).

#### b) Die Parodie der Aischyleischen Lyrik

Die parodistischen Glanzstücke der Tragiker sind ihre melischen Parodien, besonders die Euripidesparodien des Aischylos. Die Liedprobe wird im Gegensatz zu Prologprüfung und Verswägung, wo jeder aus seinem Vorrat zum besten gibt, so vorgenommen, daß die Gegner einander gegenseitig parodieren, um typische Eigenarten, Fehler in den Augen des Gegners, zu demonstrieren. Jeder trägt zwei Parodien vor.

Über die Aischyloparodie des Euripides können wir uns kurz fassen; denn ihre Form und ihr komischer Effekt sind einfach. Sie jedoch deswegen geringzuschätzen, wie es Radermacher, Ed. Fraenkel (Beobachtungen, 178) und Sicking (Ranae, 69, Anm. 4) tun, ist nicht angebracht: wenn sie weniger interessant ist, so liegt das ja an ihrem Sujet, das Euripides selbst nennt (vs. 1250): Aischylos komponiere immerfort dasselbe. Die Karikatur der Monotonie aber muß notwendig jede Nuancierung meiden und insofern kunstloser sein. Die Einförmigkeit der Aischyleischen Lyrik demonstriert Euripides, indem er „alle Lieder zu einem einzigen zusammenschneidet“ (vs. 1262); aus verschiedenen Liedern, und zwar sämtlich daktylischen, stellt er Verse zu einem Potpourri zusammen, ohne sie dabei zu einem Satzgefüge zu verbinden. Das Sujet ist in beiden Parodien (vs. 1264ff und 1281ff) dasselbe, wie man daraus ersieht, daß in

<sup>23</sup> Vgl. Radermacher; Newiger, Metapher u. Allegorie, 53.

<sup>24</sup> s. vs. 1201–3 u. Schol. 1219; vgl. L. Méridier, Le prologue dans la tragédie d' Euripide, 1911, 132ff; Radermacher, S. 310f.

beiden das Lied *κύριός εἰμι θροεῖν* aus der Parodos des „Agamemnon“ zitiert wird: vs. 1276.1285.1289 (nicht 1291, wo Bergk aus Agamemnon im Schol. Memnon herstellte [Fr. 198 M.]). Geändert ist in der zweiten Parodie nur die Vortragsweise.

In dem ersten Potpourri (vs. 1264ff) hängt Euripides an jedes der Zitate, deren Herkunft wie auch der Stil<sup>25</sup> im einzelnen für die Komik belanglos ist, einen Refrainvers, der sinngemäß nur zu dem ersten Zitat paßt und dorthin nach Schol.Barocc. 1267 auch genommen ist: *ἰὴ κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν*; Ein solcher Refrainvers war also für die daktylischen Lieder des Aischylos charakteristisch; in dem Lied *κύριός εἰμι θροεῖν* lautet er *ἄλινον ἄλινον εἰπέ, τὸ δ'εὖ νικάτω* (Ag. 121ff); v. Leeuwen erinnert auch an die bei Aischylos verhältnismäßig häufigen Ephymnien.<sup>26</sup> Der Refrain ist offenbar ein altertümliches Element der Lyrik, wie auch das daktylische Lied selbst altertümlich ist. Dazu stimmt, daß vs. 1282 als Vorbild dieser daktylischen Lieder der kitharodische Nomos, die alte, feierliche Weise eines Terpander etwa, angegeben ist. Wie man sieht, wies die Aischyleische Tragödie nicht wenige solcher daktylischen Lieder auf. Dionysos, komisch mit Daktylen einfallend,<sup>27</sup> zählt sie (cf. 1263), in komischer Spezialisierung und um des Doppelsinnes von *κόπος* willen allerdings die *κόποι* des Refrains.

In der zweiten Parodie (vs. 1285ff) wechselt Euripides von der Flötenbegleitung (s.Schol. 1264) über zur Begleitung durch die Kithara, deren Laut er jetzt anstelle des bisherigen Refrains nach jedem Zitat imitiert. Indem er mit der Kitharabegleitung die Musik des kitharodischen Nomos selbst in die Parodie hineinmischt, betont er nunmehr Herkunft und Charakter der Aischyleischen Lyrik; bei Aischylos selbst wurden die Daktylen wie in der ersten Parodie von der Flöte begleitet.<sup>28</sup> Zu dem Vorwurf der Monotonie tritt also im zweiten Satz der des antiquierten Vorbildes.

Aischylos rechtfertigt sich damit, das gute Vorbild gut verwandt zu haben (vs. 1298f) – und damit eine Phrynichos gegenüber selbständige Form aufweisen zu können. Während er sonst in vielem dem Phrynichos gefolgt ist, sind nach Aristophanes die daktylischen Lieder in der Tragödie eine für ihn allein charakteristische Form.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Anders Sicking, *Ranae*, 68; aber heroische Sprache u. heroischer Stoff sind hier weniger Gegenstand des Spottes.

<sup>26</sup> Vgl. Wilamowitz, *Gr. VK*, 445.

<sup>27</sup> Auch sonst sind Einwüfe dem Metrum, das der Parodierende gebraucht, oft angepaßt: cf. 1325ff. Th. 45ff.1082ff. V. 1482ff.

<sup>28</sup> Vgl. E. Fraenkel, *RhM* 72, 1917/18, 321; Radermacher zur Stelle.

<sup>29</sup> Vgl. Fraenkel a. a. O. 321, Anm. 2: Phrynichos scheint in Anlehnung an Kultlieder gern daktylepitritisch komponiert zu haben. Gewiß stand seine reiche, „honigsüße“

## c) Die Parodie der Euripideischen Lyrik

Die Euripidesparodie des Aischylos umfaßt die Parodien eines Chorliedes und einer Monodie. Das grundsätzliche Angriffsziel des Aischylos, in beiden Parodien dasselbe, ist die seiner eigenen Auffassung von der Musik diametral entgegengesetzte virtuose Vielfalt und dem Ernst der Tragödie unangemessene Leichtigkeit der modernistischen Euripideischen Lyrik, deren Protagonisten die Vertreter des jüngeren Dithyrambos waren (s. S. 108, Anm. 28). Die Praktik des Euripides, aus den verschiedensten Musikgattungen und selbst der leichtesten Muse seine Melodien zusammenzustellen (vs. 1301ff), findet ihren gehässigsten Ausdruck in dem Vergleich mit der Vielseitigkeit – und natürlich auch ethischen Minderwertigkeit – der Hetäre Kyrene (vs. 1327f). Die Eigenart der neumodischen Lyrik des Euripides:<sup>30</sup> der auf ethische Mimesis zielende Variationsreichtum des musikalischen Ausdrucks in Polymetrie und Chromatik und die damit zusammenhängenden stilistischen und inhaltlichen Charakteristika, nämlich das sprachliche und musikalische Ornament (wie klangvolle Adjektiva, Anadiplosen, Parechesen, Koloraturen), die stofflich und sogar syntaktisch sehr weit gehende spielerisch assoziative Ungebundenheit und die inhaltliche Trivialisierung, all diese typischen Elemente bieten dem Parodisten reiche Handhaben. Über das Neue in der „dithyrambischen“ Musik, die hier parodiert wird, mag genügen, was oben zur Agathonparodie gesagt wurde (s. S. 103f. 105ff).

Das *Chorlied* (1309ff) ist in äolischem Metrum, in „choriambischen Dimetern“ und Glykoneen, gehalten, also in der ganz häufigen Form der Euripideischen Stasima. Wie bei Euripides (vgl. Schroeder, Eur. Cantica, 187ff) sind die Glykoneen und „choriamb. Dimeter“ außerordentlich vielfältig variiert. Besonders fällt der ganz in Kürzen aufgelöste erste Choriambus in vs. 1312 und 1321 auf, wie ihn Euripides z. B. Hipp. 61. Ion 1053 etc. bietet. Die rhythmische Unruhe ist gewiß Ausdruck der Tonvielfalt, für die wir einen deutlichen Beweis noch in der, von Aristophanes natürlich stark übertriebenen, Koloratur εἰεἰεἰεἰεἰεἰλίσσετε (vs. 1314, cf. 1348) haben; das ist eine der oben (S. 103f) besprochenen *καμπαι*, wie auch Agathon sie liebte. Schol. 1309 charakterisiert diese Musik als ἐκκελυμένη ebenso wie Suidas die des Agathon (Suid. s. v. Ἄγαθώνειος αὐλησις).

Lyrik (cf. Av. 745. V. 220. Th. 164) zu den feierlichen Daktylen des Aischylos in bemerkenswertem Gegensatz.

<sup>30</sup> Die Eigenart des „Neuen Liedes“, das Eur. seit den „Troerinnen“ (415) bildete, hat Kranz, Stasimon, 228ff, ausgehend von der Aristophanischen Parodie, schön charakterisiert.

Statt der Lyra bedient sich Aischylos zur Begleitung einer Art Kastagnetten, der Krotala, – ein besonders kühner Effekt, den sich Euripides in der kürzlich aufgeführten „Hypsipyle“ leistete.<sup>31</sup> In diesem Stück sang Hypsipyle für den kleinen Opheltes, den sie zu warten hatte, in einer Monodie ein Schlaflied höchst naturalistisch mit Klapperbegleitung. Die Verse der uns in Fr. I,ii (p. 26 Bond) teilweise erhaltenen Monodie, in denen Hypsipyle von ihrer Ammentätigkeit singt, haben wir; vs. 8 erwähnt sie die Krotala. Für diese musikalische Spezialität ruft Aischylos eigens die „Muse des Euripides“ in Person herbei, eine ähnlich ungewöhnliche Gehilfin des neumodischen Meisters wie die Echo aus der „Andromeda“, die Aristophanes in den „Thesmophoriazusen“ ebenfalls zur konkreten Person macht (vgl. bes. Th. 1059–61); Hypsipyle betätigte die Krotala natürlich selbst. Wenn die „Muse“ häßlich anzusehen ist, was οὐκ ἐλεσβιάζεν, οὐ (vs. 1308) nach den meisten Erklärern wohl meint,<sup>32</sup> so ist das ein optisch konkretisiertes Urteil über die Musik dieser Muse; denn die Krotala gehören in den orgiastischen Dionysoskult und zum Komos, nicht zum Kunsttanz.<sup>33</sup> Die bei Aristophanes verwendeten ὄστρακα (vs. 1305) sind ja wohl ein absichtlich pejoratives Provisorium, nicht technischer Terminus.

Die Parodie beginnt mit dem in solchen lyrischen Schmuckstücken geradezu schablonenhaft verwendeten Stilmittel der Apostrophe und der Prädikation des apostrophierten Gegenstandes. Apostrophiert werden die Eisvögel und – „Spinnen unter dem Dach“; vs. 1317ff wird eine kleine Digression über das Spiel der Delphine angefügt, den Abschluß (vs. 1320ff) bilden eine Prädikation der Weinreben und ganz überraschend eine Aufforderung zur Umarmung. Ein Prädikat hat der erste Teil vor lauter schöner Phrasen nicht erhalten.<sup>34</sup> Zwar stellt Aischylos zwischen den frei exzerpierten Zitaten, aus denen seine Parodie hauptsächlich besteht, einen leidlichen syntaktischen Zusammenhang her, aber auch kaum mehr als den syntaktischen; die Beziehungslosigkeit der Motive zueinander ist natürlich absichtliche Karikatur euripideischer – dithyrambischer – Eigentümlichkeit: des assoziativen poetischen Spiels mit ornamentalen Phrasen, die mehr Klangträger als wirkliche Aussagen sind (vgl. Kranz, Stasimon, 242f).

<sup>31</sup> Solcher Extravaganzen sind dem Euripides manche eingefallen, vgl. Kranz, Stasimon, 237. Ähnlich ist die Tamburinbegleitung zum Tanz der Bakchen, s. Ba. 124f.

<sup>32</sup> Nach Gelzer, Agon, 163, Anm. 2 u. Sicking, Ranae, 84 soll die Muse wie eine Kyrene im Hetärenhabitus auftreten; aber am λεσβιάζεν einer Hetäre würde Dionysos wohl nicht zweifeln. Dem Sinne nach ist es möglich, bei οὐκ ἐλεσβιάζεν mitzuhören, die Muse sei keine lesbische Muse (so Radermacher, v. Daele).

<sup>33</sup> Vgl. M. Wegner, D. Musikleben der Griechen, Berlin 1949, 62.

<sup>34</sup> Beispiele für Anrufe ohne folgenden Satz bei Euripides gibt Schmid, III, 799, Anm. 9.

**1309–12:** E.Fr. inc. 856: Die in Schol. 1310 indizierte Entlehnung reicht, da zu vs. 1311f ein geringfügig abweichender Text, offenbar desselben Vorbildes, notiert wird, bis vs. 1312. In der „Aulischen Iphigenie“, wie Schol. angibt, stehen die Verse nicht; der Anruf an den Eisvogel in der „Taurischen Iphigenie“ (vs. 1089ff) kann nicht gemeint sein, da zitiert ist (gegen Dindorf und v. Leeuwen). Bakhuyzens Vermutung, der Nauck und Bond zuneigen, der Titel entstamme einem Abkürzungsfehler des Titels „Hypsipyle“, hat immerhin für sich, daß mit Entlehnungen in vs. 1320.1322.1327, auch 1315f und mit der Krotalabegleitung eine enge Beziehung des Liedes zur „Hypsipyle“ besteht. Aber auch daß die Verse früher in der IA standen, wie Fritzsche, Kock und Radermacher annehmen, ist durchaus möglich. – In dem lyrischen Stil des Zitates ist *στωμύλλετε* komischer Stilbruch; man erwartete etwa *κλαδεῖτε* oder *ἀείδετε* wie IT 1091.1093. Das Verbum ist wohl indirekt auf Euripides gemünzt, den *στωμυλλισυλλεκτάδης* (vs. 841, cf. 943.1069. 1071).

**1313–16:** cf. E.Hypsip. Fr. I,ii,9f (p. 26 Bond). Or. 1431ff. Meleagr. Fr. 523: Die Apostrophe an die Spinnen, einen der Poesie nun nicht mehr würdigen Gegenstand, ist, gegen Radermacher, gewiß karikierende Zutat des Aristophanes, die nichtssagenden Floskeln recht bewußt zu machen. Das triviale Geschäft der Spinnen, *εἰλίσσεται*, wird mit prunkvoller Koloratur verziert, ihr Werk dann metaphorisch als „Webstuhlgespinst“ besungen; diese Metapher macht sich in der Apposition vs. 1316 selbständig; denn das Singen des Weberschiffchens paßt für die Spinnen überhaupt nicht mehr. – Für die Verse hat Verschiedenes zugleich vorgeschwebt:

- (1) E.Or. 1431ff:     ἀ δὲ λῖνον ἡλακάτα  
                           δακτύλους ἔλισσεν,  
                           νῆμα δ' ἔετο πέδω, κτλ.

Dorther wird auch die Koloratur eher stammen als von El. 437, wie allgemein vermutet wird; denn 1348 kommt sie in ganz demselben Zusammenhange vor: . . . , λίνου μεστὸν ἄτρακτον/εἰειλίσσουσα χεροῖν κτλ.

- (2) E.Hypsip. I, ii, 9f: οὐ τάδε πῆνας, οὐ τάδε κερκίδος  
                                   ἱστοτόνου (nur noch hier!) παραμύθια  
                                   Λήμνια κτλ.

- (3) E.Meleagr. Fr. 523  
(vs. 1316):             κερκίδος ἀοιδοῦ μελέτας.

Zum singenden Weberschiffchen vgl. S.Fr. 595 P. 890 P. E.IT 222f; ὑπωρόφιος ist poet., cf. Il. 9,640. Pi.P. 1,97. Sim. 144 D.; πῆνισμα noch AP 6,283, gut poet. Bildung auf -μα, „Gespinst“, cf. νῆμα E. Or. 1433 (s.o.).

**1317f:** E.El. 435f: Vom singenden Weberschiffchen springt Aischylos assoziativ über zum „flöteliebenden Delphin“ mit zwei Versen aus der Euripideischen „Elektra“ (vs. 435f). Der Anschluß mit dem lokalen Relativ *ἕνα* ist

ganz willkürlich; damit wird die Gewohnheit des Euripides selbst parodiert, gerade mit ἔνα und ἔθνα immer wieder zu sachlich überflüssigen poetischen Abschweifungen Gelegenheit zu nehmen (z. B. Hipp. 738.743.749. Ph. 206. 649.657. Ion 461.495.503 etc.; vgl. Bakhuyzen; Kranz, Stasimon, 242). – Ein Epitheton wie κυανέμβολος, ebenso wie viele andere Komposita mit κυανο-, ist bezeichnend für den „schönen Stil“; Av. 1389 charakterisiert Kinesias u. a. mit κυαναυγής den Dithyrambos.

**1319:** Über das El.-Zitat hinaus werden von ἔπαλλε noch mit komischem Zeugma (cf. Th. 696f) zwei innere Objekte abhängig gemacht:<sup>35</sup> „sprang . . . seine Glückorakel und seine Bahnen (oder: Wegelängen).“

**1320–2:** Hier ist der Unsinn kaum auch nur zu verifizieren; die meisten Erklärer verzichten darauf. Als Vorlage für vs. 1320f gibt Schol. einen Hypsip.-Vers an: οἰνάνθας (Tzetzes statt οἰνάνθα, cl. E.Ph. 231) τρέφει τὸν ἱερὸν βότρυον (Fr. 765); aber der Vers schwebt nur u. a. vor; falsch ist Fritzsches und v. Leeuwens Annahme eines Zitats und daher lückenhafter Scholl.; denn im Schol. steht παρά, nicht ἐκ, und auch vs. 1313–5 sind verschiedene Vorbilder kontaminiert. – Die Weinreben erhalten zwei poetische Appositionen:<sup>36</sup> γάνος ἀμπέλου, wie der Weintrunk A.Pers. 615 (cf. E.Ba. 261.382f. Cyc. 415) heißt, und βότρυος ἑλιξ παυσίπονος, wozu man ἄμπελος παυσίλυπος E.Ba. 772 und οἶνος λαθικάδεος Alc. Fr.Z 22,3 LP. vergleichen kann. So weit ist die Stelle an sich klar, dann aber folgt unvermittelt: περιβάλλ', ὃ τέκνον, ὠλένας (vs. 1322: Hypsip.Fr. 756, nach Schol.rec.). Man hat die Wahl, die Weinreben als, in jedem Falle absurde, Apposition zu σταδίου oder zu ὠλένας zu ziehen.<sup>37</sup> Das Publikum wird nicht wenig verdutzt gewesen sein, und das sollte es eben. Die Aufforderung zur Umarmung, die in der „Hypsipyle“ nach Bond und Grenfell/Hunt wohl in der Anagnorisszene stand, ist so und ähnlich typisch für Euripides (s. zu Th. 914, S. 62, Anm. 106).

**1323ff:** Während seines vernichtenden Resümees behält Aischylos das Metrum der Parodie bei und benutzt dabei vs. 1327 noch einen Vers aus der „Hypsipyle“ (Fr. 755): ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον ἄστρον; eine komische Beziehung zum Sinn dieses Verses ist, falls es eine gab, nicht mehr kenntlich. – Vs. 1323f

<sup>35</sup> So richtig Radermacher u. Stanford, nicht Wechsel zum transitiven Gebrauch, wie v. Leeuwen u. v. Daele meinen.

<sup>36</sup> οἰνάνθας ist also Akk. pl.; versteht man es wie Radermacher u. v. Daele als Gen., wird die Konstruktion sehr unklar, und vor allem muß das eigentliche Appellativum, also οἰνάνθα, Beziehungswort für die Metapher γάνος ἀμπέλου sein, nicht umgekehrt; auch an den zitierten Aisch.- und Eur.-Stellen ist γάνος ἀμπέλου so Apposition.

<sup>37</sup> Radermacher versteht: Aufforderung, den Rebenzweig zu umarmen. Aber περιβάλλειν ist nicht mit zwei Akk. zu konstruieren.

läßt sich Aischylos den fehlerhaften Glykoneus mit anap. Basis<sup>38</sup> in vs. 1322 bestätigen.<sup>39</sup> Den Fehler hat sich Euripides vielleicht sogar in dieser Phrase, wo er leicht zu vermeiden war, um der Musik willen geleistet; sonst haben wir in Hysip.Fr. I,iii,7 (p. 27 Bond) ein sicheres Beispiel.

Die *Monodie* (1331ff): In der responsionslosen Schauspielerarie konnte sich Euripides die durch den jüngeren Dithyrambos gebotenen Möglichkeiten, seelische Affekte in differenzierter Weise mimetisch in Musik darzustellen, ausgiebig zunutze machen. Das Paradestück dieser Art ist die Botenarie des Phrygers im „Orestes“ (vs. 1369ff), als weitere Beispiele seien Hec. 1056ff. Tr. 308ff. Ion 859ff. Hel. 330ff. Ph. 301ff. 1485ff. IA 1279ff genannt. Das dithyrambische Vorbild ist kenntlich aus ‚Timotheos‘ „Persern“ (Timoth.Fr. 15 Page) und aus der alexandrinischen „Klage des Mädchens“ (bei Powell, Coll. Alexandr., 1925, 177ff).<sup>40</sup> Diese auffallendste Spezialität des Euripides darf in einer Parodie seiner Lyrik nicht fehlen. Aristophanes parodiert sie auch in der „Andromeda“-Monodie Th. 1015ff (s. S. 69ff) und – schlichter – in der Klage des eingesperrten Philokleon V. 316ff (s. S. 150ff).

Im Gegensatz zu dem Chorlied enthält die Monodie kaum Zitate, nur vs. 1338 und 1355 sind wörtlich entlehnt. Das bemerkten schon die alten Erklärer, die in dem Anfang der Monodie lediglich Mimesis einer Hekabestelle (Hec. 68ff) sahen (Schol. 1331, Z. 38 u. Schol. 1340; falsch Spätere) und eine gesuchte Identifizierung von vs. 1344 zurückwiesen: εἶοικε δὲ τὸ ὅλον ἐπιτηδεύειν ἀνυπότακτα. Sujet der Parodie ist also *die* Euripideische Monodie.

Aischylos fingiert den Jammer einer Frau über ein ominöses Traumgesicht und über das nachfolgende Unglück, den Diebstahl eines Hahns durch ihre Nachbarin Glyke. Der Kontrast zwischen dem objektiv denkbar trivialen Anlaß und der subjektiv so tragischen Reaktion der Sängerin ist die komische Basis der Parodie. Die bunte Vielfalt der Metren, die gar nicht alle sicher zu bestimmen sind (s. die metrischen Analysen von Schroeder, White, Rader-

<sup>38</sup> ποὺς ist also schon der metrische t.t. (White; Wilamowitz, Gr. VK, 246), wie die folgende Invektive zeigt. Der Text bietet keinerlei Hinweise darauf, daß diese technische Bedeutung verlassen würde; die Füße des Eur. und der „Muse“ oder gar Fußtritte sind also aus dem Spiel zu lassen (gegen Fritzsche, Stanford, Radermacher, Gelzer, Agon, 163, Anm. 2 u. Pucci, 391).

<sup>39</sup> Die zweimalige Frage macht Schwierigkeiten. 1324 fehlt in V, ist aber gerade wegen der Schwierigkeit, gegen Pasquali, Stud.Ital., N.S. 3, 1923, 73, nicht als Interpolation zu erklären; auch nicht als Doppelschreibung, da die zweite Frage deutlich die erste aufnimmt. Man denkt sich am besten mit White, S. 271 die zweite Frage als neuerliche Rüge nunmehr der choriamb. Klausel in vs. 1323; gegen Coulon, RhM 105, 1962, 29f, der aber mit Recht τὶ δαί in Φ der pyrrhich. Basis τὶ δέ in R vorzieht.

<sup>40</sup> Vgl. dazu Wilamowitz, Des Mädchens Klage (1896), Kl.Schriften II,95ff.

macher, Prato, Canti Ar.), läßt den musikalischen Ausdruck der Stimmungsschwankungen nur noch ahnen. Inhaltlich gliedert sich die Monodie in: Traumgesicht (vs. 1331–7), Zurüstung eines Katharmos (vs. 1338–40), Realisierung des Unglücks (1341–5), Klage und Schilderung des Unglücks (vs. 1346–55), Hilfsaufgebot (vs. 1356–64).

**1331ff:** Die Sängerin hebt an mit einem Anruf an die Nacht wie Hekabe (E.Hec. 68), Elektra (E.El. 54. Or. 174) und Andromeda und ihr komischer Nachahmer (Fr. 114: Ar.Th. 1065).<sup>41</sup> Anruf und Schilderung des unheil kündenden Traumes sind frei Hekabes Traumschilderung (Hec. 68ff, cf. 702ff) nachgebildet, und ähnlich wie Hekabe singt auch Iphigenie (IT 150ff, Monodie) von ihrem Traum.<sup>42</sup> Ein schauriges Wesen ist der Sängerin erschienen, in schwarzem Gewand und mit „Blut, Blut starrendem“ Gesicht, also ganz im Habitus der Totentrauer – für die Träumerin ein schlimmes Omen. Die langen Nägel sind vielleicht, wie Stanford meint, nur triviales Detail oder bloße Effekthascherei; vielleicht wird aber auch angedeutet, daß sich das Wesen mit ihnen, wie in der Trauer gebräuchlich, die Wangen zerkratzt. Zu vergleichen ist z. B. E.Hel. 1088f:

πέπλων τε λευκῶν μέλανας ἀνταλλάξομαι  
παρηΐδι τ' ὄνυχα φόνιον ἐμβαλῶ χροός.

- 1331f:** νυκτὸς ὄρφνα, cf. in der Traumschilderung (I) IT 152; ὄρφνη haben Thgn., Pi., öfter Eur., in Prosa X.Lac. 5,7; κελαινοφαής ist hapax eirem., zum Vergleich: μελαμφαῆς ἔρεβος E.Hel. 518, μελαναυγής E.Hec. 153; ὄνυρος meist poet.
- 1333:** ἀφανής im Zusammenhang mit der Unterwelt: Pi.Fr. 207. A.Th. 860. Sappho 55,3 L.P. S.O.C. 1556. Das überlieferte πρόμολον ist zwar sonst nicht belegt, wird aber von Kock, Schroeder, Hall/Geldart als Adj. mit Recht gehalten, cf. αὐτόμολος; sonst wäre πρόπολον A<sup>1</sup> (Brunck, Dobree, Fritzsche, v. Leeuwen, Stanford), wie E.Hel. 570, der Konjekture προμολῶν von Wilamowitz (Hermes 40, 1905, 135; akzeptiert von Radermacher u. Coulon) vorzuziehen; denn προμολή ist erst hellenistisch, und πέμπειν ἐκ, bei Bewegung zum Sprecher hin, ist, verbunden mit prädikativem Partizip bzw. Adj., besseres Griechisch.
- 1334:** Das echt euripideische Oxymoron ψυχῶν ἄψυχον ist hier nichts weiter als „präzentiöser Unsinn“ (Stanford); Beispiele Euripideischer Oxymora geben v. Leeuwen zur Stelle und Schmid, III, 807, Anm. 4 u. 5, Sophokleische Oxymora sammelt Bruhn, Anhang Soph., 129f (wozu noch S.O.C. 1549), Aischyleische Schmid, II, 296, Anm. 7 und Groeneboom zum „Prometheus“ 544.
- 1335–7:** Der Traum als Kind der Nacht, cf. Hes.Th. 212; in E.Hec. 71 ist Chthon Mutter der Träume; φρικώδης (kausativ), cf. E.Hipp. 1202.1216. Andr. 1148, in späterer Prosa gewöhnlich; nicht anders wirkt der Traum der Hekabe, Hec. 86: ἐμὰ φρήν . . . φρίσσει ταρβεῖ; μελανοκευεῖμων ist übertriebene Bildung nach tragi-

<sup>41</sup> Zur Bedeutung dieses pathetischen Anrufs s. S. 82.

<sup>42</sup> Weitere Träume in der Tragödie: Klytaimestras Träume A.Ch. 32ff. S.El. 417ff und der Traum der Atossa A.Pers. 176ff, cf. 517ff, auch Eteokles' Traum A. Th. 710f.

schem Muster, die Tragödie begnügt sich etwa mit *μελανείμων* (A. Eu. 370 in Enallage von den Erinyen) oder *μελάμπειλος* (E. Alc. 843 von Thanatos; Ion 1150 u. Alexis Fr. 89 ptg. von der Nacht); ähnlich nennt Hekabe vs. 71 (cf. 705) ihren Traum *μελανόπτερουξ*; *φόνιος* (in Prosa *φονικός*) und *δέρκεσθαι* sind poetisch.

Die in lyrischer Klage sehr häufige Anadiplosis findet man auch bei Aischylos und Sophokles, aber bei Euripides ungleich häufiger und oft an Stellen, denen ihrer sachlichen Aussage nach keine Betonung zukommt. Das wird für die Musik seine Bedeutung gehabt haben; denn solche Anadiplosen, dazu auch Zusammenstellungen synonyme und bedeutungs- und klangähnlicher Wörter (s. S. 73) und verschiedener Kasus desselben Wortes (s. S. 76), bilden auffallend oft in brevibus aufgelöste Metren; an solchen Stellen drückten Rhythmus und Musik offenbar Erregung aus. So spricht an unserer Stelle, vs. 1336, aus den bis zur Unkenntlichkeit aufgelösten Dochmien, die an sich schon pathetisches Versmaß sind, der Höhepunkt des Entsetzens; vs. 1353f erreicht die Klage in aufgelösten Iamben und unter gehäuft auftretender Anadiplosis ihren Gipfel; zum Vergleich: E. Or. 149f. 162f. Hel. 684. Or. 1414ff etc., Ar. Th. 913–5 ptg.

**1338ff:** In der Zurüstung des Katharmos wird die schaurige Atmosphäre zuerst direkt durchbrochen: aus der Zurüstung der apotropäischen Waschung, wie sie nach bösen Träumen üblich war (cf. z. B. A. Pers. 201f; s. die Kommentare), wird, da die brave Frau den Mägden aufträgt, Wasser zu *wärmen*, die Vorbereitung zu einem regelrechten Bad. In dieses privat-intime Milieu gehört auch der Befehl: *λύχρον ἔψατε*. – Die Sprache bleibt poetisch. Ob Apollonios' Indikation einer Parodie aus Euripides' „Temeniden“ (Dobree für „Eumeniden“, vgl. Fritzsche: Schreibfehler aus *Εὐρ. Τημενιδῶν*) für vs. 1338 richtig ist, konnte offensichtlich schon der Scholiast nicht nachprüfen, da er den Gewährsmann nennt; Nauck (Fr. 741) läßt die Frage offen; die Komik setzt kein bestimmtes Vorbild voraus.

*ἀμφίπολοι*, *δρόσος* für *ὕδωρ*, *κάλλις* (Hom., Pi., Eur., aber vielleicht auch im gewöhnlichen Gebrauch: cf. Ar. Lys. 358. 370. 400. 539) sind poetisch. Der Versschluß *θέρμετε δ' ὕδωρ* stammt aus Od. 8, 426; *ἄνευρος* ist meist poetisch, ebenso *κλύζειν*, für eine rituelle Waschung z. B. E. IT 1193.

**1341ff:** Die höchst entpathetisierende Realisierung des im Traume angekündigten Unheils: „Davon ist Glyke und hat mir meinen Hahn geschnappt!“ wird mit pathetischem Anruf an den Meerergott bzw. die Nymphen eingeleitet und beschlossen. In komisch naiver Vertraulichkeit ruft aber die Sängerin den Meerergott neben den Hausbewohnern, die „berggeborenen Nymphen“ zusammen mit der Sklavin Mania an.<sup>43</sup> Poseidon und Bergnymphen werden passend zum Ort des Vorfalls angerufen, zu Kreta (1356).<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Mania ist der allergewöhnlichste Mägdenname (z. B. Th. 728), das ist der Witz; eine Anspielung auf *μανία* u. Euripid. Wahnsinnsszenen anzunehmen (so Schol. u. Stanford), ist gesucht.

<sup>44</sup> Der Anruf ist, gegen Radermacher u. Stanford, nicht zum vorigen Abschnitt zu



rufen vs. 1341f und 1344f, nur daß die Kreter in tragischem Zitat als Ἰδαῖς τέκνα apostrophiert werden. Das Zitat, nach Nauck wohl nur die Apostrophe an die Kreter (vs. 1356: Fr. 471), stammt nach Schol. aus den „Kretern“ des Euripides. Für die Anrufungen hat die Sängerin eigene, ganz praktische Motive: die Kreter haben Bogen (cf. Pl.Lg. 625d), Artemis hat Hunde, Hekate Leuchten; das alles wird benötigt, die Diebin dingfest zu machen. Derartige Hilferufe alle in einem Vorbild zu vermuten (so Fritzsche), ist also kein Grund. – Der Stil bleibt im wesentlichen pathetisch:

1358: τὰ κῶλά τ' ἀμπάλλετε, cf. E.Tr. 325: πάλλε πόδ' αἰθέριον (so mit Parmentier, gegen Murray); κῶλα = πόδες z. B. E.Hec. 1164. Ph. 1412. IA 614.

1360: δόμων, trag. Plural und ohne Artikel.

1361f: διπύρους λαμπάδας, cf. E.Ion 716. S.Tr. 214; die Bildung eines periphrastischen Adj. aus Zahlangabe und dem Subjekt, auf das sich die Zahlangabe bezieht, gehört poet. Stil an: z. B. ἐλάτῃ δικώπῳ E.Alc. 444, ζεύγος τριάρθερον E.Fr. 357 (parodiert von Ar.Fr. 576: ζεύγος τριδουλον); ὄξυς, optisch wie Il. 14,345,17,372. Ar.Pax 1173.

Das hieratische Pathos der Epiklesen wird zuerst mit sprachlichem faux pas durchbrochen, mit dem Diminutivum κυνίσκας für die Hunde der Artemis (vs. 1360), einer Travestierung des Göttlichen,<sup>46</sup> dann inhaltlich, indem die Sängerin in komischer Naivität die Göttin Hekate auffordert, zur Haussuchung zu leuchten (vs. 1363f). Ähnlich wird Lys. 346ff Athena nach feierlicher Epiklese zugemutet, den Frauen beim Wassertragen zu helfen.

Das Metrum wechselt im Schlußabschnitt noch zweimal: kretisch, besonders päonisch, ist es für die Anrufung der Kreter und der Artemis, iambisch-anapästisch für die der Hekate. Für die Kretiker pflegt auf den vs. 849 von Aischylos erhobenen Vorwurf: ὃ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονωδίας, verwiesen zu werden. Da kretisches Metrum nicht typisch für die Monodien ist, der Vorwurf aber doch die ganze Gattung der Euripideischen Monodien betreffen wird, muß mit „kretisch“ ihr Charakter bezeichnet sein. Fritzsche (p. 291) dachte gewiß richtig an Tanzweisen, Hyporchemata;<sup>47</sup> denn die Monodien wurden von Tanz begleitet, und Kreta war für seine Tänze berühmt, wie schon die Ilias weiß (18,590–2); Kreter waren nach Athen. 630b–c an der Erfindung der Sikinnis, des Tanzes des Satyrspiels, entscheidend beteiligt. Als kretische Weisen wurden sowohl Kretiker (cf. Cratin.Fr. 222) als auch fröhliche Tänze

<sup>46</sup> Das Diminutivum darf man nicht Eur. zuschreiben, wie v. Daele u. Radermacher tun, Radermacher unter Berufung auf den dorischen Frauennamen Κυνίσκα; aber das Appellativum war auch im Dorischen κύων (s. LSJ), der Name also Koseform.

<sup>47</sup> Vgl. Radermacher, S. 266, 325. Mit den γάμοι ἀνόσοι vs. 850 haben die Monodien nichts zu tun (gegen andere, z. B. Römer und Stanford). Mit den Bettelhelden (vs. 846), der Unmoral (850) u. den Monodien (849) werden drei verschiedene euripid. Charakteristika attackiert (so für 849f Sicking, Ranae, 84).

nichtkretischen Metrums (cf. Ar.Ec. 1165. Pi.Fr. 107b. S.Aj. 699f) bezeichnet.<sup>48</sup> Die leichten Kretiker waren also nicht das alleinige, wohl aber, da sie nach den Tänzen benannt sind, ein besonders charakteristisches Maß der kretischen Tänze; in der Komödie sind sie beliebt, besonders in päonischer Form. Euripides, dem ja vorgeworfen wird, in der Wahl seiner musikalischen Quellen nicht wählerisch zu sein, hat sich in seinen Monodien eben auch leichter kretischer Weisen bedient, darunter auch des kretischen Metrums (z.B. Hec. 1081.1100f [päon.]. Or. 1419–24. Hypsip.Fr. 64,91f [p. 48 Bond], cf. Timoth. Pers. 116–20 Page, beim späten Sophokles OC 1682).<sup>49</sup> Diese Weisen – also gerade keine Klageweisen, wie Radermacher (325) meint – passen nicht zum tragischen Pathos, es sei denn, sie haben wie das „kretische“ Hyporchema S.Aj. 693ff (iamb.-äol.) als Stimmungskontrast ihre besondere und echte Funktion.

---

<sup>48</sup> Vgl. Wilamowitz, Gr.VK, 62 Anm. 3.

<sup>49</sup> Über Kretiker in der Tragödie vgl. Wilamowitz, Gr.VK, 332.

## IV. PARODIEN SPEZIELLER TRAGÖDIENMOTIVE

### 1. DIE KATASTROPHE AM SCHLUSS DER „ACHARNER“

Zu seinem vollen Triumph gelangt Dikaiopolis erst im Schlußteil der „Acharner“, als die Kriegsliebe, die, wie die Szene vs. 572–625 ankündigte, in der Person des Lamachos zunächst weiter wirksam bleibt, an ihren eigenen Gesetzen zugrundegeht. Vor dem Hintergrund des Choenfestes kommt es zwischen Dikaiopolis und Lamachos und den von ihnen vertretenen Idealen, Friedens- und Kriegsliebe, zu einer in genauer Parallelität der Geschehnisse beider gestalteten Synkrisis: beide haben eine ihrem Ideal gemäße Expedition zu unternehmen, der eine zum Gelage, der andere in den Krieg, und beide kehren mit entsprechenden Erfolgen zurück, als Sieger im Trunke der eine, schwerverwundet der andere. Der Triumph des Dikaiopolis erhebt sich vor der Folie des „Unterganges“ seines pseudoheroischen Widerparts. Dieser Untergang parodiert nach einer vorbereitenden Botenszene (vs. 1069ff) in einem Katastrophenbericht (vs. 1174ff) und einem Threnos (vs. 1190ff) die tragische Katastrophe. Besonderes Mittel, das tragische Pathos der Katastrophe komisch zu brechen, ist die ironische Responson, mit der Dikaiopolis seinen Gegner verhöhnt.

In dem *vorbereitenden Botenauftritt* (vs. 1069ff) ist die Paratragodie, wie in mehreren Aristophanischen Botenszenen, auf die Einführung des Boten beschränkt, während die eigentliche Meldung, der Gestellungsbefehl an Lamachos, im *sermo comicus* vorgetragen wird. Eile und Miene des Boten lassen schlimme Nachricht erwarten (vs. 1069f):

καὶ μὴν ὄδῃ τις τὰς ὀφρῦς ἀνεσπακῶς  
ὥσπερ τι δεινὸν ἀγγελῶν ἐπέιγεται.

Da hört man den tragischen Boten, von dem die Meldung eines δεινόν zu erwarten steht. Zu vergleichen sind:

E. Med. 1118: καὶ μὴν δέδορκα τόνδε τῶν Ἰάσονος  
στείχοντ' ὀπαδῶν· πνεῦμα δ' ἠρεθισμένον  
δείκνυσιν ὥς τι καινὸν ἀγγελεῖ κακόν.

Hipp. 1151: καὶ μὴν ὀπαδὸν Ἴππολύτου τόνδ' εἰσορῶ  
σπουδῆ σκυθρωπὸν πρὸς δόμους ὀρμώμενον.

Ph. 1332: οἴμοι, τὸ μὲν σημεῖον εἰσορῶ τόδε,  
σκυθρωπὸν ἕμμα καὶ πρόσωπον ἀγγέλου  
στείχοντος, ὅς πᾶν ἀγγελεῖ τὸ δρώμενον.

Mit tragischer Emphase ruft der Herold Krieg aus: ἰὼ πόνοι τε καὶ μάχαι – und fügt als weiteren Inbegriff des Krieges wider Erwarten und im Wortspiel hinzu: καὶ Λάμαχοι (vs. 1071, cf. 269f). Solche Ausrufe mit ἰὼ ohne Prädikat, in denen die ganze Aussage bereits in den Begriffen liegt, sind in der Tragödie sehr häufig. Hier schweben Rufe vor wie: A.Th. 994: – ἰὼ πόνος. – ἰὼ κακά, Ag. 1167: ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος, S.Ant. 1276: φεῦ φεῦ, ἰὼ πόνοι βροτῶν δύσπονοι. Lamachos imitiert in seiner Frage nach dem Ankömmling den tragischen Herrscher (vs. 1072):

τίς ἄμφι χαλκοφάλαρα δώματα κτυπεῖ;

Ganz ähnlich fragt Thoas E.IT 1307:

τίς ἄμφι δῶμα θεᾶς τόδ' ἴστησιν βοήν;<sup>1</sup>

Zu χαλκοφάλαρος vgl. χρυσοφάλαρος E.Tr. 520; das Adj., kaum eigentliches Epitheton für das Haus, ist von den Waffen auf das Haus übertragen, um den Militaristen zu charakterisieren (vgl. Starkic). Typisch tragisch ist δώματα, ebenso das den Bereich angehende ἄμφι, wo eine bestimmtere Präposition stehen könnte; ἄμφι δώματα z.B. E.Ba. 60. Or. 1312 (an beiden Stellen übrigens auch κτυπεῖν bzw. κτύπος), ebenso ἄμφι βωμόν, πύλας, μέλαθρον u.a.

Mit dem Nachäffen der tragischen Interjektionen ἰὼ und αἰαῖ und emphatischen Ausrufe, mit denen sich Lamachos über den bitteren Befehl beklagt (1078<sup>2</sup>.1083), beginnt Dikaiopolis sein Spiel der höhnischen Responsion, das er nach seiner Einladung zum Gelage, dem Gegenstück zu dem Gestellungsbefehl, fortsetzt.

Die Szene vs. 1097ff, in der sich die Helden für ihren so ungleichen Auszug rüsten und Dikaiopolis die Anordnungen des Lamachos ironisch parodiert, enthält nur in vs. 1124 vereinzelt Paratragodie: φέρε δεῦρο γοργόνωτων ἀσπίδος κύκλον; die Parodie wird von Dikaiopolis ihrerseits parodiert.

Die Periphrasis ἀσπίδος κύκλος haben auch A.Th. 489. E.El. 455, cf. κύκλος ἡλίου, κίονος, αἰθέρος u.a.; das Adj. γοργόνωτος ist trag. gebildet, cf. χρυσόνωτος S.Aj. 847, χρυσεόνωτος E.Fr. 159, χαλκόνωτων ἀσπίδα E.Tr. 1136, σιδηρονώτοις δ' ἀσπίδος τύποις E.Ph. 1130.

Die Zeit, welche die Expeditionen beanspruchen, überbrückt der Chor mit einem von der Handlung gelösten garstig-satirischen Liedchen, in welchem dem Antimachos einige erlesene Strafen zgedacht werden (vs. 1150ff).

<sup>1</sup> Auch Teleclides Fr. 35: τίς ἦδε κραυγὴ καὶ δόμων περιστάσις; weist sich durch Metrum, Nominalstil u. δόμων (pl. u. ohne Artikel) als ptg. aus (gegen v. Leeuwen).

<sup>2</sup> Vs. 1078 erhält mit ΑΓ Lamachos; so schon Elmsley, vgl. Coulon, RhM 105, 1962, 15 u. bereits v. Daeles Übersetzung.

Von dem unglücklichen Feldzug des Lamachos berichtet uns nach dem Vorbild des tragischen ἐξάγγελος ein Bote in einem paratragodischen *Katastrophenbericht* (vs. 1174ff). Das ist ganz Paratragodie aus der Situation heraus, Charakterisierung des Dieners, der die Sprache seines Herrn spricht wie Ach. 395ff und Th. 39ff, ist hier nicht die Pointe.<sup>3</sup> Im Gegensatz zu der vorigen Botenszene besteht diese allein aus einer Rhexis wie auch Av. 1706ff. Ec. 834ff. Pl. 802ff und bei Euripides IA 414ff.

Nach typisch tragischer Anrede (vs. 1174): ὦ δμῶες (auch vs. 887 ptg.) οἱ κατ' οἴκον ἔστε Λαμάχου, trägt der Bote den Dienern auf, alle Behandlungsmittel – in komischer Individuation, z.T. sogar als Diminutiva, einzeln aufgezählt – für den Verwundeten bereitzuhalten.<sup>4</sup> Vs. 1178 setzt der Bericht ein: beim Sprung über einen Graben verletzte sich der heroische Krieger an einem Wein-Stützpfahl,<sup>5</sup> verrenkte sich den Fuß, kam zu Fall und stieß mit dem Kopf an einen Fels; nachdem er schon Abschied vom Leben genommen, fiel er in eine Wasserrinne; dann stand er auf, fand aber „bei seiner glorreichen Vertreibung der Räuber“ (s. u.) nur noch Fliehende vor. Der Zug des gewaltigen Kriegsmannes nahm also ein jämmerliches Ende in lauter kleinen Widerwärtigkeiten, wie sie dem echten Helden nicht passieren dürfen.

In vs. 1181–8 imitiert der Bote wie in der Anrede tragische Sprache.<sup>6</sup> Vs.

<sup>3</sup> Gegen Hope, *The Language of Parody*, 3.

<sup>4</sup> Zu dem Notruf ὄδωρ ὄδωρ vs. 1175 s. E. Fraenkel, *Beobachtungen*, 31f. – Zum Medizinischen s. die Kommentare u. bes. Weber, *Ar.Studien*, 113f.

<sup>5</sup> v. Leeuwens und Starkies Annahme einer Quelle aus epischer Tradition der Telephos-Sage, wonach T. sich in einer Weinranke verfangt, so daß Achill ihn verwunden konnte (Preller/Robert, II<sup>4</sup>, 1148f), bedarf es wahrhaftig nicht.

<sup>6</sup> Vs. 1181–8 sind sehr umstritten; außer den Kommentaren von v. Leeuwen, Starkie, Elliott sind von den Neueren zu nennen: Weber, *Ar.Stud.*, 114ff; K. Kunst, *Stud. z. Griech. Röm. Kom.*, Wien/Leipzig 1919, 2ff; Wilamowitz, *Hermes* 54, 1919, 57; Coulon, *Philol.* 95, 1942, 31ff; H. Erbse, *Eranos* 52, 1954, 89ff; Page, *WSt* 69, 1956, 125ff; Fraenkel, *Beobachtungen*, 31ff; Dale, *BICS* 8, 1961, 47f; K. J. Dover, *Maia* 15, 1963, 23ff.

Gegen die Athetese von 1181–8 (bzw. 1187) (Blaydes, *Meineke*, *Vind.Ar.* 22, Wilamowitz, *Buchwald* [s. S. 33, Anm. 37], 27, Starkie, Page) mit Recht Elliott, Coulon, Fraenkel. Daß 1181 nicht interpoliert ist, wie Fraenkel (nach Dobree, Starkie) meint, zeigt Dover, der für ironische Wiederaufnahme Nu. 1503–225 u. Th. 51–43 vergleicht (weitere Beispiele s. S. 101, Anm. 13); ironisches Zitat ist aber auch für 1182 geltend zu machen (cf. 589), welchen Vers Dover tilgen will. Verdächtig ist vs. 1182 lediglich aus syntakt. Gründen, da πτόλον Subjekt, also Sprecher des Abschieds wäre, 1186 aber mit τοσαῦτα λέξας ein Maskulinum aufgenommen wird; deswegen braucht aber nicht der ganze Vers verworfen zu werden.

Mit Recht weist Fraenkel, 36ff die aus Scholl. stammende Erklärung von πτόλον . . . πτόν als Nom. absol. ab, nimmt jedoch πτόλον als Subjekt u. sieht in dem Wechsel vom

**1181f**, als er berichtet, wie die schöne Rüstung, auf die Lamachos so stolz war (vs. 572ff), beschädigt wurde, nimmt er ironisch Lamachos' pompös-renommierte und Dikaiopolis' spöttische Worte (vs. 574 bzw. 589) auf: Lamachos hatte das „Wecken der Gorgo“ metaphorisch gesagt, um heroisches Ethos hervorzukehren; jetzt wird der wörtliche Sinn der Metapher zur Ironie benutzt: die Gorgo wurde in einem eigentlicheren Sinne geweckt, nämlich durch den unheroischen Sturz ihres Trägers.<sup>7</sup> Die der psychologischen Situation zuwiderlaufende Ironie des Boten darf in der souveränen Komik des Aristophanes nicht verwundern; auch vs. 1071 schließt der Herold seinen Ruf mit einem spöttischen Aprosdoketon, das in der Illusion nicht zu verstehen ist.

Dem vs. **1183** (und inhaltlich vs. 1180) ähneln – gewiß nicht zufällig – Worte aus dem Katastrophenbericht des „Hippolytos“ (E.Hipp. 1239f):

σποδοῦμενος μὲν πρὸς πέτρας φίλον κάρα  
θραύων τε σάρκας, δεινὰ δ' ἐξαυδῶν κλύειν.

ἐξαυδῶν, das bei Aristophanes nur hier vorkommt, gebrauchen Pindar, Sophokles und Euripides.

Höhepunkt des Berichtes sind die pathetischen Abschiedsworte des Lamachos, die der Bote, wie sehr oft sein tragisches Vorbild, in direkter Rede wiedergibt (vs. **1184f**):

ὦ κλεινὸν ἔμμα, νῦν πανύστατόν σ' ἰδὼν  
λείπω, φάος γε τοῦμόν. οὐκέτ' εἰμ' ἐγώ.<sup>8</sup>

Die Worte parodieren den Abschied sterbender Tragödienpersonen. Vergleichbar ist etwa der Abschied des Ajas S.Aj. 856ff.

ὦ κλεινὸν ἔμμα mag so in einer Tragödie gestanden haben, cf. Ar.Ec. 1 ptg.; νῦν πανύστατόν σ' ἰδὼν, cf. S.Aj. 857f. E.Alc. 207. HF 457.513. Hec. 411f. Or. 1021 etc.; φάος etwa = σωτηρία ist häufige poet. Metapher (Hom., Pi., Tragg., Anacr.), z.B. A.Pers. 300. S.Ant. 600 etc., für Personen Od. 16,23. S.El. 1224.1354. E.Hec. 841. HF 531. Ion 1439; οὐκέτ' εἰμ' ἐγώ oder οὐδέν εἰμ' ἐγώ z.B. E.Alc. 387.390. Andr. 1077.

Neutr. zum Mask., als hätte Lamachos gesprochen, „absichtlichen Halbunsinn“ (40), gestattet durch die Ausgelassenheit des Schlusses. Das geht nicht an. Also muß πτίλον Akk. sein, abhängig, da nicht vom Prädikat ἐξηῆδα, von einem untergeordneten Partizip. Also liegt der Fehler in πεσόν, worauf wir umso mehr geführt werden, da es sehr leicht aus πεσών in 1180 herrühren kann. Tatsächlich ist in R πεσών in πεσόν korrigiert; πεσών aber wird keine Verschreibung in R sein, sondern ein älteres aus 1180 entstandenes Versehen, das R<sup>2</sup> mit πεσόν zu heilen suchte (danach AΓB). Also stand für πεσόν ein auf Lamachos bezogenes Part., e.g. Webers κλάσας (von Coulon aufgenommen, aber app.crit.Pl. 277 u. REG 44, 1931, 20f zurückgezogen), o.ä.

<sup>7</sup> Vgl. Dover, Maia 15, 1963, 24; sonst wird 1181 meist so verstanden, daß die Gorgo, als Emblem, abspringe bzw. beschädigt werde; aber das liegt kaum in ἐξεγείρειν; (kurios Schol.).

<sup>8</sup> So überliefert, vgl. Elliott; Fraenkel, Beobachtungen, 39.

Hel. 1194, bei Ar.ptg.: Eq. 1243. V. 997. – Die beiden Verse sind ganz typisch tragisch; Annahme eines Zitats im ganzen (bei Nauck Fr. adesp. 45) ist zweifelhaft (vgl. Fraenkel, Beobachtungen, 39, Anm. 1).

Schwanken kann man, ob Lamachos mit ὦ κλεινὸν ἔμμα die Sonne (so Starkie) oder „delicias et veluti ocellum suum πτερόν“ (so Blaydes, v. Leeuwen, Süß, RhM 97, 1954, 126) anredet.<sup>9</sup> Die erste Verwendung von ἔμμα findet sich z. B. E.IT 194. Ar.Nu. 285 lyr. (S.Ant. 104 βλέφαρον). E.El. 102 (von Eos). Ar.Ec. 1 ptg. (von der Lampe); häufig aber ist in der Tragödie auch die übertragene Verwendung von ἔμμα für liebste Menschen: z. B. A.Ch. 238. Eu. 1025. S.Aj. 977. El. 903. E.Or. 1082. Alc. 1133. Hec. 1045. Ion 1261. Die zweite Deutung ist bei weitem vorzuziehen, da erst so die Hyperbolik der Apostrophe – denn φάος (= σωτηρία) γε τοῦμόν ist ja praktisch dasselbe wie κλεινὸν ἔμμα – eine rechte Pointe hat und sich in dem ergreifenden Abschied von dem Helmbusch als dem Liebsten mit der Geringfügigkeit des apostrophierten Objekts die Wirkung der Parodie erhöht. Mit derselben Pointe spricht der Paphlagonier seine letzten Worte zu dem Demagogenkranz (Eq. 1250ff), begrüßt Dikaiopolis pathetisch einen Aal (Ach. 885ff) und richtet Praxagora einen Gebetshymnos an ihre Lampe (Ec. 1ff). Auch außerhalb von Apostrophen substituiert die Komödie gern in parodischem Pathos einen trivialen Gegenstand für einen geliebten Menschen: so beklagt Blepyros den Verlust eines Ekklesiastensolds mit dem Rufe des vom Tode des Patroklos benachrichtigten Achill (Ec. 392f: A.Myrmid.Fr. 227 M.):

Ἄντιλοχ', ἀποίμωξόν με τοῦ τριωβόλου (: τεθνηκότος)  
τὸν ζῶντα μᾶλλον· τάμ' ἄ γὰρ διοίχεται,

und Karion ruft Hermes, der sich um seinen Kuchen gebracht sieht, nach jener göttlichen Stimme an, die Herakles auf der Suche nach seinem Liebling Hylas vernahm (Pl. 1127: Fr. adesp. 63):

ποθεῖς τὸν οὐ παρόντα καὶ μάτην καλεῖς.

In denselben Zusammenhang gehören auch der Kohlenkorb als „Kind“ der Acharner und der Weinschlauch als „Kind“ der Frauen (s. S. 28).

Mit τοσαῦτα λέξας, einer typisch euripideischen Formel für den Übergang von wörtlicher Rede zum Bericht (cf. Hec. 542. Med. 545. Ph. 1236. IA 1561; vgl. Fraenkel, Beobachtungen, 40), nimmt der Bote den Bericht wieder auf, weiterhin in gewählter Diktion und schließend mit einem Teleph.-Zitat (1188: Fr. 705a Sn.).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Erbses Deutung von 1184f (Eranos 52, 1954, 92), akzeptiert von Pucci, 312, ist unhaltbar; ebenso die Fraenkels a. a. O. 39f, daß sich die Helmbuschfeder vom Auge des Lamachos verabschiede.

<sup>10</sup> Weshalb man noch längst nicht wie Pucci (nach Russo) den ganzen Bericht als Teleph.-Parodie ansehen darf; gegen Pucci, 312.

δραπέτης, Prosa u. Trag.; ξυναντῶν ist vorwiegend episch u. euripideisch, bei Ar.Pl. 41 u. 44 ptg. (cf. E.Ion 534.787), aber auch Av. 137 und zuweilen in Prosa (wo ἀπαντῶν gewöhnlicher ist), cf. X.An. 1,8,15.7,3,5. D. 18,157; κατασπέρχω hat noch Thuc. 4, 126,6, cf. ἐπισπέρχω 4,12,1.

Lamachos war mit seinem Abschied zu pessimistisch, er blieb am Leben, freilich nur um erneutes Ungemach zu erleiden: er fiel – *horribile dictu* – in eine Wasserrinne.<sup>11</sup> Das scheint die Lebensgeister geweckt zu haben, so daß er sich erhob und nun auf die Ausreißer, nämlich seine eigenen Leute,<sup>12</sup> traf, „die Räuber jagend und treibend mit dem Spieß.“ Das Telephoszitat am Schluß, nach Handley/Rea (28) wohl ein Vers aus dem Prolog, mit dem Telephos von der Vertreibung der Achäer erzählte, bezeichnet *ironisch* die Heldentat des Lamachos *insgesamt* (nur so ist das Part. Präs. logisch), wie sie von dem Helden erwartet wird, wie sie aber nicht verlief; denn tatsächlich hat der Schwergeschlagene, der seine Mannen bereits auf der Flucht fand, die Räuber nicht vertrieben. Daß dem Helden nach seinem Abschied ein neuerliches Malheur zustößt und er sich trotz seiner Wunden erhebt, schien manchen verdächtig, so Dobree, Bakhuyzen, v. Leeuwen, Starkie, ebenso im Grunde Fraenkel, der den Verdacht nur positiv wendet: „Aristophanes parodiert hier die Botenberichte des Euripides mit der gleichen Incongruentes aneinanderreihenden Frivolität, mit der er zwanzig Jahre später die Monodien des Tragikers travestiert.“ Dazu ist aber zu bemerken, daß die Monodieparodien Inkongruenzen der Vorlage selbst parodieren, in Euripides' Botenberichten finden sich solche Inkongruenzen nicht. Es ist wahrhaftig nicht einzusehen, weshalb man dem kriegerischen Renommisten weitere Unfälle nicht gönnen soll. In einer tragischen Szene hätte der Held „nach diesen Worten“ zurückzusinken und zu sterben; unser Scheinheld fällt „nach diesen Worten“ – in einen Wassergraben. Kann man das Pathos wirkungsvoller abkühlen! Lamachos soll sich auch immerhin erheben; denn so tödlich war sein Desaster natürlich nicht. Nachher wird er getragen, wie es sich bei einem Threnos gehört.

Wie in Sophokles' „König Ödipus“ und „Trachinierinnen“ und im Euripideischen „Hippolytos“ erscheint nach der Katastrophenbotschaft der Unglückliche noch klagend auf der Bühne. Der Jammer parodiert den tragischen *Threnos* (vs. 1190ff, cf. Schol. 1190).

<sup>11</sup> Dazu brauchte er sich nicht zu erheben, wie manche verlangen, wenn das Wasser nahe genug gedacht wird.

<sup>12</sup> Der überlieferte Dat. δραπέταις muß gegen Weber, Ar.Stud., 115f u. Coulon gehalten werden: d. Ausreißer sind Lamachos' Leute, d. Räuber die Böoter (cf. 1077); richtig Starkie; Kunst, Stud. z. Griech. Röm. Kom. 1919, 4; Roos, Trag. Orch., 120, Anm. 3.

Threnoi sind in der Tragödie naturgemäß sehr häufig. Es sind amoibaische lyrische (meist wenig komplizierte) Klagen; Inhalt, metrische Form und Personen im einzelnen sind verschieden.<sup>13</sup> Mehrfach schließt ein Threnos eine Tragödie ab:<sup>14</sup> so A.Th. 875ff. Pers. 908ff. E.Ph. 1710ff. Tr. 1287ff. S.OC 1670ff (wo vs. 1751.1778 auch der Terminus fällt). Gemeinsam sind diesen Schlußthrenoi Partien, in denen die Klagenden rasch, oft Vers für Vers und innerhalb eines Verses, einander abwechseln und vielfach des anderen Worte aufnehmen: A.Pers. 1002ff. Th. 961ff. E.Ph. 1710ff. Tr. 1287ff. S.OC 1724ff. Diese Partien sind vorwiegend iambisch. Besondere Bedeutung scheint, worauf Fraenkel<sup>14</sup> aufmerksam macht, ein Ruf  $\dot{\omega} \dot{\omega}$  mit folgendem  $cr+ia$  zu haben: A.Th. 998. 1002.1001 katalekt. Pers. 1074. E.Ph. 1723.1725 katalekt. (cf.  $ba+cr+ia$  in A.Th. 1000. E.Tr. 1301.1317); Fraenkel sieht in diesem Ruf ein Element der rituellen Totenklage.

Einen Schlußthrenos mit den genannten Charakteristika parodiert Aristophanes. Das Metrum des Gesanges ist iambisch, wobei die Verse des Lamachos nach euripideischer Art zum Ausdruck des Pathos aufgelöst sind und wiederholt die in der Tragödie häufige Form  $ia+lec$  (bzw.  $ia+ith$ ) haben,<sup>15</sup> während Dikaiopolis in schlichteren Iamben singt. Auf zwei kleine Strophen folgt der charakteristische Wechsel der Ausrufe beider Partner (vs. 1203ff)<sup>17</sup>, dabei vs. 1207f innerhalb des Verses. Den Klageruf  $\dot{\omega} \dot{\omega}$  mit  $cr+ia$  bietet vs. 1205. Die amoibaische Form aber, die im tragischen Threnos die Klagenden im Leid verbindet, wird in der Parodie metrisch, sprachlich und inhaltlich zum Kontrast genutzt. Frivolerweise verbindet Aristophanes den Threnos mit dem Komos: dem Jammer des Verunglückten respondiert der weinselige Dikaiopolis, ein Partner, der, von Mitgefühl weit entfernt, in die amoibaische Threnos-Form nur einstimmt, um in der schon beim Auszug der beiden Helden geübten Praktik des Nachhöffens mit der eigenen Fortuna zu triumphieren.

Lamachos zieht unter Schmerzensrufen ein und bejammert seine Leiden und die Verwundung, die ihm die „feindliche Lanze“ – so renommiert er (vs. 1194. 1226), der Zuschauer weiß, daß es ein Weinpfahl war<sup>18</sup> – geschlagen. Mit der Befürchtung, Dikaiopolis möchte ihn verspotten, rückt er sein ganzes Unglück in das komisch-private Milieu nachbarlicher Schadenfreude.

<sup>13</sup> Vgl. F.M. Cornford, CR 27, 1913, 41ff; H.D. Broadhead, *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960, Appendix IV (310ff), ‚Kommos Threnos Amoibaion‘.

<sup>14</sup> Vgl. Ed. Fraenkel, *MusHelv* 18, 1961, 134f.

<sup>15</sup> Beispiele bei Prato, *Canti Ar.*, zu vs. 1194f u. 1210.

<sup>16</sup> Zu ihrer ungleichen Länge s. Wilamowitz, *Gr. VK*, 479f.

<sup>17</sup> Nach 1203 fehlt wohl eine Responson d. Dikaiopolis (Wilamowitz, a. a. O.).

<sup>18</sup> Natürlich ein gewollter Widerspruch, s. Roos, *Trag.Orch.*, 120, Anm. 3.

- 1190:** Den Schmerzensschrei ἀτατάι hat in Trag. nur S.Ph. 790, in der Komödie ist er häufiger.
- 1191f:** στυγερός (cf. 1207) ist trag.; κρυερός, öfter im Epos, etwa κρυεροῖο γόοιο, φόβοιο, E.Fr. 916,6: κρυερά . . . τελευτή, Ar.Av. 951 u. 955 poet.; „schaudernd“ darf L. seine Leiden nach dem Fall in den Wassergraben mit gutem Grund nennen.
- 1193f:** δορός, trag. Gen.; τυπείς so z. B. E.Andr. 1120.1150. Ion Trag.Fr. 53.
- 1195:** αἰάζειν ist aischyleisch u. euripideisch, ἀλακτός hat A.Pers. 931.1068. Th. 847.
- 1197:** Trag. Plural.
- 1204ff:** Trag. Ausrufe: 1204f.1207f.1210 (συμβολή im feindlichen Sinne hat A.Pers. 350, öfter bei Hdt.). 1212 (cf. S.Tr. 221; die dor. Form Παιών gebrauchen die Tragiker).
- 1222:** παιώνιος ist trag., παιωνία χεῖρ auch A.Supp. 1066. S.Ph. 1345.
- 1226:** δι' ὀστέων ohne Artikel.

Dikaiopolis respondiert den Klagen durch Scherze mit den mitgebrachten Schätzchen. Dem Threnosrufe ἰὼ ἰὼ mit cr+ia setzt er eine besonders ausgeklassene Begrüßung entgegen (1205f).<sup>19</sup> Besonders muß die übermütig-dreiste Anrede Λαμαχίππιον ärgern, die durch den Namensteil -ίππ-, Zeichen der Nobilität, und durch die Diminutivform zugleich erhöht und desto mehr herabsetzt. Vs. 1210-3 nimmt Dikaiopolis mit einem Witz καθ' ὁμωνυμίαν und einem Kalauer die Worte des anderen auf, vs. 1214ff äfft er ihm ironisch nach und stellt vs. 1227 seinen Sieg über den Gegner fest. – Spaßig, daß der Heros nach seinem tragischen Threnos höchst unheroisch dem Medicus zugeführt wird.

## 2. PARATRAGODISCHE BEGRÜSSUNG (Ach. 881ff)

An vielen Stellen läßt der Komiker seine Personen in komischer Magnifikation des Gegenübers die tragisch stilisierte Anrede: ὦ φίλτατ' (ἀνδρῶν oder ἀνθρώπων, Av. 206: ὀνήθων) gebrauchen (Ach. 885. Nu 110. Eq. 611.1335. Av. 206.627. Lys. 145.853. Ra. 503. Pl. 788). Lys. 853-5 wird die tragische Anrede an Kinesias mit weiteren tragischen Formeln begründet, die ihren Witz aus der obszönen Deutung des Namens Kinesias (κινεῖν) erhalten: οὐ γὰρ ἀκλεῆς τοῦνομα / τὸ σὸν παρ' ἡμῖν ἐστιν οὐδ' ἀνώνυμον. / αἰεὶ γὰρ ἡ γυνή σ' ἔχει διὰ στόμα.<sup>20</sup> Auch pathetischere Begrüßungsformeln werden parodiert: z. B. Lys. 706 (E.Teleph.Fr. 699): ἀνασσα πράγους τοῦδε καὶ βουλεύματος, Ec. 834:

<sup>19</sup> ἰῆ ἰῆ, cf. Pax 195 (dreimal), ἰῆ ἰεῦ ruft V. 1335 der betrunkene Philokleon.

<sup>20</sup> ἀκλεῆς u. ἀνώνυμος zusammen E.Hipp. 1028; οὐκ ἀνώνυμος wie E.Hel. 16 (= Ar. Th. 859 ptg.); Litotes bei der Vorstellung eines Namens z. B. auch E.Heracl. 89; zu διὰ στόμα ἔχειν cf. ~ εἶναι A.Th. 51, ~ λέγειν A.Th. 579, ἀναβοῶν ~ E.Or. 103, ἔχειν ἀνὰ στόμα E.El. 80.

ὃ πάντες ἄστοί (cf. z. B. S. Ant. 1183), **Pl. 627**: ὃ πλεῖστα Θησεῖος μεμυστιγημένοι γέροντες ἄνδρες (cf. z. B. S. El. 1326). Tragische Form gebraucht auch der geheilte Plutos in seiner feierlichen Begrüßung der Sonne und des Landes **Pl. 771-3** (cf. S. OC 1654f. El. 1374f. Ph. 533.1408. Ar. Eq. 156. Od. 5,463). Außer dem tragischen Stil, der sich in der folgenden Erklärung noch fortsetzt, ist insbesondere das Motiv der feierlichen Begrüßung des unpersönlichen Gegenübers, eines Landes, einer Stadt, eines Platzes, pathetisch<sup>21</sup> (cf. A. Pers. 249ff. Ag. 503ff). Dieses Motiv wird auch in der Apostrophe des megarischen Bauern an den so lange verschlossenen Markt in Athen parodiert (**Ach. 729**).

Die komischste Begrüßung ist die paratragodische Begrüßungsszene für den Aal **Ach. 881ff**. Am Ende einer langen, in komischer Reihung<sup>22</sup> hergesagten Warenliste bietet der Thebaner kopaische Aale an (vs. 880), besonders begehrte und wegen des Krieges lange entbehrt Leckerbissen.<sup>23</sup> Dafür preist ihn Dikaiopolis mit einer durch partizipiale Prädikation und Auslassen des Artikels stilisierten Apostrophe und verlangt, den Aalen seinen Gruß entbieten zu dürfen (vs. 881f). Das προσειπεῖν (cf. 891), das besonders ein Grüßen mit einer inneren Hinwendung zum Angesprochenen meint (z. B. E. Alc. 610. Med. 895, ganz wie hier Admet an die wiedergekehrte Gattin Alc. 1131ff) und geradezu „huldigen“ heißen kann wie etwa προσεύχεσθαι (z. B. A. Ag. 353.785. Ar. Pax 520ff. 581), ist für den Aal sehr viel Ehre. Der Thebaner entspricht dem Wunsche des Dikaiopolis, indem er mit einer parodisch variierten Epiklese aus Aischylos' "Ὀπλων κρῖσις (Fr. 285 M.) einen Aal hervorholt (vs. **883**):

πρέσβειρα πεντήκοντα Κωπάδων κορῶν.

Das Vorbild, eine Epiklese der Thetis, lautet nach Schol.:

δέσποινα πεντήκοντα Νηρήδων κορῶν.

Zu vergleichen sind auch E. Andr. 1267 und IT 427. πρέσβειρα ist hier nicht poetisch (wie h. Ven. 32 und IT 963), sondern charakterisiert als das böotische Wort für δέσποινα (cf. Ar. Lys. 86) den Böoter.

Das in Metrum und Diktion tragische Pathos der Begrüßung des Aals (vs. **885-94**) erhebt das geringe Objekt zu dem Wert eines liebsten Menschen (vgl. S. 141). Der komische Kontrast zwischen dem Objekt und den Prädikaten, die ihm verliehen werden, wird dadurch verdeutlicht, daß das Objekt die sehr prosaische Bestimmung hat, verspeist zu werden, und daß Dikaiopolis unter seine pathetischen Huldigungen Anordnungen mischt, es dieser Bestimmung zuzuführen.

<sup>21</sup> Vgl. Schadewaldt, Monolog u. Selbstgespräch, 51.

<sup>22</sup> Zur komischen Reihung s. S. 40, Anm. 55.

<sup>23</sup> Cf. Pax 1005, Lys. 702. Stratt. Fr. 44.

## Der Anfang der Begrüßung:

ὦ φιλότατη σὺ καὶ πάλαι ποθομένη, / ἦλθες ποθεινὴ κτλ.,

erinnert an den Jubel der Wiedervereinten nach dem tragischen *Anagnorismos*, wo einander nahestehende Menschen, von denen oft einer den anderen sehnsüchtig erwartet hat, sich nach langer Zeit finden.<sup>24</sup>

Die vergleichbaren Stellen aus den Anagnorisszenen sind: A.Ch. 235. E.El. 578. S.El. 1224. E.IT 795.815.827. Hel. 566.623.625.636. (Ar.Th. 912 ptg.). Ion 1437. (cf. auch Or. 1045); Urbild: ἦλθες, Τηλέμαχος Od. 16,23. 17,41.

ἐλθεῖν, ἦκειν u. dgl. (cf. 890), scheinbar so gewöhnlich, sind in der Tragödie gerade in Szenen der Ankunft eines Vermißten sehr charakteristische Vokabeln: z.B. S.OC 327. El. 1225.1234f. E.HF 532. Hel. 566 (= Ar.Th. 912 ptg.). 534.540. Ar.Ra. 503 ptg. – Daß ποθεινός, oft in Trag., aber auch in guter Prosa, bei Ar. nur ptg. (Ra. 84, cf. E.Ph. 320) oder in gehobenen Chorpässagen (Pax 556. Av. 696) erscheint, hat seinen Grund darin, daß komische Personen ein solches Gefühl eben normalerweise nicht haben.

Sah Dikaiopolis vs. 881 in dem Wiederbringen des Aals noch ein Glück für alle Menschen, so nennt er vs. 886f in komischer Spezialisierung und zugleich in Durchbrechung der Illusion mit Theaterwirklichkeit und Stadtklatsch einzelne der Beglückten: die trygödischen Chöre (trag. ohne Artikel) – denn die Choreuten werden nach dem Spiel gespeist (cf. Schol.) – und den Gourmand Morychos. Vs. 887f erhalten die tragisch mit δμῶες (cf. 1174 ptg.) angesprochenen Diener den sachlich ganz unpathetischen Befehl, Bratgeräte herbeizubringen. Vs. 889ff fordert Dikaiopolis, tragische Sprache imitierend,<sup>25</sup> die Kinder auf, den besten, ersetzten, endlich heimgekehrten – Aal gleichfalls zu grüßen.

ἄριστος ist in Epos u. Tragödie oft emphatisches Epitheton, z.B. E.Alc. 235.324. 442. Hipp. 1242. Tr. 1195 etc.; ἔγγελος wirkt danach als Aprosdoketon; zu ἦκουσαν s. o. vs. 886; zu προσεῖπατε s. S. 145; ὦ τέκνα ist typisch trag. Anrede.

Unterdessen vergißt Dikaiopolis nicht, die Zubereitung des Gegenstandes seiner Huldigung zu betreiben (vs. 891f). Die tragische Diktion behält er bei: mit τῆσδε τῆς ξένης χάριν umschreibt er sehr dezent und euphemistisch den Aal und das, was er mit ihm vorhat. Schließlich läßt er das neugewonnene Liebste ins Haus bringen und versichert mit aus der Euripideischen „Alkestis“ parodierten Versen, niemals ohne es sein zu wollen. In Alc. 367f schließt Admet das innige Bekenntnis zu seiner Gattin mit den Worten:

... μηδὲ γὰρ θανῶν ποτε

σοῦ χωρὶς εἶην τῆς μόνης πιστῆς ἐμοί.

<sup>24</sup> Die nahezu formelhaft wiederkehrenden Motive nach dem Anagnorismos stellt Matthiessen, *Hypomnemata* 5, 1964, 135–7 zusammen.

<sup>25</sup> Richtig Bakhuyzen; v. Leeuwen u. Starkie sehen E.Alc. 609f als Vorbild an, aber das liegt zu fern.

Ganz so zart wie seinem Vorbild will Dikaiopolis das Bekenntnis allerdings nicht gelingen, da sich ihm unversehens das Bild des schon lecker mit Mangold<sup>26</sup> zubereiteten Aals einstellt (vs. 893f):

... μηδὲ γὰρ θανῶν ποτε  
σοῦ χωρὶς εἶην ἐντετευλιωμένης.<sup>27</sup>

Die Alkestisparodie ist die pathetische Pointe in der komischen Erhöhung des der pathetischen Apostrophe ganz unwürdigen Aals, Polemik enthält sie nicht.

#### *Vergleich mit der Begrüßung der Eirene im „Frieden“*

Zum weiteren Verständnis der Komik der eben besprochenen parodischen Begrüßung kann ein Vergleich mit der, formal natürlich verschiedenen, Begrüßung der Friedensgöttin (Pax 556ff. 582ff) lehrreich sein. Nachdem der Chor Eirene in harter Arbeit geborgen hat, begrüßt er den ersuchten Tag des Friedens (vs. 556ff), dann, von Trygaios aufgefordert, preist er die Friedensgöttin selbst (vs. 582ff). Die Motive und Worte der eigentlichen Begrüßung sind denen des Dikaiopolis sehr ähnlich: zu Ach. 885f und 890f ist zu vergleichen: ἤλθεας, ὃ φιλάττη (Pax 582), πόθος (583), ὃ ποθουμένη (586), ὃ ποθεινὴ (556), πολλοστῶ χρόνῳ (559), dazu die Bezeichnung der Begrüßung als προσειπεῖν (520. 522. 557. 581, cf. προσεῦχεσθαι 560). Die Vergleichbarkeit der beiden Partien geht aber über das tertium der bloßen Begrüßung hinaus: auch hinter dem Aal steht ja als eigentlicher Adressat der Frieden, deutlich Ach. 890: ἤκουσαν ἕκτω μόλις ἔτει. Während aber im „Frieden“ die Friedensgöttin selbst angesprochen und gepriesen wird, steht in den „Acharnern“ an ihrer Stelle eine sehr spezielle pars pro toto aus dem in der Komödie beliebten kulinarischen Bereich. Diese Erfindung ist ungleich komischer als die direkte Einführung der Friedensgöttin. Während das Pathos für den Aal in Ansicht des geringfügigen Objekts parodisch wirken muß, kommt Eirene als Göttin die emphatische Begrüßung auch in der Komödie durchaus zu. Der Preis der Friedensgöttin wird auf andere Weise komisch, nämlich dadurch daß der feierlichen Emphase die vertrauliche Naivität der betenden Bauern zur Seite tritt: in komischer Individuation wird die Göttin um lauter spezieller und alltäglicher Dinge willen gepriesen: Eirene beseitigt Helmbüschel und Gorgonenschilder und ermöglicht den Kauf von Pökelfisch (vs. 560ff), sie gewährt eingemachte Früchte, Feigen, Myrtenbeeren etc. (vs. 571ff, eine komische Reihe, wozu S. 40, Amn. 55 zu vgl.), zu ihrer Zeit lebt es sich süß, billig und angenehm (591ff), sie bedeutet den

<sup>26</sup> Vgl. dazu Pax 1014, Pherecr. Fr. 108, 12. Eubul. Fr. 35 (ep. parod.).

<sup>27</sup> Ähnlich klangvolle, aus trivialen Nomina gebildete Verben: ἐγκακορδουλημένος Nu. 10, ἐγκακοισυρωμένην Nu. 48, ἐντεθριῶσθαι Lys. 663, μεμυστιλημένοι Pl. 627.

Bauern Weizengraupenbrei und Heil (595, eine komische Zusammenstellung eines Speziellen und eines Allgemeinen wie z. B. auch vs. 526) und dergleichen mehr. – Komische Form der Begrüßung der Eirene ist die Parodie, insofern feste Formen des Hymnos durch materielle Trivialitäten komisch gebrochen werden (vgl. Kleinknecht, Gebetsparodie, 44, Anm. 1), zugleich aber auch Travestie, da die Naivität der Betenden ein Erhabenes, eine Göttin, in eine triviale Vorstellungswelt herabzieht.<sup>28</sup>

### 3. DAS JUBELLIED DES STREPSIADES (Nu. 1154ff)

Wie wir bei der Betrachtung der Anagnorisis-Parodie Th. 913ff (s. S. 62) und der Begrüßung des Aals Ach. 885ff sahen, liebt es die Komödie, wie ihre harmlosen Malheurs, so auch ihre höchst privaten Freuden mit tragischem Pathos parodistisch zu überhöhen. Das schönste Beispiel bietet StrepsiaDES in den „*Wolken*“ (vs. 1154ff), als er sich nach der erfolgreichen Ausbildung seines Sohnes in ungerechter Rede endlich der drohenden Gläubiger entledigt glaubt und im Triumph hierüber in das ausgelassenste Jubellied ausbricht.

Tragisch ist bereits die Äußerung der Freude in lyrischer Form durch einen Schauspieler, wie sie die tragische Anagnorisis seit Sophokles' „*Elektra*“ aufweist, als solche. Tragisch ist auch die metrische Form des iambisch-daktylisch-dochmisch-anapästisch komponierten Liedes, insbesondere die Verbindung ia+lec (vs. 1154f)<sup>29</sup> und die Dochmien (vs. 1162f.1169f) in Verbindung mit Iamben und Anapästen.<sup>30</sup> Dochmien als Metrum übermäßiger Freude parodiert Aristophanes auch im „*Helena*“–Anagnorismos Th. 913–5 und in der Reaktion des Chores auf die Nachricht von der Heilung des Plutos Pl. 637.639f, wo auch der Wortlaut unserer Stelle ähnlich ist: λέγεις μοι χαράν, λέγεις μοι βοάν und ἀναβοάσομαι κτλ.

StrepsiaDES hebt an mit einem Zitat, welches Schol.R dem „*Peleus*“ des Euripides (Fr. 623), Schol.V dem „*Peleus*“ des Sophokles (Fr. 491 P.) zuweist: βοάσομαι τᾶρα τὰν ὑπέρτονον/βοάν ἰώ. Für die Richtigkeit von Schol.R spräche, daß es das Zitat weiter ausschreibt als V und noch Parodie desselben Rufes durch den Komiker Phrynichos (Satyroi Fr. 46) anmerkt. Andererseits: wenn der Name des Dichters in der Scholientradition ausgefallen war und später

<sup>28</sup> Ganz ähnliche Form der Komik zeigt die Parodie des Eirenehymnos Εἰρήνη βαθύπλουτε aus dem Euripideischen „*Kresphontes*“ (Fr. 453) in Ar.Fr. 109; dazu Kleinknecht, Gebetsparodie, 91f.

<sup>29</sup> Beispiele bei Prato, Canti Ar., zu Ach. 1194f (ptg.).

<sup>30</sup> Beispiele bei Prato, Canti Ar. und Wilamowitz, Gr. VK, 407.

wieder ergänzt wurde – denn so muß man sich die fehlerhafte Angabe erklären –, so wird eher der Name des vorzugsweise parodierten Euripides der *erratene*, der des Sophokles der überlieferte sein. Noch mehr spricht für die Zuweisung an Sophokles: der Euripideische „Peleus“ wird von Aristophanes sonst nicht parodiert, er wird nur Ra. 863 einmal unter unrühmlichen Stücken des Euripides genannt; dagegen ist der „Peleus“ des Sophokles mit vier sonstigen Entlehnungen (Eq. 1099. Av. 851f. 857. Th. 870) das von Aristophanes im Erhaltenen am meisten parodierte Sophokles-Stück. Von diesen Peleusparodien beziehen sich Av. 851f. 857 ebenfalls auf ein Jubellied (vgl. bes. 857: *ἴτω δὲ Πυθίας βοά*). Und gerade das Jubellied paßt motivisch sehr gut zu Sophokles, der seinen Chor oft in der Täuschung über die bevorstehende Katastrophe freudige Hyporchemata singen läßt. Gut vergleichbar sind die Lieder: *ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμα*n (Aj. 693ff) und *ἀνολολυξάτω δόμος* (Tr. 205ff).<sup>31</sup> Auch in der Funktion, als Kontrast vor der Katastrophe, entspricht das Lied des Strepsiades dem freudigen Hyporchema bei Sophokles: der Triumph des Alten ist bemessen, es folgt das Unheil, komisch in Form von Prügeln durch den eigenen Sohn. – Man hat also guten Grund, sich das Zitat aus einem Chor-Hyporchema des Sophokleischen „Peleus“ genommen zu denken.

Den Jubelruf deformiert Strepsiades dann in seinem Sinne zum Triumph über „Pfeffnigfuchser, Kapital und Zinseszins“ und besingt, zunächst lyrischen Stil imitierend, sein Glück. Zum Schluß des Liedes (vs. 1165f) ruft er mit freiem parodischem Zitat des Rufes der Hekabe (E.Hec. 172ff): *ὦ τέκνον, ὦ παῖ / δυστανοτάτας – ἔξελθ' ἔξελθ' / οἴκων – ἕιε ματέρος αὐδάν*, seinen Sohn. Er bedient sich dieser Worte nur des äußeren Motivs des Herausrufens wegen; die Stimmung der Hekabe, die die Tochter ruft, ihr den Tod zu künden, ist gerade entgegengesetzt.

1154f: S. Peleus Fr. 491 (s. o.); cf. *ὑπέρτονον γήρυμα* A.Eu. 569, *βοῆν τείνειν* E.Med. 201.

1157: cf. Lys. 1041f ch. (*κόλλησις* von E.Andr. 731).

1158f: cf. E.Alc. 1049. IA 749f; statt einfach *ἔστι μοι παῖς*; *δώμασι* ist trag.

1160: cf. *λάμπε δὲ χαλκῶ* Il. 12,463 (cf. 11,66f); *γλώττη* steht als Aprosodeton für eine Waffe; *ἀμφήκης* ist poet.; ebenfalls parodisch, aber weniger übertragen in Ar.Fr. 921: *ἀμφήκης γνάθος*.

1161: Die bekannte Maxime der alten Adelsethik: Hort den Freunden, Harm den Feinden, cf. Od. 6,184f. Solon 1,5f D. Thgn. 337f. 871f. A.Ag. 608. E.Med. 809. Ion 998. Ar.Ra. 1427f. Av. 420f.<sup>32</sup> Ausfall des Artikels.

<sup>31</sup> Außerdem Tr. 633ff. OT 1086ff. Ant. 1115ff.

<sup>32</sup> Die Häufigkeit des Motivs übersieht H.N. Couch, AJPh 54, 1933, 59ff, der den Vers als Anspielung auf die zitierte Ag.-Stelle betrachtet, die doch sprachlich und in ihrem Sinn – heuchlerische(!) Begrüßung des Agamemnon durch Klytaimestra – fernliegt.

- 1162f:** vgl. das λύσις-Motiv in Sophokles' Hyporchemata: Aj. 706. Tr. 654, ferner E.Med. 360. Andr. 900. El. 135f; zur Wortbildung λυσάνιας vergleicht Schol. παυσανίας S.Fr. 887 P.; Artikel fehlt.
- 1165f:** E.Hec. 172ff (s.o.).
- 1167:** cf. z. B. E.Ba. 645. S.OC 138.
- 1168:** cf. E.Andr. 530. Cyc. 73f; einfaches ᾄ φίλος z. B. Andr. 510.1205. IT 830. Supp. 278 etc.
- 1170:** Tragische Interjektionen, trag. auch die Anrede τέκνον.

#### 4. PHILOKLEONS KLAGEMONODIE (Vesp. 316ff)

Wie der Verwandte des Euripides in den „Thesmophoriazusen“ (vs. 1015ff) so läßt sich auch der alte Philheliast Philokleon in auswegloser Gefangenschaft mit einer Monodie vernehmen, als Antwort auf die „Phrynichoslieder“, mit denen der zur Gerichtsstätte aufziehende Chor den Mitstreiter ruft. Die Monodie stimmt in den Grundmotiven, Anrede an die Vertrauten, Klage über das traurige Los und Selbstverwünschung, mit der Monodie des Verwandten überein, sie ist aber kürzer und formal viel schlichter. Nur der erste Teil, eine kurze Darstellung des Loses, von den geliebten Stimmurnen getrennt zu sein, ist wirklich lyrisch: einem Dochmius folgen äolische Verse.<sup>33</sup> Den zweiten Teil bildet ein mit einem Pherecrateus anhebendes anapästisches<sup>34</sup> Gebet an Zeus um einige skurril erdachte Metamorphosen, die dem Alten geeignet scheinen, ihn seinem Arrest zu entziehen. Anders als in der „Andromeda“-Monodie des Verwandten und vor allem in der euripideischen Monodie der „Frösche“ spielt eine Karikatur musikalischer Effekte offenbar keine Rolle, parodisch ist vielmehr bereits der Gesang als solcher im Kontrast zu seinem Inhalt.<sup>35</sup> Die reiche, dithyrambische Lyrik, die Aristophanes in den „Thesmo-

<sup>33</sup> Ich folge Wilamowitz, Wespen, Kl.Schr. I,320: vs. 316f δ + gl + reiz, 318 ἀλλὰ γὰρ οὐχ bis ποιήσω äol. Kolon wie „edite regibus“ (organischer als δ) + pher, gegen die übrigen Analysen, denen Coulons Text folgt. Die überlieferte Wortfolge ἀλλὰ γὰρ οὐχ sollte man nicht ändern, s. Denniston, Greek Particles, 99.

<sup>34</sup> Anap. Systeme sind namentlich bei Eur. häufige Form der Klage; die Aristophanischen Parodien s. S. 13.

<sup>35</sup> Händel, Formen u. Darst., 251, Anm. 23 sieht auch im Musikalischen eine witzige Pointe; er hält vs. 318 das überlieferte ᾄδειν und erklärt psychologisch: der Alte beginne mit prunkvoller Lyrik, könne dann aber vor Schmerz nicht singen und gehe zu einer schlichten glykoneischen Reihe u. zu Anapästen über. Aber die eben doch gesungenen Glykoneen bedeuten in dem äolischen Lied durchaus kein Sinken des musikalischen Niveaus.

Das ᾄδειν zu halten (mit Seeger, Übers., Hall/Geldart, Cantarella), scheint allerdings möglich, wenn man es als prägnanten Gegensatz zu ὑπακούων versteht: der Alte hört

phoriazusen“ und „Fröschen“ karikiert, bildet Euripides ja auch erst einige Jahre später, nach Kranz (Stasimon) seit den 415 aufgeführten „Troerinnen“, aus.

Stilistisch sind nur die Einsätze von Klage und Gebet (vs. 316.323) und vs. 327f poetisch.<sup>36</sup> Über bestimmte Vorbilder ist nichts bekannt, für die Komik sind auch keine vorauszusetzen.<sup>37</sup>

316: Die Anrede φίλοι bzw. φίλαι ist typische Anrede an den tragischen Chor; parodiert auch am Anfang der „Andromeda“-Monodie Th. 1015; metaphor. τήκεσθαι z. B. S.El. 283.835. Ant. 977. E.Med. 159. Andr. 116. El. 208 etc.

323: μεγαβρόντης nur hier, cf. καρτεροβρόντης Pi.Fr. 155, αιολοβρόντης Pi.O. 9,42, ὃ Ζεῦ κεραυνοβρόντα als Gebetsanruf Ar.Pax 376, ἐριβρεμέτης Il. 13,624. Ar.Ra. 814 parod., βαρυβρεμέτης S.Ant. 1117, βαρύβρομος E.Ph. 182.

327f: Die Bitte wird durch tragische Phrasen intensiviert: τόλμησον in der Bitte, „gewinn' es über dich“, neben νεῦσον und πείσθητι bei S.Ph. 481ff; ähnlich ist S.Tr. 1070: ἴθ', ὃ τέκνον, τόλμησον· οἰκτιρόν τ' ἐμέ κτλ; cf. ferner Pr.V. 999. S.Ph. 82; zu πάθος οἰκτίρας cf. Th. 1058 ptg., ähnlich E.Supp. 168: τὰμὰ τ' οἰκτίρας κακά.

Das Pathos der Klage wird an ihrem trivialen Inhalt zunichte; man stelle sich nur διὰ τῆς ὀπῆς und ἐλθῶν ἐπὶ τοὺς καδίστους κακόν τι ποῆσαι gesungen vor.

Das Gebet an Zeus ist eine Selbstverwünschung,<sup>38</sup> wie sie in der Tragödie häufig als Wunsch nach Erlösung von Leiden ausgestoßen werden. (Beispiele sind zu Th. 1050, wo das Motiv auch parodiert wird, genannt, s. S. 77ff). Philokleon bedient sich sogar der in solchen Selbstverwünschungen beliebten Reihung mehrerer Todesarten. Alle drei genannten haben als solche in der Tragödie Vorbilder, werden aber sämtlich παρ' ὑπόνοιαν komisch spezialisiert. Zum Rauch wünscht der Alte zu werden (wie die Danaostöchter A.Supp. 779ff) – oder zu Proxenides oder Aischines, dem Sohn des Sellos, also zwei komisch identifizierten Varianten der dunstigen Existenz (vs. 324ff). Die Bitte,

seine Genossen, mit ihnen singen, d. h. mit ihnen ziehen, kann er nicht (die Heliasten pflegen Phrynichos-Melodien singend zum Gericht zu ziehen, cf. 219f.269). Falls Konjekturen nötig scheint, ist Wilamowitzens ἐλθεῖν weitaus am besten; Kählers ἀτεν (von Coulon akzeptiert) u. Dawes' ἰδεῖν sind nicht zu gebrauchen.

<sup>36</sup> Nicht vs. 317; denn das poet. ὅπα bei Coulon ist eine falsche Konjekturen v. Herwerdens; Wilamowitz, Wespen, Kl.Schr. I, 331 hat das ὑπακούων mit Gen. hinreichend verteidigt.

<sup>37</sup> Nach Gildersleeve, AJPh 1, 1880, 457 sehen A. T. Murray, 21, Starkie und Pucci, 361ff ein Vorbild in der Euripideischen „Danae“, Pucci für die ganze Partie von vs. 273 an. Dafür gibt die Monodie aber, außer der Situation der Gefangenschaft, keinerlei sachlich bestimmte Anhaltspunkte. Der Phrynichoslieder singende Chor und das Intermezzo mit dem unartigen Bürschen haben mit einer Tragödie nichts zu tun. Das ptg. Lamento 309ff geht aus dem Motiv der Armut des Vaters hervor. – Vgl. die Interpretation der Parodos bei Wilamowitz, Wespen, Kl.Schr. I, 314ff.

<sup>38</sup> Vgl. Kleinknecht, Gebetsparodie, 65f.

vom Blitz vernichtet zu werden (vgl. Pr.V. 582. S.Tr. 1086f. E.Med. 144. Andr. 847. Supp. 831. Ar.Th. 1050f ptg.), gerät ins Küchenmilieu, wenn Philokleon Zeus bittet, ihn zu „äschern“, nämlich wie ein Fischchen,<sup>39</sup> und in komischer Konsequenz gleich die weitere kunstgerechte Zubereitung hinzuwünscht, nämlich die Asche von ihm abzublasen und ihn in Essigsauce zu werfen (vs. 328ff).<sup>40</sup> Schließlich will er zum Stein werden (wie Herakles E.HF 1397 oder auch Hermione E.Andr. 848) – jedoch zum Stein, auf welchem man zu Gerichte die Stimmen auszählt; womit sich der unverbesserliche Gerichtszelot zu guter Letzt noch wieder auf das geliebte Steckenpferd schwingt; wie Lys. 979 und Th. 1051 erhält die Verwünschung eine positive Pointe.

##### 5. SCHWEIGEN UND KLAGE IM ÜBERMASS DES SCHMERZES (Vesp. 741ff)

Als Bdelykleon nach seinem Agon-Sieg die Annehmlichkeiten aufführt, die er dem Vater zugedacht hat, reagiert dieser zunächst mit Schweigen (vs. 741ff). Der Chor, der wie ein tragischer Chor das Geschehen mit einer Paränese (vs. 729f) und einem Kommentar (vs. 743ff) begleitet, wobei er seinen Worten durch das Metrum (Dochmien in vs. 730.733.736) Gewicht verleiht,<sup>41</sup> mißdeutet dieses Schweigen als Zeichen der Einsicht und künftigen Folgsamkeit des Alten. Es ist aber, wie der nachfolgende Ausbruch leidenschaftlicher Klage zeigt (vs. 749ff), das Schweigen dessen, der im Innersten getroffen ist (cf. schon vs. 696f.713f), jenes unheimliche Schweigen, welches Sophokles mehrfach so wirkungsvoll als Ausdruck des übermäßigen Schmerzes verwandte: in den stummen Abgängen der Deianeira (Tr. 813ff), der Eurydike (Ant. 1251ff) und der Iokaste (OT 1073ff);<sup>42</sup> von dem Schweigen des Ajas hören wir lediglich aus dem Bericht Tekmessas (Aj. 325).<sup>43</sup> Wie bei Sophokles werden Befürchtungen ob des unnatürlichen Schweigens ausgesprochen (vs. 741f, cf. S.Ant. 1251f. 1256. OT 1074f. Aj. 326), wie bei Sophokles wird das Schweigen falsch gedeutet (vs. 743ff, cf. S.Tr. 815ff. OT 1076ff). Wenn auch diese beiden Reaktionen auf das Schweigen Philokleons formal Komödienstil zeigen, besonders das entpathetisierende *κοῦδὲν γρούζει* (vs. 741), so bleibt dennoch der tragische Charak-

<sup>39</sup> *σποδίζεω*, „in Asche backen“, ist t. t., cf. Pl.R. 2,372c.

<sup>40</sup> Diese Zubereitung schildert der Komiker Axionikos Fr. 4,9ff und für Odysseus' Gefährten durch den Kyklopen Cratin. Fr. 143.

<sup>41</sup> Der Stil ist nicht charakteristisch tragisch (gegen Pucci, 334f).

<sup>42</sup> Vgl. dazu Reinhardt, Sophokles, 62.134.

<sup>43</sup> Andere Schweigeszenen: Prometheus im Eingang des Pr.V. (Trotz), Achill in A.' „Phrygern“, Niobe in A.' „Niobe“, Atossa A. Pers. 249ff (Schmerz, Trauer), s. S. 123.

ter des ganzen Motivs, seine der Komödie fremde psychologische Tiefe, offenkundig. Die Komik beruht auf einem deutlichen Bezug zur inneren Form des tragischen Motivs; wir werden daher von Motivparodie sprechen.

Anders als in den schweigenden Abgängen bei Sophokles, aber vergleichbar der nach dem – berichteten – Schweigen hervorbrechenden Klage des Ajas (Aj. 333ff: *ὦ μοί μοι κτλ.*), folgt Philokleons verzweifelte Äußerung des Schmerzes, dem lächerlichen Pathos der Szene entsprechend in paratragodischer Form. Die Anapäste nehmen einerseits die anapästischen Dimeter auf, mit denen der Sohn seine Ausführungen abschließt, zum anderen schweben der Parodie tragische Stellen in anapästischen Dimetern vor. Mit dem tragischen Weheruf *ὦ μοί μοι* bricht Philokleon sein Schweigen; dann, nach der das Pathos verfremdenden Frage des Sohnes: *οὗτος, τί βόηξ;* legt er vs. 749ff ein mit exzerpierten tragischen Floskeln verschiedener Herkunft pathetisiertes Bekenntnis zu seiner heliastischen Passion ab. Vorbild sind ihm die leidenschaftliche Sehnsucht<sup>44</sup> des Admet nach der Welt der Toten, in welcher er Alkestis weiß (E. Alc. 861ff), und die der Phaidra nach den Jagdgründen, dem Lebensbereich des geliebten Hippolytos (E. Hipp. 208ff):<sup>45</sup>

- Alc. 863: *ὦ μοί μοι,*  
 866f: *ζηλώ φθιμένους, κείνων ἔραμαι κτλ.,*  
 Hipp. 215f: *... εἶμι πρὸς ὕλαν / καὶ παρὰ πέυκας, ἴνα κτλ.,*  
 219: *πρὸς θεῶν, ἔραμαι κυσὶ θωύξαι,*<sup>46</sup>  
 230: *εἴθε γενοίμαν ἐν σοῖς δαπέδοις.*

Nach diesem sehnsüchtigen Bekenntnis ermuntert sich der Alte durch Anrede an seine Seele sogleich zum Aufbruch (vs. 756–9); er schließt die Ermahnung mit einer Drohung gegen Kleon.<sup>47</sup> Die Aufforderung: *σπεῦδ', ὦ ψυχή,* gehört zu den oben (S. 37f, zu Ach. 480ff) bereits behandelten Parodien der Selbstanrede. Ähnlich wie Ach. 483ff löst der Parodierende die tragische Form dadurch auf, daß er die Seele, die er anspricht, durch eine kolloquiale

<sup>44</sup> Vs. 111f wird Philokl. aus einem weiteren Drama der Leidenschaft charakterisiert, nach Fr. 665 der „Stheneboia“.

<sup>45</sup> Beide Stellen schweben vor. Die Angabe in Schol. 751: *κείνων ἔραμαι· ἐξ Ἴππολύτου Εὐριπίδου*, ist oberflächlich (vgl. o. S. 9); richtig Bakhuyzen, 58f. Die Exzerprierpraktik des Ar. (z. B. Th. 905, s. S. 62, und Ra. 1313–6, s. S. 129) verkannte, wer den ganzen Vers im Hipp. einführen (so Porson) oder ihn in einer Erstedition (Valckenaer) oder in einem verlorenen Drama (v. Leeuwen) postulieren wollte.

<sup>46</sup> Parodiert auch Ar. Fr. 51: *πρὸς θεῶν, ἔραμαι τέττιγα φαγεῖν κτλ.*

<sup>47</sup> So versteht z. B. Seeger, Übers. vs. 757–9; anders Wilamowitz, *Wespen*, Kl. Schr. I, 304, Anm. 3: „nein beim Herakles, nun mag ich nicht mal Kleon als Dieb verurteilen“, d. h. vs. 756f jeweils nach ermunterndem Eur.-Zitat Resignation des Philokl.; aber tatsächlich ist Philokl. im folgenden entschlossen (vs. 762f) und wird erst mit dem Privatgericht geheilt.

Frage zum allzu greifbaren Objekt macht: ποῦ μοι ψυχῆ; – die Seele scheint zu säumen. Zum Ansporn greift Philokleon eine Floskel aus dem Euripideischen „Bellerophontes“ auf: πάρες, ὃ σκιερά, aus den Anapästien, die Bellerophontes unmittelbar bei seinem Aufstieg mit dem Flügelroß sprach (Fr. 308):<sup>48</sup>

πάρες, ὃ σκιερά φυλλάς, ὑπερβῶ  
 κρηναῖα νάπη· τὸν ὑπὲρ κεφαλῆς  
 αἰθέρ' ἰδέσθαι σπεύδω, τίν' ἔχει  
 στάσιν Εἰνοδία.

Die Parodie läßt sich auf zweierlei Weise erklären: entweder bezieht Philokleon in seinem Exzerpt ohne Rücksicht auf den ursprünglichen Kontext σκιερά metaphorisch im Sinne von ἀσθενής auf ψυχῆ (so die Deutung im Schol.) – ein Beispiel für eine solche veränderte grammatische Beziehung in der Parodie wäre das λευκῆς Th. 857 und E.Hel. 3 –; oder aber, wenn die Stelle bekannt genug war, konnte die Ergänzung von φυλλάς dem Publikum überlassen sein und das Zitat, sozusagen als Lemma, für entschlossenen Aufbruch stehen (so Wilamowitz, Wespen, Kl. Schr. I, 304, Anm. 3). In beiden Fällen ist die Erklärung leicht, wenn bereits das vom Schol. nicht als Entlehnung indizierte σπεῦδ', ὃ ψυχῆ aus der Bellerophontes-Stelle stammt, ob unmittelbar oder auch einige Verse vor dem indizierten Zitat; die Zuweisung des Halbverses zu Fr. 308 durch Wilamowitz (Fr. 308,1 Sn.) ist also richtig.

Für die Unwandelbarkeit seiner Passion verschwört sich Philokleon schließlich noch mit den Worten: „Αἰδης διακρινεῖ πρότερον ἢ γῶ πείσομαι (vs. 763), einem freien Zitat aus Euripides' „Kreterinnen“, wo es nach Schol. hieß: <“Αἰδης> κρινεῖ ταῦτ' (Fr. 465).

Da oben von *psychologischer Tiefe* in der Äußerung der Leidenschaft Philokleons gesprochen wurde, ähnliche Beobachtungen von P. Händel<sup>49</sup> aber zu erheblichen Mißverständnissen führten – wie denn überhaupt moderne Psychologie in Deutungen antiker Autoren mancherlei Irrtümer stiftet –, seien hier die Kategorien des Phänomens Psychologie bei Aristophanes kurz in ihr rechtes Verhältnis gerückt. Daß Aristophanes sehr feine Nuancen von Seelenzuständen zu treffen weiß, ist eine richtige Beobachtung, die die Interpretation fördern kann und u. a. entschieden gegen Süß' Theorie von der „Typenkomö-

<sup>48</sup> Die Verse gehören gewiß mit der in Pax 82ff. 154ff parodierten Passage zusammen (Bakhuuzen, 59).

<sup>49</sup> Händel, Formen u. Darst., 239ff, zu Philokl. 250–2. H. verifiziert Wesenszüge der Komödienpersonen am Maßstab realer Verhaltensweisen und sucht konsequente Charakterzeichnung bei Ar. aufzuzeigen.

die<sup>450</sup> spricht. Allein man soll nicht für das künstlerische Ziel halten, was doch nur Mittel ist. Wenn sich Philokleons Philheliastie in so leidenschaftlichen Formen äußert, so geht es dabei nicht um das psychologische Phänomen der Leidenschaft, sondern um die Philheliastie: nicht das Wesen eines „leidenschaftlich bewegten Mannes“ (Händel) wird gezeichnet, sondern die pathetischen Äußerungen sind Mittel, das des Pathos an sich unwürdige Steckenpferd, das in Athen so gern geritten ward, zu karikieren. – So sind überhaupt *psychologische Züge zunächst einmal Mittel der komischen Individuation. Mit den allzu menschlichen und darum dem Publikum nur allzu verständlichen Sonderbarkeiten und Widersprüchlichkeiten des Denkens und Fühlens ihr Spiel zu treiben, das ist die Force der komischen Psychologie.* Dafür muß sie sehr nuanciert sein, konsequent durchaus nicht. Konsequenz ist eine allgemeine ästhetische Maxime, die für die Komödie am allerwenigsten unabdingbar ist. Spätere Komiker haben sich ihr unterworfen; ihr Anliegen, Charaktere zu zeichnen, verlangte das; Aristophanes spielt, wie mit sachlichen Aussagen, Stilen und Illusionen, so auch mit psychischen Zügen souverän – selbst typische Personen läßt er aus der Rolle fallen.

#### 6. PHILOKLEONS TANZBURLESKE (Vesp. 1482ff)

Stilistischer Effekt der Tanzburleske des frischgebackenen Bonvivants Philokleon in der Exodos der „Wespen“ ist parodische Auflösung in technische Sprache; an den Beispielen des Rittes des Trygaios (Pax 82ff, s.S. 91f) und der Ankündigung der lyrischen Nummer Agathons (Th. 39ff, s.S. 101f) lernten wir diesen Effekt schon kennen. Anapästische Dimeter rezitierend, kündigt sich der Alte mit tragischen Phrasen an (vs. 1482.1484), dann beginnt er zu tanzen und beschreibt in termini technici des Tanzes und der Anatomie die körperliche Mechanik seiner Figuren. Der zuschauende Sklave kommentiert das verrückte Beginnen mit Bomolochien.

1482: cf. E.Hel. 437f. Ph. 1067. Ba. 170, parodiert auch Ar.Pax 179. (Av. 92); ferner Pi.N. 1,19. Od. 18,239.23,49. h.Merc. 26. S.Ant. 18. Solon 3,27 D. Hdt. 6,69,3; poetisch sind pl. und Ausfall des Artikels;  $\theta\acute{\alpha}\sigma\sigma\omega$  ist Lieblingwort des Euripides, sonst noch S.OT 161 u. Ar.Th. 889 ptg.

1484:  $\kappa\lambda\eta\theta\rho\alpha$  ( $\kappa\lambda\eta\delta\alpha\varsigma$ )  $\chi\alpha\lambda\acute{\alpha}\nu$ , cf. E.Med. 1314. Hipp. 808. IT 1304. Hel. 1180. S.Ant. 1186f. (cf. auch A.Ch. 878f. Ar.Lys. 310).

1489:  $\acute{\alpha}\chi\epsilon\tilde{\iota}$  dorisch vokalisiert.

1490:  $\acute{\alpha}\lambda\acute{\epsilon}\kappa\tau\omega\rho$  ist die poet. Form für  $\acute{\alpha}\lambda\epsilon\kappa\tau\rho\acute{\upsilon}\omega\nu$ . – Der Vers ist richtig erklärt worden von Roos (Trag. Orch., 130): vor dem Eklaktisma geht der Tänzer leicht in die Beuge wie Hähne, ehe sie aufeinander losfahren. – Zu  $\beta\alpha\lambda\lambda\acute{\eta}\sigma\epsilon\iota$  im nächsten Vers

<sup>50</sup> W. Süß, De personarum usu etc.; ders., Ar. u. die Nachwelt.

ist also τὸ σκέλος zu ergänzen,<sup>50a</sup> cf. vs. 1530. Das Eklaktisma ist Spezialität des tragischen Schauspielers und Choreuten Phrynichos (cf. 1524f), der vs. 1302 genannt war (vgl. Roos, a.a.O. 124ff und bereits v. Leeuwen, v. Daele, ebenso Cantarella); ihn ahmt Philokleon nach, als „Phrynichos que je suis“ (Willems, Anm. seiner Übers. von 1919). – Da Phrynichos also nicht der Tragiker ist (gegen Nauck, Blaydes, Starkie, Schlesinger),<sup>51</sup> ist der dreimal von Plutarch zitierte Vers:

ἔπτῃζ' ἀλέκτωρ δοῦλος<sup>52</sup> ὡς κλίνας πτερόν,

den Nauck (S. 724) als Phryn. Fr. 17 zählt, nunmehr als Fr. adesp. anzusehen, Fr. 18 (= V. 1523–5) nicht einmal dies; der zitierte Vers könnte Ar. vorgeschwebt haben.

Für den zweiten Tanz, in dem sich Philokleon, gewiß täppisch genug, mit den Karkiniten mißt, singt der Chor ein Liedchen in archilochischen Ependenversen (vs. 1518ff), welches die Karkiniten zum Tanze ermuntert. Parodisch ist die lyrische Apostrophe der Karkiniten als „hochbenamte Kinder des Meeresgottes“, ὃ μεγαλώνυμα τέκνα τοῦ θαλασσίου <θεοῦ><sup>53</sup>, und entsprechend die Bezeichnung des Karkinos als ποντομέδων ἄναξ (vs. 1531, cf. A.Th. 130. Pi.O. 6,103. E. Hipp. 743), das Ganze eine launig-ironische Magnifikation des Karkinos, des „Krebses“, und seiner zwergwüchsigen Söhne. Das Liedchen parodiert lyrisch-episches Vokabular.

1518: μεγαλώνυμος, lyr. bei S.Ant. 148. Ar.Nu. 569. Th. 315; cf. πολυώνυμος h.Cer. 18. B. Epigr. 1,1. S.Ant. 1115. Ar.Th. 320.

1520f: Episches Gut.

1523: Zu ταχὺν πόδα κυκλοσοβεῖτε vgl. πόδα oder βάσιν κυκλεῖν „umhergehen“ E.Or. 632. El. 561. S.Aj. 19. (Ant. 226), parodisch übertrieben bei Ar.Av. 1379: τί δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς; (Zur Bedeutung von κυκλοσοβεῖτε s. Roos, Trag. Orch., 179f).

1527: ὤζω nur noch A.Eu. 124.

Mehr noch als in den begleitenden Worten liegt die Komik der Szene gewiß in der Tanzburleske selbst, deren sich Aristophanes vs. 1536f ja eigens rühmt. Die speziellen Fragen zu Technik und Ethos der einzelnen Pas und Posen sind von E. Roos in seinem Buche „Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie“ umständlich diskutiert. Offenbar versucht Philokleon, mit ausgelassenen, lasziven Figuren – als solche sind besonders die λυγισμοί (vs.

<sup>50a</sup> Gegen Roos, Eranos 50, 1952, 142f, der βαλλήσει als Passiv versteht: „Du wirst gesteigert werden (sc. als Wahnsinniger)“, und gegen Platnauer, CQ N.S. 1, 1951, 167f: βαλλήσει σ' οὐρ. σκ. ἐκλακτιζών.

<sup>51</sup> Del Grande, RFIC 31, 1953, 360 hält trotz Roos daran fest.

<sup>52</sup> δοῦλος statt δοῦλον Ziegler (Plu.Vit.Alcib. 4 und Pelop. 29) mit Cod.E.

<sup>53</sup> Ergänzung der Responsion wegen nach Bergk (Dindorf: θαλασσίω). Zwischen 1521 u. 1526 dagegen wird die Responsion durch onomatopoetische Dehnung von ὤ-ζωσιν erreicht (Wilamowitz, Gr. VK, 385). – Vs. 1518f kann ebensowohl Zitat (Fr. adesp. 69 N.) wie ad-hoc-Poesie des Ar. sein. – Vgl. noch Pl.Com. Fr. 134.

1487), starke Seitwärtsbiegungen des Körpers (Roos, 23ff, bes. 38ff), und die hohen ἐκλακτίσματα (vs. 1492.1525) nach vorn und seitwärts (Roos, 76ff) anzusehen – die neue Mode des Tragödientanzes zu überbieten; denn er macht sich anheischig, die gegenwärtigen Tragöden als „Kronoi“ zu erweisen (vs. 1480f). Mit der Annahme, daß Philokleon reine Hetären- und Komastentänze aufgeführt habe,<sup>54</sup> geht Roos allerdings wohl zu weit: wenn Philokleon mit professionellen Tragöden in Wettbewerb tritt und insbesondere den tragischen Choreuten Phrynichos imitiert, dessen ποικιλία σχημάτων Schol. Nu. 1091 erwähnt,<sup>55</sup> wenn auf den tragischen Tanz ἐμμέλεια angespielt (vs. 1503) und wenn dazu mehrfach sprachlich parodiert wird – durchaus ein Indiz (gegen Roos, 132ff) –, so sind das Gründe genug für die Vermutung, die Tanzburleske habe ihren Ansatz in der tragischen Orchestik selbst,<sup>56</sup> mag sie dann auch noch so übermütig ausgeartet sein. Eine solche Beziehung läßt jedenfalls unser Text erkennen, während von dem Hetärenballett, das Philokleon inspiriert haben soll, nicht die Rede ist. Im übrigen ist der Übermut des Komos in der Tanzburleske gewiß wichtiger als eine gegen den modernen Tragödientanz gerichtete kritische Absicht (gegen Roos, 143).

#### 7. DAS KOSMOGONISCHE PHILOSOPHEM DES EURIPIDES (Thesm. 5ff)

Den Anfang der Parodien in den „Thesmophoriazusen“, dem Stück, in welchem Euripides mit allen Vorzügen seiner Tragödie paradiert, macht eine Parodie des „Philosophen der Bühne“, wie bereits die Antike den Euripides nannte.<sup>57</sup>

Des Umherwanderns müde, will der Verwandte endlich wissen, wohin der Tragiker mit ihm zu gehen gedenke. Euripides bedeutet ihm, an Ort und Stelle

<sup>54</sup> Die meisten seiner Rezensenten stimmen ihm zu (die Rezensionen verzeichnet Dover, *Lustrum* 2, 1957, 84; hinzuzufügen ist T.B.L. Webster, *Gnomon* 24, 1952, 70–2). Vorbehalte machen Dover und vor allem Mervyn Jones, *CR N.S.* 3, 1953, 54f, m.E. zu Recht.

<sup>55</sup> Es wird ja in der Tragödie nicht nur die schwere und gemessene Emmeleia getanzt. In einem Euripideischen Hyporchema (Tr. 325) wird sogar zum Eklaktisma aufgefordert: *πάλλε πόδα αἰθέριον* (so mit Parmentier, gegen Murray). Daß Phrynichos die Hetären besonders raffiniert nachgeahmt habe u. Philokl. sich deshalb auf ihn berufe (Roos, 127), steht nicht im Text.

<sup>56</sup> Eine Persiflage des modernen Tragödientanzes nehmen Mazon, *Essai*, 77f und v. Daele an.

<sup>57</sup> Vgl. Schmid, III, 318, Anm. 5 und 685, Anm. 4.

werde er's erfahren; doch sagt er dies auf seine Weise in einer gefälligen Formel (vs. 5f):

ἀλλ' οὐκ ἀκούειν δεῖ σε πάνθ' ὅσ' αὐτίκα / ὄψει παρεστώς

(ähnlich Or. 81). Für diese formale Spielerei<sup>58</sup> paßt sich der Verwandte dem tragischen Dialogstil an (vs. 6): πῶς λέγεις; αἰθίς φράσον (wie etwa E.Hel. 471. S.OT 359,361). Die Fragen des Verwandten, der nicht begreift, geben Gelegenheit, die Formel: „nicht hören sollst du, was du selbst gleich sehen wirst“, auch noch umzukehren, so daß der so Belehrt nun weder hören noch sehen zu sollen scheint; er lobt die Rede, ob er sie schon nicht versteht (vs. 9).<sup>59</sup>

Zur Erklärung kann Euripides mit einem gelehrten kosmogonischen Philosophem aufwarten, das seine klugen Formeln aus der verschiedenen Natur von Hören und Sehen begründet (vs. 11ff). Mit dieser Kosmogonie werden naturphilosophische Spekulationen des Euripides parodiert, von denen wir hauptsächlich aus Fragmenten noch einige Kenntnis haben<sup>60</sup> und die neben den vielen popularphilosophischen Rasonnements stehen, die Euripides über die condition humaine, über theologische, ethische und psychologische Fragen anstellt – Niederschlag des außerordentlich engagierten Interesses des Dichters an der geistigen Auseinandersetzung seiner Zeit.<sup>61</sup> – Das physikalische Weltbild des Euripides wird bestimmt durch den Dualismus von Äther und Erde als den Grundelementen des Lebens. Unter den zahlreichen Denkern, deren Einfluß auf Euripides man nachgewiesen oder wahrscheinlich gemacht hat,<sup>62</sup> genügt es hier, Diogenes von Apollonia hervorzuheben, da die seiner Lehre entstammende Äther-Religion im Spott des Aristophanes geradezu als Etikett für Euripideische Philosophie erscheint (s. S. 43, Anm. 60). Die vollständigste und

<sup>58</sup> Vgl. das formalistische Hin und Her Ra. 6off (s. S. 118) und Eq. 13ff, bes. 15f nach E.Hipp. 345; (Eq. 15ff ist mit H. Erbse, *Eranos* 52, 1954, 99ff u. K.J. Dover, CR 9, 1959, 199 die überlieferte Versfolge zu halten).

<sup>59</sup> cf. Ra. 1169: εἶ νῆ τὸν Ἑρμῆν ὅ τι λέγεις δ' οὐ μανθάνω.

<sup>60</sup> Vgl. W. Nestle, *Euripides*, 152ff; s. auch die folgende Anmerkung.

<sup>61</sup> Vgl. W. Nestle, *Euripides*; ders., *Untersuchungen über die philosoph. Quellen des Eur.*, *Philol.* 8, 1901, 577ff; ders., *Zeller/Nestle*, I<sup>8</sup>, 1441ff; *Wilamowitz*, *Einl.Gr. Trag.*, 22ff; P. Masqueray, *Euripide et ses idées*, Paris 1908, 187ff.

<sup>62</sup> Außer Nestle s. auch Schmid, III, 315f. – Masqueray, der meint, für die Vermählung von Erde und Himmel (Fr. 484.839) sei lediglich das Vorbild von Hes.Th. vorauszusetzen (op.cit. 198f), übersieht – bei dem berechtigten Hinweis auf das Urbild – die rationale Abstraktion, welche die alten kosmogonischen u. kosmologischen Vorstellungen durch die ionische Philosophie erfahren haben und die eben bei Eur. noch in der Dichtung deutlich ist. Eur. denkt sich, wie Nestle richtig betont, Äther und Erde als physikalische Prinzipien des Lebens, als das Feuchte und das Trockene (cf. Fr. 839,3.941).

am meisten theoretische Kosmogonie des Euripides<sup>63</sup> bietet das Fr. 484 der „Melanippe Sophé“:

κούκ ἐμὸς ὁ μῦθος, ἀλλ' ἐμῆς μητρὸς πάρα,  
ὡς οὐρανός τε γαῖά τ' ἦν μορφῇ μιᾷ·  
ἐπεὶ δ' ἐχωρίσθησαν ἀλλήλων δίχαι,  
τίκτουσι πάντα κἀνέδωκαν εἰς φάος,  
δένδρη, πετεινά, θήρας οὓς θ' ἄλλη τρέφει  
γένος τε θνητῶν.

Auch in der Aristophanischen Parodie derartiger Spekulation steht am Anfang die Sonderung des Äthers; dieser erzeugt dann in sich selbst bewegliche Lebewesen – denn nur auf diese kommt es für das augenblickliche Beweisziel an – und stattet sie zuerst mit dem Auge, dann mit dem Ohr aus; so wäre denn mit einigem Aufwand an Tiefsinn die Verschiedenheit von Hören und Sehen begründet. Eine völlig entsprechende Theorie, insbesondere von der Einrichtung der Organe, müssen wir bei Euripides natürlich nicht voraussetzen; dem Parodisten genügt die rohe Andeutung Euripideischer Kosmogonie, nicht zuletzt durch den an den Beginn gestellten Äther, an dem das Publikum sogleich Euripides erkannte.

Zu der Parodie des ganz bestimmten sachlichen Motivs, der philosophischen Spekulation, tritt auch stilistische Parodie, besonders in dem tragisch stilisierten Vergleich des Auges mit der Sonne (vs. 17), dem als prosaischer Kontrast der Vergleich des Ohres mit einem durchbohrten Trichter folgt (cf. auch Pl.R. 3, 411a).

II: χωρίς = „diversum“ wird E.Alc. 528 und S.OC 808 zu begrifflicher Distinktion gebraucht, und Semonides beginnt damit die Unterscheidung der Frauen in seinem Weiberiambo (7,1 D.), aber Platon hat es bei begrifflicher Scheidung siebenmal (z.B. Prt. 336 etc., s. Ast, Lex.Plat.) und ebenso Arist. GC 314a 5; es bezeichnet also nicht sowohl tragischen als, für Eur. allerdings charakteristischen, philosophischen Stil (vgl. auch Müller, TAPhA 77, 1946, 172).

<sup>63</sup> Die Unterscheidung Nestles (Euripides, 156; ebenso dann Masqueray, op.cit. 198) von drei sachlich unvereinbaren kosmogonischen Vorstellungen des Eur.: (1) Scheidung von Äther u. Erde (Fr. 484), (2) Verbindung von Äther u. Erde (Fr. 839), (3) Verbindung von Äther u. Erde durch die Macht Aphrodites (Fr. 898, cf. Hipp. 447ff – das erinnert an Empedokles), ist nicht gerechtfertigt: in Fr. 484 folgt auf die Scheidung die gleiche Verbindung von Äther u. Erde (vs. 4ff), wie sie in Fr. 839 am Anfang steht; in Fr. 839 beginnt Eur. also einfach mit einem späteren Stadium; daß bei einer solchen Verbindung Aphrodite eine Rolle spielt, versteht sich. Die Theorie ist eben doch nicht Selbstzweck, sondern liegt nur verschiedenen poetischen Zusammenhängen zugrunde, braucht daher nicht immer ab ovo entwickelt zu werden und kann verschiedene Schwerpunkte haben; Hipp. 447ff, in dem Preis der Macht Aphrodites, – und so auch Fr. 898 – ist ganz deutlich, daß poetische Erfordernisse dominieren.

- 15: τεχνόω ist poet., vornehmlich trag., in Prosa erst bei Arist.  
 17: ἡλίου τροχός, echt trag. Periphrasis wie ἡλίου κύκλος (z. B. Pr.V. 91. A.Pers. 504. S.Ant. 416.974. E.El. 465); (dagegen S.Ant. 1065: τροχοὶ ἡλίου „Läufe der Sonne“); ἀντιμίμος wird von Arist.Rh. 1406a 29 unter anderen Beispielen aus Alkidamas ausdrücklich als poetisch, zugleich Kompositum und Epitheton, gerügt; Thuc. 7, 67,2 hat das Substantiv ἀντιμιμῆσις; v. Leeuwen vergleicht γυναικόμιμος Pr.V. 1005.

Der Verwandte hält sich an das, was er begreift, und äußert über die ganz neu hinzugelernte Weisheit, durch den Trichter weder zu hören noch zu sehen, ironisch sein Entzücken; dabei variiert er einen Tragikervers (vs. 21):

οἶόν γέ πού 'στιν αἰ σοφᾶν ξυνουσία.

Vorbild ist nach Scholl. der Vers:

σοφοὶ τύραννοι τῶν σοφῶν ξυνουσία,

den Aristophanes in den „Heroes“ Fr. 308, Antisthenes (s. Schol.) und Platon R. 8,568a. Thg. 125bff als Euripideisch zitieren, den jedoch die Grammatiker dem „Ajás Lokros“ (Fr. 14 P.) des Sophokles zuschreiben.<sup>64</sup> – Das philosophische Privatissimum endet mit der beflissenen Zusicherung des Euripides, noch mehr solch guter Lehren in petto zu haben, und dem ironischen Wunsche des Verwandten, eine andere, spektakulärere, Spezialität des Euripides zu erlernen, nämlich lahm zu sein.

## 8. DER EURIPIDEISCHE APOLLON IM PROLOG DES „PLUTOS“

Das Eingangsbild des „Plutos“: ein wandernder Blinder, dem Chremylos mit seinem rasonierenden Sklaven Karion folgt, ist die Ausführung eines Apollon-Orakels: auf seine Frage nach der richtigen Erziehung seines Sohnes hat Chremylos den Spruch erhalten, dem ersten, dem er nach dem Verlassen des Tempels begegne, nachzufolgen (vs. 40ff). Dieses Motiv des Orakels über eine erste, schicksalhafte Begegnung<sup>65</sup> ist, sogar in enger wörtlicher Anlehnung,

<sup>64</sup> Spätere Autoren (s. Nauck, S.Fr. 13) nennen ebenfalls teils Eur. (gewiß aus Platon schöpfend), teils Soph. Gegenüber der Bestimmtheit der Scholl., daß Ar. sich irre, hält Roemer, Philol. 67,1908,276f unter Hinweis auf andere Irrtümer des Ar. Zweifel für ausgeschlossen. Doch bleiben Platon u. Antisthenes, die ja nicht aus Ar. zitieren (wie jene törichte Notiz, Ar. habe die anderen absichtlich täuschen wollen, voraussetzt), bedenkliche Gegeninstanzen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Vers, wie die Alten auch bereits erwogen, bei beiden Tragikern, vielleicht nur ähnlich, vorkam. – Der zitierte Vers ist aber jedenfalls Vorbild des Aristophanischen (gegen Fritzsche u. Bakhuyzen): die Beziehung auf die Wirkung des „weisen Umgangs“ ist eine hinreichende Pointe.

<sup>65</sup> Dasselbe Motiv bei Hdt. 6,34f. Theopomp. apud Suid. s. v. Φορμίλων; vgl. W. Aly, Volksmärchen, Sage u. Novelle etc., Göttingen 1921, 146f.

dem Euripideischen „Ion“ entnommen, wo Apoll mit dem gleichen Spruche seinen Sohn Ion dem Xuthos unterschiebt (mit vs. 41 vgl. E.Ion 534ff, mehr noch 787f). Da das Motiv seinem Wesen nach nicht spezifisch tragisch ist, die Form des zitierten Spruches weder pathetisch noch pointiert, da in der Übernahme selbst also kein Witz liegt, werden wir von gewöhnlicher literarischer Imitation sprechen, nicht von Parodie. Die Komik entsteht erst aus der dem Orakel entspringenden paradoxen Situation, daß der Sehende dem Blinden nachgeht (cf. vs. 13–16); die Blindheit des Plutos aber ist ein Umstand der komischen Fabel.

Eben die genannte paradoxe Situation aber erfährt eine Deutung, welche die Euripideische Apollon-Konzeption parodiert, nun aber nicht die des Apollon-Orakels im „Ion“, sondern die allgemeinere und grundsätzliche Skepsis des Euripides gegenüber dem Sehergott, der solchen Frevel wie den des Orest und der Elektra befehlen und selbst ein Unrecht wie das an Kreusa verübte begehen kann. Diese Skepsis parodiert Karion in seinem einleitenden Selbstgespräch, einem in mancher Hinsicht euripideischen Raisonement: Nach einem kurzen Sklavenspiegel, Beschwerden über den undankbaren Dienst des vernünftigen Sklaven bei einem unvernünftigen, aber eben mächtigen Herrn<sup>66</sup> – aus dem Munde eines Sklaven Reflexionen, die die bei Euripides zu beobachtende Individualisierung der Domestikenrollen voraussetzen (vgl. E.Ion 854ff. Hel. 728ff)<sup>67</sup> –, räsoniert Karion, mit einer in tragischen Rheseis häufigen Übergangsformel das Thema wechselnd, über Apollon folgendermaßen (vs. 8–12):

καὶ ταῦτα μὲν δὴ ταῦτα· τῷ δὲ Λοξίᾳ,  
 ὃς θεσπιῶδεῖ τρίποδος ἐκ χρυσηλάτου,  
 μέμψιν δικαίαν μέφομαι ταύτην, ὅτι  
 ἰατρὸς ὢν καὶ μάντις, ὥς φασιν, σοφὸς  
 μελαγχολῶντ' ἀπέπεμψέ μου τὸν δεσπότην, / ὅστις κτλ.

Das ist insbesondere der paradoxe Vorwurf, daß gerade der Sehergott nicht weise sei – *μάντις, ὥς φασιν, σοφός* –, der Vorwurf, den Euripides mehrfach erhebt: Andr. 1161ff. El. 971f. Or. 417.591ff. Ion 916. Sogar wörtlicher Anklang an solche Vorwürfe ist vorhanden: τῷ δὲ Λοξίᾳ . . . μέμψιν δικαίαν μέφομαι ist ähnlich Or. 285: Λοξίᾳ δὲ μέφομαι.

Zur Motivparodie kommen einige paratragodische Wendungen hinzu an Stellen, wo von Apoll gesprochen wird; die Feierlichkeit ist eine besondere Malice, da doch die Weisheit des Gottes bezweifelt wird.

<sup>66</sup> Vergleichbar sind die Vorhaltungen der Amme Phaidra gegenüber bei E.Hipp. 176ff.

<sup>67</sup> Klug redender Sklaven und anderer nichtheroischer Personen rühmt sich der Aristophanische Euripides in Ra. 949f; parodistisches Beispiel: Ach. 396ff, s.S. 29f; vgl. Origenes, c. Cels. VII,36 und Tzetzes in Lycophr. 14.

- 8f: Loxias ist, ebenso wie Phoibos (vs. 39.213), poetischer Name des Apoll; *ιατρός* und *μάντις* ist er traditionell, Aischylos sagt Eu. 62 *ιατρόμαντις*. Vs. 9 ist zu vergleichen mit E.IT 976: *ἐντεῦθεν αὐδὴν τρίποδος ἐκ χρυσοῦ λακῶν κτλ.*; *θεσπιωθεῖν*, cf. A.Ag. 1161. E.Ph. 959 (von Apoll); *χρυσήλατος* ist trag., bes. euripideisch. – Nauck sieht den Vers als Zitat an (Fr. adesp. 61), ebensogut kann Imitation vorliegen. Vs. 8.10 schwebt gewiß E.Or.285 vor.
- 39: *λακεῖν* von der menschlichen u. göttlichen Stimme ist bei Ar. stets feierlich (s. S. 30, Anm. 34); vom Apollon-Orakel sagt es E.Or. 329.163. IT 976. Ion 789; Tzetzes nahm Or. 329 als Vorbild an. Das Schol. könnte mit der Notiz: Euripideische Lexis, anzeigen wollen, daß die Wendung *ἐκ τῶν στεμμάτων*, die nicht gewöhnlich ist, von Eur. stamme. Die *στέμματα* gehören unmittelbar zum Apollon-Orakel: E.Ion 224 heißt der „Nabel der Welt“ *στέμμασί γ' ἔνδυτος*. Ar. kann zitiert, aber auch feierliche Floskeln frei kontaminiert haben.
- 213: Die Prädikation: *Πυθικὴν σεισας δάφνην* mag direkt aus einer Tragödie exzerpiert sein. Ähnlich wird E.Ba. 308 von Dionysos gesagt: *πάλλοντα καὶ σειόντα βακχεῖον κλάδον*. v. Leeuwen vergleicht Call.h.Apoll. 1: *οἶον ὁ τῶπλόλωνος ἐσειαστο δάφνηνος ὄρηξ*.

Wie bei Euripides ist der Sehergott nicht, was er sein sollte: weise. In der Parodie werden die Zweifel allerdings von einem Mißverhältnis greifbarer und ganz unernster Natur hervorgerufen: auf Weisung des Gottes folgt der Sehende dem Blinden und „verhält sich umgekehrt g'rad' als er sollt'“ (vs. 14, cf. E.Or. 938). – Interessant ist, wie zwei Apollon-Motive miteinander verbunden sind: ein äußerliches, den Handlungsgang bestimmendes, und ein geistiges, Handlung deutendes.

## 9. BOTENSZENEN

Zu den typischen dramaturgischen Konventionen der tragischen Bühne gehört der Auftritt eines Boten, der über hinterszenisches, für den Fortgang des Dramas bestimmendes Geschehen zu berichten hat.<sup>68</sup> Dieser Botenauftritt, dessen Ursprung schon in den Anfängen der Ausbildung der Tragödie zu dramatischem Spiel liegt,<sup>69</sup> erhielt vor allem durch Euripides folgende typische – das heißt nicht: kanonische – Struktur:<sup>70</sup>

<sup>68</sup> Neuere Arbeiten zum trag. Botenbericht: Ursula Treu, Die Bedeutung der erzählenden Rhexis innerhalb der Handlung der att. Trag., Diss. Jena 1952; W. Ludwig, Saphencia, Diss. Tübingen 1954, 11ff; J. Keller, Struktur u. dram. Funktion des Botenberichtes bei Aischylos u. Sophokles, Diss. Tübingen 1959; G. Erdmann, Der Botenbericht bei Euripides, Diss. Kiel 1964.

<sup>69</sup> Vgl. Wilamowitz, Einl. Gr. Trag., 108f; Pohlenz, Die griech. Trag., 22f, 58.

<sup>70</sup> Vgl. Erdmann (op.cit.), zu dessen Schema hier die Ankündigung des Boten hinzugefügt wird, die zwar nicht obligat, aber durchaus typisch ist, wie gerade ihre Parodierung zeigt.

## I. Einführung

1. Ankündigung des Boten

2. Eingangsdialog

a) Anrede an den Schauspieler oder, häufiger, an den Chor, und wenn dieser nicht Adressat ist, Frage nach dem Adressaten; vor der Anrede öfter Interjektionen;

b) wertende Andeutung des Vorgefallenen durch den Boten;

c) gespannte, beunruhigte Frage des Adressaten, besonders häufig eingeleitet mit τί δ' ἔστω;

d) knappe, auf das Wesentliche beschränkte Information in Frage und Antwort;

e) Stellungnahme und Aufforderung zu umständlichem Bericht.

II. Bericht, bei Euripides meist eine große Rhesis; zum Abschluß ein Urteil des Boten; auf dem Höhepunkt oft Wiedergabe von Worten in direkter Rede.

Auch in der Komödie mußte, sobald sie – wenn auch mit den bei Aristophanes und der Alten Komödie gebotenen Einschränkungen – dramatisches Spiel wurde, hin und wieder nicht gezeigtes Geschehen in die Aktion eingeführt werden. Da die Dramatisierung der Komödie erst unter dem Einfluß der schon viel früher ausgebildeten Tragödie erfolgte,<sup>71</sup> konnten die komischen Dichter die Technik des Botenberichtes von den Tragikern übernehmen. Die Aristophanischen Komödien weisen eine ganze Reihe solcher Botenszenen auf: den Gestellungsbefehl an Lamachos Ach. 1069ff und die Einladung an Dikaio- polis Ach. 1084ff, den Katastrophenbericht Ach. 1174ff, den Bericht des Wurst- händlers von seinem Sieg vor dem Rat Eq. 624ff, die Berichte des Sklaven über die Wandlungen des Philokleon V. 1292ff.1474ff, die Meldungen an Peithetairos vom Mauerbau, vom Eindringen der Iris und von der Ornithomanie der Menschen Av. 1121ff.1168ff.1271ff, die Ankündigung vom Einzug des ver- göttlichten Peithetairos Av. 1706ff, den Lagebericht des spartanischen Herolds Lys. 980ff, Kleisthenes' Anzeige des Euripideischen Mechanemas Th. 574ff, die Einladungen Ec. 834ff.1112ff, im „Plutos“ endlich Karions Fabel von der In- kubation vs. 627ff und seinen Bericht vom neuen Wohlleben vs. 802ff.<sup>72</sup>

Man muß sich davor hüten, den komischen Botenauftritt allein wegen seiner entwicklungsgeschichtlichen Abhängigkeit vom tragischen Botenbericht als

<sup>71</sup> Vgl. Wilamowitz, Einl. Gr. Trag., 52ff; Radermacher, Frösche, Einl. 18f (R. veranschlagt den Einfluß der Tragödie doch wohl mit Recht höher als den Epicharms; gegen Arist. Poet. 5,1449b, Körte, RE s. v. Komödie, 1224f, Schmid, IV,8); H. Herter, Vom dionysischen Tanz zum komischen Spiel, Iserlohn 1947, bes. 40; E. Wüst, RhM 93, 1950, 337ff; Pickard-Cambridge, Dith. Trag. Com., 285f.

<sup>72</sup> Der Verrat des Prometheus Av. 1494ff und Lysistrates Lagebericht Lys. 706ff, bes. 720ff geben ebenfalls technische Expositionen, sind aber wohl doch mehr un- mittelbar komische Szenen. J. Wagner, De nuntiis comicis, Diss. Breslau 1913, 7 zählt ersteren zu den Botenberichten.

Parodie zu betrachten.<sup>73</sup> Insofern der Botenbericht technisches Mittel der Dramaturgie ist, hat er im komischen Drama seinen Platz sowohl wie im tragischen. Ist er also in Inhalt und Form ganz komödienhaft, ist der komische Botenauftritt nichts als das Pendant zu dem tragischen;<sup>74</sup> Parodie liegt nur dann vor, wenn sich der komische Bote in typisch tragischen Konventionen der Form bewegt. Demnach sind Ach. 1084ff. Eq. 624ff.<sup>75</sup> Av. 1271ff. V. 1474ff. Lys. 980ff. Pl. 802ff keine Parodien des tragischen Botenberichts; von den übrigen Botenauftritten parodieren einige einzelne für den tragischen Botenauftritt typische (a) Motive (Av. 1121ff. Ec. 1112ff) oder (b) Wendungen (Ach. 1069ff. V. 1292ff. Av. 1168ff. Ec. 834ff. Pl. 627ff), einige sind (c) durchgängig paratragodisch (Ach. 1174ff. Av. 1706ff. Th. 574ff).

(a) **Av. 1121ff:** Der erste Bote in den „Vögeln“ wird angekündigt: ἀλλ' οὐτοσὶ τρέχει τις Ἀλφειὸν πνέων (vs. 1121). So sagt beispielsweise auch der Wächter S.Ant. 224: σπουδῆς ὑπο δύσπνους, und der Bote in der „Medea“ (vs. 1119) zeigt πνεῦμα δ' ἠρεθισμένον. Beide Ausdrücke aber sind gegenüber der komischen direkten Metapher<sup>76</sup> deutlich stilisiert. Der Komiker läßt es sich nicht entgehen, den Boten seine Atemlosigkeit drastisch vorführen zu lassen: pustend fragt er nach dem Adressaten: ποῦ ποῦ 'στι, ποῦ ποῦ ποῦ 'στι, ποῦ ποῦ ποῦ 'στι, ποῦ / ποῦ Πειθεταίρος ἐστὼν ἄρχων; Die parodierte Motive dieser Boteneinführung sind die Eile des Boten (cf. A.Pers. 247. Th. 371. E.Hipp. 1152. Hec. 216f) und die Suche nach dem Adressaten (cf. S.El. 66of. OT 924ff. E.Hipp. 1153ff. Hec. 484f.657ff. IT 1285. Ion 1106f; auch die Fragen anderer Ankömmlinge sind zu vergleichen: E.Andr. 881f Orest, Alc. 476f Herakles).

**Ec. 1112ff:** Die Schilderung der Dienerin vom neuen paradisischen Zustand im Staate ist komisch und ähnelt der des Karion in Pl. 802ff. An die tragische Botenszene gemahnt nur motivisch die Frage nach dem eigentlichen Adressaten (vs. 1125f, s.o.) und auch die Antwort des Chores mit ihrer leichten Preziosität: ἀπτοῦ μένουσ' ἡμῖν γ' ἂν ἐξερρεῖν δοκεῖς (cf. S.El. 662.1102.1105. E.Andr. 883).

<sup>73</sup> Richtig Wagner (s. vorige Anm.) und Pucci, 311ff.

<sup>74</sup> Schon bei Epicharm finden wir komischen Bericht: in der „Hochzeit der Hebe“ wird vom Hochzeitsschmaus der Olympier zu Ehren von Herakles und Hebe berichtet (Fr. 41ff K. = 11ff O.), im „Busiris“ von einem nicht eben kärglichen Mahl des Herakles (Fr. 21 K. = 8 O.); vgl. Radermacher, Frösche, 18; Pickard-Cambridge, Dith. Trag. Com., 260. Solche Convivienberichte haben wir auch bei Ar.V. 1299ff.Fr. 430. Pl.Com.Fr. 69,10ff. E.Cyc. 375ff. Alc. 747ff u. in der Mittleren u. Neuen Komödie.

<sup>75</sup> Gegen Ribbeck, Ach. Anhg. 320, J. Wagner (s.S. 163, Anm. 72), p. 5, Kock, v. Leeuwen, Starkie zu Ach. 1069ff und Pohlenz, NGA 1952, 5, S. 114, Anm. 37 u. S. 119, die in dem Bericht Botenberichtsparodie sehen. Das sprachliche Niveau ist aber durch Parataxen sogar besonders anspruchslos, vgl. Fraenkel, Beobachtungen, 126f.

<sup>76</sup> Zu dieser Art von Metaphorik s. Newiger, Metapher u. Allegorie, 38, Anm. 3.

(b) **Ach. 1069ff**: Der Bote, der Lamachos zum Kriege ruft, wird mit paratragodischer Wendung angekündigt; dazu sind die Motive der Eile des Boten und seiner Unheil kündenden Miene parodiert (im einzelnen s. o. S. 137f).

**V. 1292ff**: In dem Bericht des Sklaven von dem Betragen des Philokleon beim vornehmen Gelage geht einer komischen Rhesis ein paratragodischer Eingangsdialoq voraus. Mit dem tragischen Jammerruf  $\iota\omega$  stürzt der Sklave auf die Bühne und preist die Schildkröten wegen ihres Panzers. Der Chor erkundigt sich mit der typisch tragischen Frage:  $\tau\acute{\iota}$  δ' ἐστίν, ὦ παῖ; nach den Umständen. Dabei parodiert er mit kalauernder Anspielung auf  $\pi\alpha\lambda\epsilon\upsilon\upsilon$  (cf. 1307) die euripideische Eigenheit, Anreden zu erläutern (vs. 1297f):

$\tau\acute{\iota}$  δ' ἐστίν, ὦ παῖ; παῖδα γάρ, κἀν ἧ γέρων,  
καλεῖν δίκαιον ὅστις ἄν πληγὰς λάβῃ.

Vorbild ist wahrscheinlich ein bestimmter, auch Th. 582f parodierter Euripidesvers (Fr. 889a Sn., s.S. 47 mit Beispielen aus Euripides). Die Bezeichnung des Alten als  $\acute{\alpha}\tau\eta\rho\acute{o}\tau\alpha\tau\omicron\nu$   $\kappa\alpha\chi\acute{o}\nu$  (vs. 1299), wohl eine Reminiszenz aus E.Andr. 353: . . . , εἰ γυναῖκές ἐσμεν ἄτηρόν  $\kappa\alpha\chi\acute{o}\nu$ , steht in parodischer Inkongruenz zu ihrer Erklärung:  $\pi\alpha\rho\omicron\iota\nu\iota\kappa\acute{\omega}\tau\alpha\tau\omicron\varsigma$ .  $\acute{\alpha}\tau\eta\rho\acute{o}\varsigma$ , das in der Komödie nur hier vorkommt, ist tragisches Wort; Platon (Crat. 395b–c) gebraucht es zur Etymologie; der Superlativ ist eine komische Übertreibung wie  $\tau\epsilon\rho\pi\acute{\nu}\omicron\tau\alpha\tau\omicron\nu$  Ach. 881.

**Av. 1168ff**: Das Motiv der bedeutsamen Miene des Boten wird mit einer komischen Metapher (s. S. 164, Anm. 76) parodiert:

εἰσθεῖ πρὸς ἡμᾶς δεῦρο πυρρίχην βλέπων.

Seine Meldung beginnt der Bote in parodierender Übertreibung des emotionalen Ausrufs, mit dem der tragische Bote oft bei seinem Auftritt seine Anteilnahme bekundet, mit einem ganzen Vers von Wehrufen. Im weiteren enthält die Szene dann auch sprachliche Parodie. Peithetairos' Reaktion auf die Nachricht: ὦ δεινὸν ἔργον καὶ σφέτλιον εἰργασμένος (vs. 1175), ist freies Zitat von E.Med. 1121 (dieselbe figura etymologica findet sich S.Tr. 706. E.Med. 791. Hec. 1122, cf. Ar.Ra. 1474 ptg.). Vs. 1182f wird von dem Boten mit strengem Metrum, dem poetischen  $\rho\omicron\iota\zeta\eta\mu\alpha$  (nur hier, vgl. aber im Epos  $\rho\omicron\iota\zeta\epsilon\upsilon\iota\nu$ ,  $\rho\omicron\iota\zeta\omicron\varsigma$  u. ä., cf. auch S.Tr. 568) und dem aus einer Tragödie stammenden (so Bakhyzen) oder tragisch imitierten  $\alpha\iota\theta\eta\rho$   $\delta\omicron\nu\epsilon\iota\tau\alpha\iota$  (cf. Pr.V. 125f) der Tumult der Epiphanie der Iris in parodischer Übertreibung ausgemalt. – Tragisch ist auch die Reaktion des Chores in dochmischem Metrum (vs. 1188ff = 1263ff). Dochmien sind ein besonders häufiges Maß für die Reaktion auf Botenberichte; eindrucksvollstes Beispiel sind die Parodos und die Chorstücke zwischen den sieben Redepaaren in den Aischyleischen „Sieben“. <sup>77</sup> Auch Ar.Pl. 637ff reagiert der Chor paratragodisch in Dochmien auf die Botenmeldung.

<sup>77</sup> Vgl. Pucci, 343 mit vielen weiteren Beispielen.

**Ec. 834ff:** Seine Einladung an die Bürger, eine einfache Rhexis, leitet der Herold mit der feierlichen Anrede: ὦ πάντες ἄστοί, ein (cf. S.Ant. 1183, E.IT 1422, Ar.Lys. 638 ch.). Durch das strenge Metrum und die Mahnung: χωρεῖτ' ἐπέγχεσθ' (cf. Th. 783 ptg.), klingt der Anfang überhaupt tragisch gehoben, bis der Bote vs. 837 zur Sache kommt: . . . φράση . . . ὅποι δειπνήσετε.

**Pl. 627ff:** Karion beginnt seinen burlesk ausgeschmückten Bericht von der Inkubation des Plutos mit pathetischer Anrede à la Sophokles,

El. 1326: ὦ πλεῖστα μῶροι καὶ φρενῶν τητώμενοι,

OT. 1223: ὦ γῆς μέγιστα τῆσδ' αἰετιμώμενοι,

OC. 720: ὦ πλεῖστ' ἐπαίνοις εὐλογοῦμενον πέδον.

Poetisch ist das Adverb πλεῖστα (auch Pi.P. 9,97) und besonders die sehr stilisierte Anrede durch ein dem Angeredeten wesentliches Tun oder Leiden in partizipialer Prädikation.<sup>78</sup> Das bezeichnende Tun der hier angeredeten armen Bauern ist freilich das speziellste, das für die komische Individuation zu finden war, so daß die erhabene Formel im satirischen Aprosdoketon endet:

ὦ πλεῖστα Θεσεῖος μεμυστιλημένοι  
γέροντες ἄνδρες ἐπ' ὀλιγίστοις ἀλφίτοις.

Auf seine Beglückwünschung hin stellt der Chor die in der tragischen Botenszene typische Frage: τί δ' ἔστί; Eine Erwartung guter oder schlimmer Nachricht wie vs. 632 äußert der Adressat auch in der Tragödie öfter. – Vs. 633–6 sagt Karion, entsprechend wie der tragische Bote, den Kern seiner Botschaft: den Erfolg der Kur des Plutos. Dabei zitiert er vs. 635f zwei zur Situation passende Verse aus einem Sophokleischen Phineus-Drama (Fr. 710 P.), wo die geblendeten Phineiden durch Asklepios, als dieser mit den Argonauten nach Salmydessos kam, Heilung fanden.<sup>79</sup> Den „tragischen Charakter“ der freudigen Reaktion des Chores (vs. 637, 639f) – daß Dochmien ein in der Reaktion auf den tragischen Botenbericht typisches Metrum sind, wurde zu Av. 1188ff (S. 165) schon angemerkt – hebt schon Schol. hervor.<sup>80</sup>

**635f:** S. Phineus Fr. 710 P.: (ἐξ-)ὀμματοῦν wie hier Pr.V. 499, A.Supp. 467, Ch. 854; παιῶν, παιῶνιος wird in der Trag. oft von Apoll gesagt; λαμπρόνεσθαι, cf. A.Eu. 104, λαμπρός vom Auge E.Cyc. 600, Hec. 1045, Ar.Ec. 1 ptg. (fig.).

**637:** Dorisch vokalisiert.

**638:** Zur tragischen Reaktion paßt die Bestätigung Karions: πάρεσσι χαιρειν, cf. S.El. 1300, ferner αἰάζειν πάρα Aj. 904, πάρα στενάζειν Aj. 982, Ar.V. 315 ptg.; die Bedingung: vultis non vultis, ist komisch.

<sup>78</sup> Dazu E. Norden, Agnostos Theos, Leipzig/Berlin 1923, 166ff.

<sup>79</sup> Einer der Phineiden ist bei Soph. gemeint, nicht Phineus selbst (vgl. Cobet, Coll.Crit., 199, zitiert in Pearsons Anm.). Zu den Gestaltungen der Phineus-Sage durch Sophokles s. Preller/Robert, II<sup>4</sup>, 817ff; Schmid, II, 429f, beide mit weiterer Literatur.

<sup>80</sup> Bei Sophokles u. Euripides ist lyr. Reaktion bereits im Eingang der Botenszene seltener: S.Ant. 1277ff, Tr. 871ff, E.HF 912ff, Ph. 1341ff, Ba. 1031ff, Tr. 235ff.

**639f:** Ähnlich Nu. 1154 ptg., s. S. 148f; εὔπαις haben h.Hom. 30,5. Hdt. 1,32. E.Hec. 810. Ion 491; φέγγος ist hochpoetisch, auf Personen übertragen (wie sehr oft φάος, s. S. 140) Pi.O. 2,56. N. 9,42. Ar.Eq. 1319 parod. inkongruent für den Wursthändler; βροτοῖσι, langer Dativ u. ohne Artikel; zu ἀναβοάσομαι vgl. ἀναβοάσω E.Or. 984 (zum Ausdruck des Schmerzes).

Vs. 641 tritt die Herrin Karions heraus, um das längst ersehnte Euangelion zu vernehmen. Das Motiv des langen Wartens auf Nachricht finden wir ähnlich bei E.Med. 1116f. – Der ausführliche Bericht ist burlesk wie der des Wursthändlers in den „Rittern“; vereinzelt Parodien darin sind nicht Parodien speziell des Botenberichts.

**660f:** Mit feierlichen Worten gibt Karion die sakrale Atmosphäre bei der Inkubation wieder: καθοσιούμαι klass. nur noch E.IT 1320; πέλανος außer bei Aischylos u. Euripides nur bei Pl.Lg. 782c; πρόθυμα, cf. E.IA 1311. Hypsip.Fr. 60 I,62 (Bond p. 42); Ἡφαίστου φλογί homerisch u. E.IA 1602f.

**681:** Durch das poet. Simplex ἀγίζω (cf. Pi.O. 3,19. S.OC 1495 lyr.) erhält der priesterliche Diebstahl ironisch seine Weihe.

**758f:** E.Fr. 1128b Sn. (vs. 759): Zur Beschreibung des Tanzschrittes<sup>81</sup> der Greise nimmt Karion trag. Schilderungen vom Lärm eilender oder tanzender Menschen zum Vorbild. v. Leeuwen vergleicht E.Med. 1179f: ἅπασα δὲ / στέγη πυκνοῖσιν ἐκτυπεῖ δραμήμασιν, und Ba. 1091: ποδῶν τρέχουσai συντόνοις δραμήμασιν. Trag. Stilmerkmale sind Metrum und Ausfall des Artikels. Wegen einer Glosse zu ἐκτυπεῖτο (Positano, Tzetzes in Pl. p. 259): διασύρει τὸν Εὐριπίδην, nimmt Snell in vs. 759 Euripideischen Wortlaut an; darin ist ἐμβάς jedenfalls komischer Stilbruch.

(c) Von den durchgängig paratragodischen Botenauftritten wurden **Ach. 1174ff**, eine einfache Rhexis, und **Th. 574ff**, lediglich Ankündigung und Dialog, im Zusammenhang der Katastrophenparodie (S. 139ff) bzw. der Telephosparodie (S. 46ff) schon behandelt.

**Av. 1706ff:** Der erlesene poetische Stil der Botenrhexis am Schluß der „Vögel“ entspricht dem wunderbaren Aufzug, den sie kündigt, der Epiphanie des neuen Gottes Peithetairos und seiner Braut Basileia.

**1706:** ὦ μείζω λόγου (sc. πρᾶττοντες), cf. E.IT 837ff:

ὦ κρεῖττον ἢ λόγοισιν εὐτυχοῦσά μου  
 ψυχά, τί φῶ; θαυμάτων  
 πέρα καὶ λόγου πρόσω τάδ' ἐπέβα,

ferner Alc. 1082. Hec. 667. El. 1187f. S.Ph. 1277. OC 257. Fr. 189 P. D. 45,73.

**1707:** πτηνὸν ὀρνίθων γένος, Periphrasis nach trag. Muster, cf. vs. 1088 lyr. Th. 46 lyr. ptg.; πτηνός ist poet., bei Ar.Av. 1088 lyr. und Pax 126.141. Th. 46 jeweils ptg.

**1708:** pl. u. Ausfall des Artikels.

**1709:** παμφαής, S.Ph. 728. E.Tr. 548. Med. 1251 lyr.

**1710:** χρυσουργής, S.OC 685 lyr., „Haus“ (sc. des Zeus) für den Himmel ist poet. Bild seit Homer.

<sup>81</sup> Zu πρόβημα (hapax) cf. Hsch. s. v. ἐπιβήματα· εἶδη χορικῆς ὀρχήσεως.

- 1711: Poet. Periphraſis, cf. vs. 1092. A.Eu. 926. S.El. 17; τηλαυγής h.Hom. 31,13 u. öfter bei Pindar; σέλας iſt vorwiegend poet., ebenſo ἀκτίς.
- 1713: γυναικὸς κάλλος, periphrastiſch ſtatt καλήν γυναῖκα; οὐ φατός, cf. 1189 ptg. Pi.O. 6,37.I.7,37, ebenſo ἀφατος Pi. N. 1,47. S.OT 1314. OC 1464. E.Ion 782; (ἀφατον ὡς ſcheint in Sparta umgangſſprachlich geweſen zu ſein, cf. Ar.Lys. 198.1148; lyr., aber in ſchlichter Sprache, auch Av. 428).
- 1714: πετροφόρον Διδὸς βέλος, poet. Periphraſis, cf. Pi.N. 10,8. Pr.V. 358; daſ Adj. auch vs. 1757 lyr., cf. A.Ag. 1147. E.Or. 317.
- 1715: ἀνωνόμαſτος, cf. E.Hec. 714; zum Verſ vgl. Pr.V. 115: τίς ὀδμὰ . . ἀφεγγής . . ; E.Hipp. 1391: θεῖον ὀδμῆς πνεῦμα; κύκλος für „Äther“ S.Ph. 815. Aj. 672. E.Ion 1147. Hdt. 1,131. h.Hom. 8,6, vgl. die Periphraſis αἰθέρος βάθος E.Med. 1297.
- 1716: καλὸν θέαμα, E.Supp. 783, cf. πυκρὸν ~ Or. 952, λυπρὸν ~ Tr. 1157; θυμιάματα, S.OT 4. Hdt. 2,130.7,54. Pl.R. 373a.
- 1717: διαφαίρειν, E.Fr. 926. Hermipp.Fr. 6. (Pr.V. 394. E.Ph. 1390); πλεκτάνη καπνοῦ, kühne metaphor. Periphraſis, v. Leeuwen vergleicht Il. 1,317: κνίση δ' οὐρανὸν ἴκεν ἐλιſſομένη περι καπνῶ.

Die glanzvolle Ankündigung dient der komiſch-phantatiſtiſchen Erhöhung deſ Komödienhelden zum neuen Gotte. Waſ hier parodiert wird, iſt nichts ſpezifisch Tragiſcheſ, ſondern eine Epiphanie und Apotheoſe.<sup>82</sup> Die Form deſ Botenberichtſ und verſchiedene poetiſche Floſkeln auſ der Tragödie ſind mehr akzeſſoriſch. Von der parodiſchen Form her geſehen, iſt dieſe Botenrede gewiß eine Imitation poetiſch hoher Sprache, wobei einzelne Wendungen auch wörtlich irgendwoher exzerpiert ſein mögen.<sup>83</sup>

Nirgends parodiert Ariſtophanes in ſeinen Botenſzenen den tragiſchen Botenbericht in ſeiner typiſchen, durch Euripideſ ausgeprägten Form im ganzen. Er geſtaltet Botenſzenen alſ Dialog, Dialog pluſ Rheſiſ und umgekehrt (Ec. 1112ff), oder auch alſ Dialog und längeren, durch Zwiſchenfragen leicht dialogiſierten Bericht (Pl. 627ff). Dabei parodiert er ſpieleriſch ſehr oft einzelne oder mehrere von den Motiven und ſprachlichen Formen deſ tragiſchen Botenberichtſ, und zwar überwiegend ſolche auſ dem Einführungſteil, in dem daſ Konventionelle beſonders hervortritt.

<sup>82</sup> Vgl. beſ. H. Kleinknecht, Zur Parodie deſ Gottmeſchentumſ bei Ar., Arch.f. Rel.Wiſſ. 34, 1937, 294ff; dort ſind die typiſchen Motive der Proklamation einer Epiphanie mit Vergleichſmaterial aufgezeigt: Seligpreisung, Kommen deſ Gotteſ, Geſtirnvergleich, Theogamie, Götteriſnignien (Blitz), Eindruck deſ Wunderbaren, Opfer. – Zu ſolchen Motiven vgl. F. Pfiffer, Epiphanie, RE Suppl. 4, 1924, 277ff, beſ. 314ff.

<sup>83</sup> Gegen Nauck, der vs. 1708–17 unter Einſchränkung alſ Fr. adesp. 49 aufnimmt. Für ein Zitat iſt die Rede einfach ſchon zu lang, und in einer weitgehend wörtlichen Entlehnung auſ einem beſtimmten Vorbild läge keine Pointe. – Gegen C. J. Heringtonſ Annahme einer Parodie auſ A.Pr.Pyrph. ſ. S. 176.

## V. VERWENDUNG STRUKTIVER TRAGÖDIENMOTIVE

### 1. DAS ORAKELMOTIV IM AUFBAU DER „RITTER“

Gegenüber einer ganzen Anzahl anderer Orakel in den „Rittern“ ist eines für die Handlungsstruktur wichtig: ein Bakis-Orakel entdeckt den von ihrem paphlagonischen Mitsklaven Kleon übel traktierten Sklaven Demosthenes und Nikias, daß sie sich des Unverschämten nur entledigen können, wenn sie ihn durch das non plus ultra der Unverschämtheit in Gestalt eines Wursthändlers überbieten. Das Orakel legt also den Grund zu dem komischen Thema der „Ritter“, dem ἀγὼν ἀναιδείας.<sup>1</sup> Die Erfüllung dieses Orakels wird am Schluß des Stückes durch eine Examination des Wursthändlers anhand eines entsprechenden pythischen Orakels<sup>2</sup> von dem unterlegenen Paphlagonier bestätigt, der Form nach in einem paratragodischen ἐλεγχος (vs. 1229ff).

M. Pohlenz (NGA 1952, Nr. 5,119) hat darauf aufmerksam gemacht, daß der Handlungsaufbau der „Ritter“ wie in Sophokleischen Tragödien von einem Orakel bestimmt wird, welches am Anfang ein Schicksal prophezeit und dessen Prophezeiung nachher enthüllt wird. Daß die Ähnlichkeit zur Sophokleischen Behandlung des Orakelmotivs nicht zufällig ist, beweist die Paratragodie in der Enthüllungsszene. Dennoch aber darf das Orakelmotiv in den „Rittern“ nicht, wie es bei Pohlenz geschieht, insgesamt als parodisch angesehen werden; denn am Anfang nimmt es auf die Tragödie keinen *komischen* Bezug: weder bedient sich der Komiker des sermo tragicus noch ist das Orakel an sich ein tragisches Motiv, wie nicht zuletzt das Spiel mit allerlei anderen Orakeln gerade in den „Rittern“ zeigt.<sup>3</sup> Den Ansatz für das Orakelmotiv haben wir gewiß in einem besonderen Zug der Kleongestalt zu sehen, nämlich in der Gewohnheit Kleons, – allen Demagogen darin voran – mit Orakelsprüchen seinen Schwindel zu treiben (s. vs. 61.997ff, vgl. Schmid, IV,239). Das absurde Orakel (vs. 127ff. 197ff) und die aus ihm hervorgehende Handlung sind absolut komisch, „tragisch“ wird das Orakelmotiv erst, da der Betroffene zur Einsicht in die

---

<sup>1</sup> Dieser Agon wird als durchgehendes Thema der „Ritter“ herausgearbeitet von M. Pohlenz, NGA 1952, Nr. 5,111.

<sup>2</sup> Offenbar künden mehrere Orakel dem Paphlagonier das gleiche Schicksal; er verfügt ja über genügend Orakel.

<sup>3</sup> Vs. 61.197ff (Orakelparodie). 797f.818.961.997ff (Orakelparodien).

Erfüllung seines Schicksals geführt wird und da mit der Aufnahme tragischer Form der Bezug zur Tragödie die Komik ausmacht. Als Strukturelement der Handlung der „Ritter“ ist das Orakelmotiv also ins Komische übertragen, d. h. es ist keine Parodie des Sophokleischen Orakelmotivs, sondern dessen komische Version; parodiert wird die Endphase dieses Motivs, die Enthüllung des Spruches, dazu ein tragischer Abschied nach der Euripideischen „Alkestis“ (vs. 125off: Alc. 179ff).

*Enthüllung* (1229ff): Ähnlich wie in Sophokles' „König Ödipus“ und „Trachinierinnen“ wird in den „Rittern“ das eingangs prophezeite Schicksal als erfüllt erkannt. Die Form des tragischen ἐλεγχος, in der sich die Enthüllung vollzieht, erinnert an die Enthüllung im „König Ödipus“.<sup>4</sup> Auf die besondere Problematik Sophokleischer Enthüllung, den Weg von der Befangenheit in falschem Wahn zur Erkenntnis,<sup>5</sup> läßt sich Aristophanes allerdings nicht ein: der Paphlagonier weiß von Anfang an, was ihm bevorsteht, und sucht daher seine Orakel zu verbergen (vs. 125f); es wird also nicht enthüllt, was geschehen, aber noch nicht erkannt ist, sondern mit der Identifikation des Gegenspielers wird der Vollzug des Gewußten bestätigt.

Die Natur des gegen den Paphlagonier aufgebotenen Verhängnisses, die unüberbietbare Gemeinheit, bringt es mit sich, daß das tragische Pathos, welches der Paphlagonier z.T. in seinen Fragen und stets in seinen Reaktionen annimmt, zu dem Inhalt der jeweils erfragten τεκμήρια in dem lächerlichsten Kontrast steht. Das Verhängnis enthüllt sich in der Gestalt des Mannes, der in der Schweinesengerei mit Püffen ausgebildet worden, der beim Stehlen ins Angesicht zu schwören gelernt, der, herangewachsen, Wurst verkaufte und hurte und sein verächtliches Geschäft noch an dem verächtlichsten Platz betrieb.

**1232-4:** ἐλέγχειν „nachprüfen, sich durch Fragen überzeugen“, so z. B. E. Heracl. 404 (Orakelprüfung). Hipp. 1267. IT 530. S. OT 333. Der ἐλεγχος spielt in den Anagnoriseis zur Vergewisserung eine wichtige Rolle; dabei dürfen die τεκμήρια nicht fehlen: ausdrücklich z. B. A. Ch. 205. E. IT 808.822. El. 575; συμφέρειν „entsprechen, übereinstimmen“, cf. S. Aj. 431. E. El. 527 (med.); das poet. θέσφατον (Hom., Pi., Tragg.) hat Ar. noch vs. 1248 ptg. und Pax 1073 hexam.

<sup>4</sup> Vgl. B. M. W. Knox, The Date of the Oedipus of Sophocles, AJPh 77, 1956, 133ff. Mit der Parodie in Eq. ist also das Jahr 424 als t. a. q. zur Datierung des Oedipus gegeben; 425 als t. a. q. wegen Ach. 27 ~ OT 629 ist nur wahrscheinlich, denn ein solcher Ausruf kann immerhin häufiger gewesen sein (s. Verzeichnis, Ach. 27, S. 185).

<sup>5</sup> Zu diesem Aspekt der Sophokleserklärung vgl. H. Diller, Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles, Kieler Universitätsreden 1, 1950, jetzt in: „Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles“, Vorträge von H. Diller, W. Schadewaldt, A. Lesky, Darmstadt 1963.

- 1237:** πῶς εἶπας z. B. E. Alc. 58. Ion 1472. Or. 243. Ar. Th. 902 ptg., ist gewählter als das in Trag. und Kom. gebrauchte πῶς oder τί φήσ; so fragt hastig, ahnungsvoll, wen ein Wort des Gegenübers im Inneren berührt (s. zu Th. 902, S. 61); die Reaktion in banger Ahnung der Zusammenhänge erinnert an die des Ödipus OT 726f; ἀπτεσθαι von Affekten ist trag., cf. A. Fr. 399 M. S. OC 955. E. Med. 55 (φρενῶν ἀνθάπτεται). Rh. 916 (τῆς ἐμῆς ἡψω φρενός). Pl. Ion 535a, vgl. θιγγάνειν E. Alc. 108. Supp. 1162. Tr. 1216f.
- 1239:** βλέπειν ἐναντίον finden wir sonst in gewählter Sprache: E. Med. 470. Heracl. 943. Hec. 968. 975 (cf. Hipp. 947). D. 4,40, der Ausdruck scheint aber nicht stilisiert zu sein und war wohl auch umgangssprachlich.
- 1240:** E. Teleph. Fr. 700: Parodisches Zitat (nach Schol.) eines Ausrufs – hier wie im Teleph. eines Apollon-Orakels wegen (cf. vs. 1229) –, wie er in der Tragödie ähnlich sehr oft vorkommt: z. B. S. OT 738. Aj. 585. Tr. 1203. Ant. 1228. Ph. 786. 928. 1172. E. Hipp. 682f. Ba. 492, parodiert von Ar. in Pax 58.62. Th. 71.945. Av. 323.
- 1241:** ἐξανδρούμενος ist gewählt, cf. Hdt. 2,63,4. Antipho Soph. Fr. B 61 DK. E. Ph. 32. Supp. 703.
- 1243:** οὐκέτ' οὐδέν εἰμ' ἐγώ, eine typisch tragische Wendung, s. zu Ach. 1185, S. 140f.
- 1244:** Die Metapher ἐπὶ ἐπιπίδος ὀχεῖσθαι ist proverbial, cf. Ar. Fr. 150,1. Pl. Lg. 699b. (cf. E. Or. 68f);<sup>6</sup> daß das Sprichwort einer Tragödie entstammt, ist möglich (bei Nauck Fr. adesp. 55), aber nicht sicher; trag. Stil durch strenges Metrum u. poet. Plural.

Im Augenblick der Gewißheit imitiert der Paphlagonier den tragischen Helden, der ein Orakel erfüllt sieht (vs. 1248):

οἴμοι, πέπρακται τοῦ θεοῦ τὸ θέσφατον.

Zu vergleichen sind:

S. OT 1182: τοῦ λού· τὰ πάντ' ἄν ἐξήκοι σαφῆ,

E. Cys. 696: αἰαί· παλαιὸς χρησµὸς ἐκπεραίνεται,

ferner A. Pers. 739f. S. Tr. 1143ff. Od. 9,507. πέπρακται hat Euripides Hipp. 680. 778. Med. 1064. Hec. 1038. – Wie ein tragischer Held fühlt sich der Paphlagonier vernichtet und verlangt entsprechend mit tragischem Vers (vs. 1249, nach dem Euripideischen „Bellerophon“ Fr. 310 [Schol.]), man möge ihn hinein- nun aber nicht -führen, sondern -wälzen. Mit dem Aprosdokeion κυλίνδεντ' anstatt κομίζετ' spielt der Klagende, die Illusion ad maiorem contemptum (Beckius) durchbrechend, vermutlich auf den tragischen Abgang mittels Ekkyklema an;<sup>7</sup> ausgeführt wurde dieser aber wohl nicht, da das Ekkyklema

<sup>6</sup> Erklärung des Sprichwortes aus der Situation des Schiffbrüchigen, dem statt Schiff oder Planke allein die Hoffnung als Fahrzeug übrig ist, richtig bei Kock cl. Plu. Mor. 1103e (unrichtig v. Leeuwen).

<sup>7</sup> Verwendung des Ekkyklema, schon von Beckius erwogen, nimmt v. Leeuwen an, Kock lehnt es ab. Terminus ist (εἰς-, ἐκ-) κυλεῖν, dafür kann komisch schon κυλίνδεντ' stehen; „auf dem Boden hineinwälzen“ wird wohl nicht gemeint sein.

dann stillschweigend hätte ausgerollt werden müssen, während es sonst stets im Spiel aus- und wieder eingerollt wird. Wie es der Paphlagonier verlangt, wird in der Tragödie häufig die Fortführung des toten oder in der menschlichen Existenz vernichteten Helden befohlen: außer dem hier parodierten Bellerophon-Vers sind zu vergleichen:

E.Stheneb. Fr. 671: κομίζετ' εἴσω τήνδε· κτλ.

E.Supp. 1104: οὐχ ὡς τάχιστα δῆτά μ' ἄξετ' ἐς δόμους;

S.OT 1429: ἀλλ' ὡς τάχιστ' ἐς οἶκον ἐσκομίζετε,

ferner S.OT 1340ff. 1521. Ant. 1320ff. 1339. E.Hipp. 1361ff, und ähnlich fordert nicht zuletzt Held Lamachos, freilich noch mit einigem Lebensmut (Ach. 1222f):

θύραζέ μ' ἐξενέγκι' εἰς τοῦ Πιπτάλου / παιωνίασι χερσίν.

Die Situation des Paphlagoniers, dem durch seinen Sturz genommen ist, was ihm sein eigenster Lebensbereich gewesen, nämlich das Geschäft der politischen Unverschämtheit, bietet Gelegenheit, einen tragisch-pathetischen Abschied zu parodieren, die Abschiedsworte der Alkestis an das eheliche Lager (vs. 1250–2: E.Alc. 179ff). In der „Alkestis“ berichtet die Dienerin, wie Alkestis sich zu ihrem Opfertode bereit gemacht und von allem, was ihren engsten Lebenskreis ausfüllte, Abschied genommen, vom Herd, den Hausaltären, dem Schlafgemach, vom Gesinde und den Kindern (vs. 157ff).<sup>8</sup> Den Höhepunkt dieser berichteten Abschiedsszene bildet Alkestis' Apostrophe an das eheliche Lager, auf dem sich Alkestis, nachdem sie vorher gewaltsam die Fassung zu wahren vermochte, weinend ihrem Schmerz überläßt (vs. 179ff):

ὦ λέκτρον . . . / . . . / χαῖρ'· οὐ γὰρ ἐχθαίρω σ'· ἀπώλεσας δ' ἐμὲ  
μόνην· προδοῦναι γάρ σ' ἔδουσα καὶ πρόσιν  
θνήσκω. σὲ δ' ἄλλη τις γυνὴ κεκτήσεται,  
σώφρων μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχὴς δ' ἴσως.

Nach diesem Vorbild apostrophiert der Paphlagonier den Kranz des Demagogen, das triviale Requisit, das seinen vertrautesten Lebensbereich symbolisiert:<sup>9</sup>

ὦ στέφανε, χαίρων ἄπιθι, καὶ σ' ἔκων ἐγὼ  
λείπω· σὲ δ' ἄλλος τις λαβὼν κεκτήσεται,  
κλέπτῃς μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχὴς δ' ἴσως.

Den Anfang paßt er, ohne besondere Pointe ändernd, den eigenen Verhältnissen an; ἔκων bezeichnet ein in solcher Situation echt tragisches Motiv: man denke etwa an den Kommos der „Antigone“ (vs. 806ff); der Terminus selbst findet sich E.Andr. 981. Ph. 630. Den für Alkestis bestimmenden Wesenszug σώφρων ersetzt der Paphlagonier παρ' ὑπόνοιαν durch den seinen: κλέπτῃς – in

<sup>8</sup> Ähnliche Szenen: S.Tr. 900ff, ferner OT 1241ff. Ant. 1301ff.

<sup>9</sup> Vgl. des Lamachos Abschied von seinem Helmbusch Ach. 1184f.

witziger Einsicht in den eigenen Charakter und konsequent nach der Konzeption des Agons, in dem es mit der Unverschämtheit zu renommieren galt. Eine Herabsetzung der Alkestis-Szene wird man in dieser Parodie nicht sehen; lächerlich gemacht wird ausschließlich Kleon, dessen Liebe zum Metier der demagogischen Schurkerei durch den aus jener – warum nicht? – rührenden Szene geliehenen pathetischen Schmerz recht deutlich wird.

Die endgültige Niederlage des Paphlagoniers quittiert der Wursthändler mit einer offenbar überkommenen Dankesformel (vs. 1253): Ἑλλάγιε Ζεῦ, σὸν τὸ νικητήριον. Dem Schol., welches diese Formel aus einem anlässlich einer Dürre in Ägina begründeten Kult für den Zeus Hellanios erklärt, darf man wohl glauben.<sup>10</sup>

Wie in den „Acharnern“ geht in den „Rittern“ der Gegenspieler des Helden unter – was in der Komödie allerdings nur heißt: er geht in Lächerlichkeit unter. In beiden Stücken ist dieser Untergang Parodie eines tragischen Endes, jeweils mit pathetischen Abschiedsworten an ein triviales Requisit als Höhepunkt. Während in den „Acharnern“ der Katastrophenbote „in der Situation“ im tragischen Stil redet, im Threnos des Lamachos hingegen zur Parodie in der Situation die Charakterisierung des pseudoheroischen Kriegers hinzukommt, geht in den „Rittern“ die Paratragodie nur aus der Situation hervor; sein wahres Ethos hat ja der Paphlagonier in den vulgärsten Schimpfduellen mit dem Wursthändler hinlänglich demonstriert.

## 2. AISCHYLEISCHE THEODIZEE IN DEN „WOLKEN“

Nachdem Strepsiades mit seinem ganz unverständenen neuen „Wissen“ über die Gläubiger triumphiert hat, richtet sich der sophistische Geist, auf den er baute, in Gestalt seines Sohnes gegen ihn selbst: Pheidippides prügelt ihn und beweist ihm die Rechtmäßigkeit einer solchen Behandlung. Als sich Strepsiades daraufhin bei den Wolken beklagt, er sei von ihnen verführt worden, sprechen diese ihm allein die Verantwortung zu; sie selbst pflegten lediglich den, den sie in unredlichen Geschäften sähen, eine Weile ins Unglück zu stürzen, damit er die Götter fürchten lerne (vs. 1452–61).

Die Wolken, vorher Göttinnen der Sophistik und allerlei luftiger Spekulation, berufen sich jetzt also auf ein moralisch-erzieherisches Prinzip: sie lassen

<sup>10</sup> Nauck (Fr. adesp. 56), Cantarella, Prato halten den Vers für ein Tragikerzitat, Prato speziell für ein Euripideszitat, da Eur. allein unter den Tragikern die dor. Form Ἑλλάγιος verwende; doch aus der Kultformel kann Ar. so gut wie ein Tragiker einen feierlichen Vers bilden.

das Böse zu, ja fördern es, um zur Einsicht zu führen.<sup>11</sup> Damit erscheint in der Haltung der Wolken das in der Aischyleischen Theologie so wichtige Motiv des *πάθει μάθος* als Theodizee.<sup>12</sup> Parodisch ist die Verwendung dieses Motivs nicht, da Aristophanes sprachlich und in der Sache eine vollständige Übertragung in die Komödienebene vornimmt: zwar motivieren die Wolkengöttinnen ihre Haltung moralisch und wird Strepsiades einsichtig, beide bleiben aber ganz bei dem Gegenstand der komischen Fabel, der unredlichen Schuldentilgung, und weder Strepsiades noch die Gottheit projiziert den Fall subjektiv in eine höhere Ebene, was etwa durch ein Zitat geschehen könnte. Die Aristophanische Theodizee ist also nicht durch formale und geistige Elemente der Aischyleischen Theodizee gebrochen, bezieht ihr Vorbild nicht in den komischen Kontrast ein; sie parodiert ihr Vorbild nicht, sondern ist dessen komische Version.

An die Formulierung der Aischyleischen Theodizee A.Pers. 742:

ἀλλ' ἔταν σπεύδῃ τις αὐτός, ἥ θεὸς συνάπτεται,

scheint ein Vers der „Ritter“ anzuklingen (Eq. 229):

καὶ γὰρ μετ' αὐτῶν ἥ θεὸς ξυλλήψεται.

Doch ist der Aischyleische Vers als ironische Umdeutung der sprichwörtlichen positiven Formel zu verstehen, die dem menschlichen Bemühen die göttliche Hilfe verheißt,<sup>13</sup> wie:

<sup>11</sup> Zur Bedeutung der Wolkengöttinnen und ihrer Wandlung vgl. Newiger, Metapher u. Allegorie, 50ff.65ff. – In unserem Zusammenhang interessiert nur der effektive Wandel der Wolken; doch darf zur Diskussion über den Sinn des „Wolken“-Schlusses hier einmal die Frage gestellt werden, wie ernst es denn gemeint sei, daß sich die Wolken zu Sachwaltern der alten Götter machen: treten denn damit, daß der Alte reumütig zu seinen alten Göttern zurückkehrt, diese schon objektiv – im Sinne der Komödie wenigstens – wieder in Geltung? Pheidippides jedenfalls läßt den alten Narren stehen und geht unbekehrt ins Haus zurück (vs. 1475). Vielleicht ziehen sich die Wolken gegenüber den Beschwerden des Strepsiades mit der Theodizee einfach aus der Affäre; das stünde Göttinnen der Sophistik schon an.

<sup>12</sup> Vgl. Newiger, Metapher u. Allegorie, 67f. – Aisch.-Stellen: Pers. 742: ἀλλ' ἔταν σπεύδῃ τις αὐτός, ἥ θεὸς συνάπτεται, Fr. 673 M.: φιλεῖ δὲ τῷ κάμνοντι συσπεύδειν θεός, Pers. 107ff: δολόμητις ἀπάτα θεοῦ, Pers. 724. Th. 689ff. 726; Ag. 177: πάθει μάθος, cf. Hdt. 1,207,1: παθήματα – μαθήματα.

Außer der Theodizee und der viel diskutierten Anspielung auf das Haarlockenmotiv der „Choephoren“ in der Parabase (vs. 534–6) enthalten die „Wolken“ noch weitere Aischylos-Reminiszenzen (vgl. Newiger, Hermes 89, 1961, 428), Parodien sind diese nicht. – Die Parallelisierung zwischen den Verhältnissen in „Wolken“ u. „Orestie“, die H.N. Couch, AJPh 54, 1933, 59ff vornimmt, geht jedoch viel zu weit.

<sup>13</sup> So mit Groeneboom, Komment. Pers. 742 u. Ed. Fraenkel, zu Agamemnon 811; gegen Nauck, zu E.Fr. 432, der das umgekehrte Verhältnis annimmt, doch das ist nicht plausibel; auch Aischylos kennt ja schon die positive Wendung: Ch. 812.

S.Fr. 927 P.: οὐ τοῖς ἀθύμοις ἡ τύχη ξυλλαμβάνει,

E.Fr. 432,2: τῷ γὰρ πονοῦντι καὶ θεὸς συλλαμβάνει,

Men.Fr. 494,3 Kō.: τὸ λμῆ δικαίᾳ καὶ θεὸς συλλαμβάνει,

ferner A.Ch. 812. Ar.V. 733f. Orakel bei Thuc. 1,118,3 (cf. 123,1; 2,54,4). Und diese positive Formel parodiert Aristophanes in dem „Ritter“-Vers, mit dem der Sklave das Hilfsaufgebot rechtschaffener Leute, das den Wursthändler unterstützen werde, schließt: καὶ γὰρ μετ' αὐτῶν χά' θεὸς ξυλλήψεται. Witzig nimmt der Sklave die Formel wörtlich und stellt den Gott unter die realen Hilfskräfte, noch dazu neben sich selbst.

### 3. PROMETHEUS IN DEN „VÖGELN“

Mit der Revolte gegen Zeus und die olympischen Götter stehen die „Vögel“ in einer thematischen Beziehung zu dem Prometheus-Mythos. Diese Beziehung macht der Dichter selbst bewußt, indem er vor der Göttergesandtschaft an den neuen Vogelstaat Prometheus auftreten und dem Peithetairos die Notlage der Götter und die Möglichkeit ihrer Entthronung verraten läßt (vs. 1494–1552) – dramaturgisch als Exposition des Komödienschlusses, in dem das wunderbare Projekt des Peithetairos durch die Hochzeit mit Basileia verwirklicht wird. Prometheus, der traditionelle Widersacher des Zeus und der Olympier bei Hesiod und im „Prometheus Desmotes“, ist als Entdecker göttlicher Geheimnisse für die Expositionsszene besonders geeignet.

Die Unterredung zwischen Prometheus und Peithetairos wird im sermo comicus geführt; ihr Gegenstand, die Bedrängnis der Götter durch Hunger und der Rat, die Basileia von Zeus zu verlangen, gehört völlig der Komödie an. Die Wesenszüge des Aristophanischen Prometheus sind die aus dem Mythos bekannten: Menschenfreundlichkeit – übrigens ohne Rücksicht auf das Vogelkostüm – (vs. 1545, cf. Hes.Op. 88. Pr.Desm. 11.28), Götterhaß (vs. 1547, cf.Pr.Desm. 975), List (bei Hes. heißt er ποικίλος αἰολόμητις, ποικιλόβουλος, ἀγκυλομήτης). Die Äußerung dieser Wesenszüge ist komödienhaft: Prometheus tritt verumumt auf, damit ihn Zeus nicht sieht, und vergewissert sich, ehe er sich zu erkennen gibt, ob er ganz sicher sei; dennoch soll man ihn nicht beim Namen nennen, und für alle Fälle läßt er sich mit einem Sonnenschirm decken. „Recht prometheisch“ findet Peithetairos diese Vorsicht (vs. 1511). Mit Menschenliebe und Götterhaß begründet Prometheus seine Indiskretionen über die Götter. Sowohl die Gestalt des Prometheus also wie auch die Umstände der Götter, von denen er erzählt, sind der Komödienwelt eingepaßt unter Verlust der den mythischen Gestalten zukommenden erhabenen Form. Das ist Travestie – nicht Parodie, wie man öfter liest –, und zwar einfach

Mythen- und Göttertravestie; denn es ist kein Grund, wie die meisten tun, speziell an den tragischen Prometheus als Vorbild zu denken; im Gegenteil: von der für den tragischen Prometheus wesentlichen *troztigen* Auflehnung ist nichts zu bemerken, wohl aber zeichnet sich der Aristophanische Prometheus durch die *List* des Hesiodischen aus.

Angesichts der speziellen dramaturgischen Funktion (Exposition) und des episodischen Charakters der Prometheusszene und angesichts ihrer komischen Intention als Mythen-travestie ist der Versuch, auf Grund der Prometheusszene im Schluß der „Vögel“ Analogien zu der Aischyleischen Prometheus-Trilogie vorzusetzen und daraus Schlüsse für die Rekonstruktion dieser Trilogie zu ziehen, schon im Ansatz falsch.

Einen solchen Versuch hat in letzter Zeit C. J. Herington<sup>14</sup> unternommen: er betrachtet die Irisszene (vs. 1170ff) als Entsprechung zu dem Auftritt des Hermes im Pr. Desm. 944ff, die Prometheusszene und die Göttergesandtschaft als Reflex des Pr. Lyom., weil auch dort Herakles und Poseidon eine Rolle spielten, und die Apotheose des Peithetairos (vs. 1706ff) als Nachahmung der Rückkehr des Prometheus zu den Menschen im Pr. Pyrph., also die Szenen des ganzen letzten Teils als „Echo einer Trilogie: Desm. – Lyom. – Pyrph.“ (S. 241f).

Betrachtet man jedoch die Bedeutung der genannten Szenen für die Komödie, so findet man nichts, was auf eine Prometheus-Trilogie führte. Die Spionin Iris hat mit Hermes, dem Unterhändler des Zeus im Pr. Desm., nichts zu tun; ebensowenig die Göttergesandtschaft – wie die Prometheusszene eine Travestie – mit der Rolle des Poseidon und des Herakles im Pr. Lyom.: bei Aristophanes ist Poseidon nicht der Rivale des Zeus, sondern sein Sachwalter, und Herakles ist einfach – populär genug – der *ventri deditus*, der mit der Aussicht auf eine Mahlzeit leicht für die Sache des Peithetairos gewonnen ist. Daß in der Verhandlung die Herrschaft des Zeus, wie im Pr. Desm., *Tyrannis* genannt wird (vs. 1605.1643), hat seinen Grund in der entsprechenden Situation, der Gegnerschaft gegen Zeus, nicht in spezieller Nachahmung. Der Botenbericht (vs. 1706ff) ist, wie wir oben (S. 167f) sahen, ein *Cento* aus poetischem Vokabular, kein Zitat noch eine Nachahmung einer bestimmten Partie; die enthusiastische Magnifikation des zum Gott erhobenen Helden bedarf *eo ipso* des poetischen Ornaments.

Es gibt allerdings auch einige echte Reminiszenzen aus dem Pr. Desm. in den „Vögeln“, doch haben diese – was Herington (a. a. O.) übersieht – ihren Effekt in ganz speziellen Zusammenhängen und erlauben keinen Schluß auf umfassende Nachahmungen von Szenen der „Promethie“: In der verunglimpfenden Apostrophe der Vögel an die Menschen in der Parabase, einer Reihe epischer und chorlyrischer Floskeln über die Hinfälligkeit menschlicher Existenz (vs.

<sup>14</sup> C. J. Herington, *A Study in the 'Prometheia', Part II: 'Birds' and 'Prometheia'*, *Phoenix* 17, 1963, 236–43. H. nimmt Überlegungen Bakhuyzens (89ff) wieder auf, die schon C. Pascal, *Dioniso*, 1911, 151 zurückwies. – Sonst spielen die „Vögel“ in der problematischen Prometheus-Frage mit Recht keine Rolle.

685ff), werden die Menschen vs. 686f u. a. ὀλιγοδρανέες, ἐφημέριοι, εἰκελόνειροι genannt; da schwebt zweifellos Pr.V. 547f vor:

τίς ἐφαμερίων ἄρηξις; οὐδ' ἐδέρχοις  
ὀλιγοδρανίαν ἄκιυν,  
ἰσόνειρον κτλ.;

(zu vergleichen ist Pi.P. 8,95f: ἐπάμεροι· τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιᾶς ὄναρ / ἄνθρωπος, und dem Motiv nach schon Il.Z 145ff).<sup>15</sup> Die Reminiszenz – nur eine unter anderen – bezieht sich aber nur auf das besondere Motiv der menschlichen Vergänglichkeit, nicht auf ein für die Thematik des „Prometheus“ bedeutsames Motiv. – In der Irisszene erinnert die Schilderung des gewaltigen Flügelrauschens der Göttin (vs. 1182f):

ῥύμη τε καὶ πτεροῖσι καὶ ῥοιζήμασιν  
αἰθῆρ δονεῖται τοῦ θεοῦ ζητουμένου,

an Pr.V. 125f, wo Prometheus das Flügelrauschen der Okeaniden hört:

... αἰθῆρ δ' ἐλαφραῖς  
πτερύγων ῥιπαῖς ὑποσυρίζει.

Diese Reminiszenz – falls man eine solche überhaupt annimmt – betrifft nur das akustische Motiv, dessen sich der Bote zur Schilderung des Tumults bei der Epiphanie der Iris bedient; sie charakterisiert indirekt die Göttin, wie dann auch die Reaktion des Chores in Dochmien (vs. 1188ff) und mit einem wohl mehr oder weniger wörtlichen Tragikerzitat (vs. 1197f: Fr.adesp. 47); vs. 1231–33 und 1238ff spricht Iris selbst in tragischen Versen.

#### 4. DIE RETTUNGSTHEMATIK

W. Schmid vertritt in seiner Literaturgeschichte (IV,413.423f) die These, daß Aristophanes nicht nur in einzelnen Worten und Versen, in Motiven und ganzen Szenen beständig die Tragödie, besonders die des Euripides, vor Augen habe und parodierte, sondern daß darüberhinaus die gesamte Handlungsanlage der Aristophanischen Komödie Parodie der Euripideischen Rettungstragödie sei.<sup>16</sup> Diese These verkennt den ganz wesentlich verschiedenen Geist Euripideischer und Aristophanischer Rettung.

<sup>15</sup> Zu diesem Thema s. H. Fränkel, ΕΦΗΜΕΡΟΣ etc., in: Wege u. Formen frühgriechischen Denkens, 2. Aufl., München 1960, 23ff.

<sup>16</sup> Parodie der Euripideischen σωτηρία nimmt auch an: A. Garzya, Pensiero e tecnica drammatica in Euripide, Collana di Studi Greci XXXVI, Napoli 1962, 165–7. – Auch V. Frey, MusHelv 5, 1948, 168ff führt auf Grund in der Sache gegebener Vergleichspunkte (Notlage, Held, Plan, Gefahr) die Aristophanische Rettungsthematik auf die Tragödie zurück.

Erstes Kriterium für Paratragödie ist die formale Anlehnung. Fehlt diese, so ist von Paratragödie nur dann zu sprechen, wenn komische Situationen nach tragischen Motiven erhöht werden, so daß sie in einen trotz des Fehlens sprachlicher Anlehnung bemerkbaren lächerlichen Kontrast zu Stimmung und Geist des motivisch Nachgeahmten geraten. So dürfen wir die Bedrohung des Kohlenkorbes in Ach. 325ff als Parodie des Geiselstrategems des Telephos bezeichnen, obgleich die Sprache nicht tragisch ist (s. S. 28), oder das Schweigen des Philokleon in V. 741ff als Parodie des Sophokleischen Schweigemotivs, obwohl sich Bdelykleon und der Chor im Komödienstil zu diesem Schweigen äußern (s. S. 152f), u. a. m. Parodisch wäre die Aristophanische Rettungsaktion also nur da, wo sie in bemerkbarer Beziehung stünde zu der formalen oder wenigstens geistigen Besonderheit der Euripideischen Rettung. Demnach aber sind die Rettungsversuche à la „Palamedes“, „Helena“, „Andromeda“ in den „Thesmophoriazusen“ ebenso eindeutig Parodien Euripideischer Rettungsmechanemata, wie es die Rettungsaktionen der übrigen Stücke nicht sind.

Die Notlagen, die in den Euripideischen Rettungstücken (z. B. El.IT.Hel. Andromeda.Or.) zu überwinden sind, sind individueller und dramatischer Natur, d. h. bestimmte Personen des Mythos sind auf Grund ihres Verhältnisses zu bestimmten Gegnern und auf Grund der äußeren Umstände und der dramatischen Entwicklung in unmittelbarer, persönlicher Gefahr. Diese Gefahr bestehen sie mittels des für die Euripideische Tragödie so charakteristischen listigen Planes, des *μηχανήμα*<sup>17</sup> (nicht in der Androm.), als dessen Meister Euripides in den „Thesmophoriazusen“ exzelliert. Die Helden überlisten ihre Gegenspieler kraft intellektueller Überlegenheit; Möglichkeiten werden in Betracht gezogen und wieder verworfen, die äußeren Faktoren erwogen, wobei Euripides sorgsam auf die Wahrscheinlichkeit bedacht ist; das Mechanema ist geprägt von einem ausgesprochenen Rationalismus – wohlgemerkt! einer rationalistischen Denkform der Personen; daß in dem zuweilen unwahrscheinlich glücklichen Gelingen Tyche dominiert, ist eine andere Sache.

Nichts aber ist dem Geist der Komödie, und der Aristophanischen zumal, so fern wie Rationalismus. Die Komödie ist das Reich gerade des sinnfälligen Widerspruchs, in dem jegliche Ungereimtheit dem Gewohnten, Determinierten, Berechneten wieder und wieder ein Schnippchen schlägt; die für den Rationalismus unabdingbaren logischen Kategorien sind in der Komödie souverän aufgehoben. Von eben solchem Geiste ist die Aristophanische Rettungsaktion: im Gegensatz zu der individuellen Euripideischen Rettung ist die Aristophanische von der politischen Gegenwart Athens her zu betrachten. Aus seiner Unzufriedenheit mit bestehenden Verhältnissen heraus unternimmt der Held eine

<sup>17</sup> Zum Mechanema s. F. Solmsen, Philol. 87, 1932, 1ff.

Rettungsaktion, die einen neuen Zustand herstellt. Die ganze Aktion, eine Auseinandersetzung, teils in Handgreiflichkeiten, teils in der Diskussion, über ein komisch in Szene gesetztes – im weiteren Sinne – politisches Thema<sup>18</sup> (ausgenommen die Thesm.), spielt sich ab in einem „Reich der kolossalen komischen Wunder“ (F.Th. Vischer), in dem sich die realen Sphären des Privaten und des Politischen mit den überrealen Sphären der Natur und des Mythos vermischen.<sup>19</sup> Der Held, „Narr und Genie zugleich“, „bringt es fertig, die Weltordnung auf den Kopf zu stellen“ (Reinhardt, Ar. u. Athen, 266): allen Gesetzen der Ratio und aller Wahrscheinlichkeit spottend, schließt ein Dikaiopolis seinen privaten Frieden, reitet ein Trygaios auf dem Mistkäfer-Pegasos direkt zu Zeus in den Himmel und holt den Frieden, gründet ein Peithetairos in der Luft ein besseres Reich, nehmen sich die Frauen der verfahrenen Politik an. Phantastische Projekte führen die realiter nicht zu erreichende politische σωτηρία im Reiche des Utopischen herbei; mit den rationalistischen Mechanemata der Menschenvernunft bei Euripides haben sie nichts gemein.

---

<sup>18</sup> Zur Konzeption der Aristophanischen Komödie von einem komischen Thema her (im Gegensatz zu einer Konzeption von der Fabel her) vgl. P. Mazon, *Essai sur la composition etc.*, 170f; Schmid, IV, 411ff; K.-D. Koch, *Wesen u. Struktur des komischen Themas bei Ar.*, Diss. Kiel 1953 (typ.), jetzt: *Kritische Idee und komisches Thema*, Bremen 1965.

<sup>19</sup> Vgl. F. Th. Vischer, *Ästhetik od. Wissensch. d. Schönen*, Bd. IV, § 906, S. 1412f, und ähnlich K. Reinhardt, *Ar. u. Athen*, in: *Trad. u. Geist*, 262f; zur Bedeutung der Phantasie in der Aristophan. Komödie jetzt auch einiges bei C.H. Whitman, *Ar. and the Comic Hero*, Cambridge 1964.



## ERGEBNIS

Es gibt kaum ein für den Geist der Tragödie charakteristisches Formelement oder Motiv, das Aristophanes nicht parodiert hätte (s. die Zusammenstellung S. 12ff). Favorit seines parodierenden Späßes ist Euripides, dessen Tragödie damals en vogue war und mit dem pathetisch stilisierten, bis zur Manier typischen *sermo tragicus*, den zahllosen Sentenzen und pointierten Formulierungen, dem Bühnenrealismus (bes. „Telephos“), den theatralischen Situationen (telepheisches Geiselstrategem, Helena-Anagnorisis, gefesselte Andromeda), der intriganten Findigkeit und dem musikalischen Modernismus nebst musikalischen Extravaganzen (Echoresponion in der Androm., Krotalabegleitung in der Hypsip.) den Komiker beständig zur Parodie reizte. Demgegenüber werden Aischylos und Sophokles wenig und im allgemeinen nur um spezieller Pointen willen parodiert, Aischylos in den „Fröschen“ allerdings, als Antipode des Euripides, auch in umfangreicheren Parodien; über spezielle Formulierungen hinausgehende Sophoklesparodien sind die Orakelenthüllung am Schluß der „Ritter“, das Schweigemotiv *Vesp.* 741ff und das fröhliche *Hyporchema* Nu. 1154ff (s.S. 148). Von den kleineren Tragikern wird nur Agathon die Ehre zuteil, von Aristophanes parodiert zu werden, und zwar als „dithyrambischer“ Modernist.

Unsere Untersuchung hat sich um die Paratragödie als Form der komischen Kunst des Aristophanes bemüht; sie wollte zeigen, nicht allein – wie andere schon – daß die Aristophanischen Parodien gegenüber einer polemischen Intention – die öfter auch eine Rolle spielt – ihren poetischen Eigenwert haben, sondern *worin* Kunst und poetischer Grund dieser Parodien bestehen.

Theoretische Grundlage war (1) die Abstraktion der Grundstruktur, des Prinzips der parodischen Komik (S. 10f), und (2) die Analyse der speziellen Formen und Faktoren, die die Komik einer Parodie ausmachen (S. 12ff).

(1) Die aus antiker und moderner Theorie hervorgegangene Bestimmung der parodischen Komik als eines Mißverhältnisses zwischen Komödieninhalt und erhabener Form war dahin zu modifizieren, daß nicht nur die Form, sondern Form und Sinn des Vorbildes konstitutive Elemente der Parodie sind (S. 11). Daraus ergibt sich, daß die Komödie in der Paratragödie auch mit dem Geist ihres Gegensatzes, der Tragödie, ihr widersprüchliches Spiel treibt und

daß es zum Verständnis der Parodien wichtig ist, sich den Geist des Parodierten zu vergegenwärtigen.

Die Abstraktion des parodischen Prinzips ermöglichte es, von der Parodie andersartige Beziehungen auf die Tragödie zu unterscheiden: a) explizite sachliche Anspielungen, b) theoretisch reflektierte und an und für sich angeführte Tragikerverse wie die in der Prologinterpretation und in der Wägeszene der „Frösche“ zitierten (S. 124f), c) Travestie und d) die für Aristophanes wichtige Form der komischen Version, d. h. vollständige Übertragung eines Tragödienmotivs auf Komödienniveau in Inhalt und Stil; eine solche komische Version haben insbesondere einige strukturelle, d. h. für den Handlungsverlauf bedeutungsvolle Tragödienmotive erfahren: die vom „Telephos“ inspirierte Verkleidungsintrige am Anfang der „Thesmophoriazusen“ (S. 44f), das Sophokleische Orakelmotiv in den „Rittern“ (bis auf die paratragodische Enthüllung am Schluß, s. S. 169ff), die Aischyleische Theodizee in den „Wolken“ (S. 173ff) und das Prometheus-Motiv, die Revolte gegen Zeus, in der Prometheus-Travestie der „Vögel“ (S. 175f).

(2) Die Analyse nach formalen Arten, Pointen, Perspektiven und Tendenzen lehrte, daß die Paratragödie eine variable und in sich vielschichtige Form der Komik sein kann und es bei Aristophanes jedenfalls auch ist.

Als *Besonderheiten* der Aristophanischen Paratragödie sind (1) die Freiheit in der Behandlung des tragischen Modells und (2) das souveräne Spiel der Perspektiven hervorzuheben.

(1) Besonders in Szenenparodien *kontaminiert* Aristophanes nicht selten verschiedene Vorlagen (s. S. 62.129.153), die manchmal sogar aus anderen Tragödien stammen (s. S. 93, Anm. 169), und *imitiert* wahrhaft kongenial den tragischen Stil. Souverän sämtliche Stile beherrschend, konnte er im tragischen Stil so gut selbständig dichten wie die Tragiker selbst – schließlich ist der Stil der Gattung nicht an Personen gebunden, woran zu erinnern nicht überflüssig scheint, weil gar zu oft für tragisch stilisierte Verse des Aristophanes bestimmte Tragikerstellen postuliert wurden, aus denen der Komiker sie abgeschrieben habe; wo es auf Stilkontrast ankommt, ist mit umfangreicher parodischer Imitation zu rechnen.

*Größere Umformungen* erfährt das Vorbild durch Raffung, Umstellung, Auslassung, Vermischung, Zudichtung, wie wir es für die Helenaparodie unmittelbar nachprüfen, für die Andromedaparodie und die Telephosparodien durch Abwägen des aus dem Original Erhaltenen, der Voraussetzungen der komischen Fabel und der intendierten Pointe schließen konnten. Derartige Umformungen lassen den bestimmten Plan des komischen Künstlers erkennen: in der Helenaparodie wird durch konsequente Ausschaltung des Trugbildmotivs

das Spiel auf den rein dramatischen Effekt der Anagnorisis reduziert und für zwei Personen improvisiert (S. 56f); in der Andromedaparodie sind die Eingangsklage mit der Echoresponson und die Monodie aus der Parodos umgestellt; durch das unorganische Nachholen der Echoszene gewinnt der Komiker den die Illusion aufhebenden Vorbereitungsdialog, der den extravaganten Einfall des Euripides bloßstellt (S. 84f); in der Telephosparodie der „Acharner“ wird durch die zusätzlich ausgeführte Verkleidungs- und Bettelszene der klägliche Telephoshabit im Detail demonstriert (S. 34f).

Eine weitere wichtige Form freien parodischen Spiels mit tragischen Formen ist die parodische *Auflösung* (S. 15f).

(2) Neben der formalen spielerischen Freiheit ist für die Aristophanische Paratragodie das *souveräne Spiel mit den Perspektiven* charakteristisch. Unter den charakterisierenden, absichtlich skoptischen und naiven Parodien (s.S. 16f) stellen die naiven Parodien, die Parodien aus der Situation heraus, zweifellos die komischste Spielart dar. Dadurch daß Aristophanes seine komischen Figuren aus ihrer einfältigen Perspektive heraus Trivialitäten mit brillanten Tragiker-Dicta pointieren und in einzelnen Versen und ganzen Szenen wieder und wieder das hohe tragische Pathos spezialisierend, technisch, realistisch, grob auflösend und deformierend den örtlichsten, speziellsten und unerheblichsten Situationen und Vorfällen aufsetzen läßt, wird der Kontrast zur Tragödiensphäre geradezu zu einem Spezifikum seiner ungereimten Komödienwelt. Besonders ist auf die Helena- und Andromedaparodien hinzuweisen, wo mit der Projektion der Komödiensituation in die Tragödie durchgängig auf drei Ebenen gespielt wird, nämlich auf den Ebenen der Wirklichkeit, der Bühnenillusion und des fiktiven Tragödienspiels, und wo der komischen Situation einfach eine tragische substituiert wird, so als wären Kunst und Wirklichkeit auswechselbar (S. 57). Das ist dasselbe phantastische, die von der Ratio geforderte Konsequenz der Illusion, des Handlungsablaufs und der Charaktere genial aufhebende Spiel, das auch die Grenzen zwischen der politischen Wirklichkeit und dem Bereiche des Mythischen und der Utopie (vgl. Reinhardt, Ar. u. Athen, 262) und zwischen der Realität und den zu Personen und Handlungen der Szene konkretisierten Bildern der Sprache (vgl. Newiger, Metapher u. Allegorie) außer Kraft setzt.

Die Paratragodie des Aristophanes ist also durch das charakterisiert, was das geistige Prinzip seiner Komik überhaupt ist: durch das *souveräne Spiel* mit Formen, Inhalten und Bereichen.<sup>1</sup> In diesem souveränen Spiel zwischen

<sup>1</sup> Auch aus den Phänomenen des Aristophanischen Helden, den Reinhardt, Ar. u. Athen, 265f treffend charakterisiert hat („Narr und Genie zugleich“, 266), und des über

trivialer Wirklichkeit, nährischer Farce und pathetischer Tragödienidealität liegt der echt poetische Grund der Aristophanischen Paratragodie.

---

Handlungskonsequenz und psychologische Wahrscheinlichkeit dominierenden Witzes (vgl. bes. Süß, RhM 97, 1954, 115ff. 229ff. 289ff) ist als Prinzip die Souveränität zu abstrahieren.

## VERZEICHNIS DER TRAGÖDIENPARODIEN BEI ARISTOPHANES

Dieses Verzeichnis führt neben den Aristophanes-Stellen die parodierten Vorbilder, soweit diese bestimmt sind, und die wichtigsten Parallelen auf. Auf im Hauptteil behandelte Parodien wird durch die entsprechende Seitenzahl verwiesen. Bestimmte Vorbilder sind durch Herausrücken gekennzeichnet. In Klammern werden, für eine möglichst vollständige Übersicht über die Beziehungen der Aristophanischen Komödie auf die Tragödie, auch Reminiszenzen ohne komische Pointe und inhaltliche Anspielungen verzeichnet.

### *Acharnes*

- 1-39 Naives Selbstgespräch mit einigen erlesenen Floskeln zum Ausdruck des Kummers und der Freude. Keine Parodie des tragischen Monologs, für den wesentlich ist, daß die Kommunikation zu den Mitmenschen abbricht (vgl. Leo, Monolog [s. S. 37, Anm. 45], 36; Schadewaldt, Monolog u. Selbstgespr., 28). Keine Teleph.-Szene parodiert (vgl. Handley/Rea, 30; Pucci, 306; gegen Starkie; Rostagni, RFIC n. s. 5, 1927, 313ff; Miller, CPh 43, 1948, 176).
- 1 δάκνειν τὴν καρδίαν, cf. E.Alc. 1100. Ar.V. 375 ch., geht auf Homer zurück, cf. Il. 6,202.
- 2 βαιός, poet. inkongruent, komisch spezialisiert auf τέτταρα.
- 4 χαιρηδών, hapax eirem., poet. gebildet analog ἀλγηδών, ἀχθηδών, μεληδών, aber wohl von Ar. selbst (vgl. Fraenkel, Beobachtungen, 15f; gegen Weber, Ar.Stud. 1ff).
- 5 κέαρ ist poet., bes. trag.
- 7? γανόω noch Anacr.Fr. 99 Page. Pl.R. 411a u. Sp.
- 8 **E. Teleph.Fr. 720** (Schol.).
- 27 **S.OT 629?** Der pathetische Anruf der Stadt: ὦ πόλις πόλις, mag öfter vorgekommen sein; Anrufe der Stadt z. B. E.Andr. 1222. Hipp. 884. Ph. 613. S.Ant. 843. El. 1413; parodiert auch Eupol.Fr. 205. Ar.Ach. 75. Eq. 813 = Pl. 601.
- 29 νοστεῖν „kommen, gehen“ ist poet., cf. Od. 4,619. E.Hel. 474.891, auch Pherecr.Fr. 82 in sonst nicht ptg. Vers.

- 33 **adesp.Fr. 41** (Schol.): στυγεῖν ist hohen Stils, bei Ar. noch Ach. 472 ptg. Th. 1144 lyr., cf. στυγερός Ach. 1191 u. 1208 ptg.; ἔστυ ohne Artikel.
- (47ff) Keine Parodie Euripideischer Genealogien (gegen Schol.; Bakhuizen; Prato, 81; Guglielmino, 64; Fraenkel 19f; Pucci, 308ff); denn weder Stil noch Metrum sind trag.; Genealogien aber gibt es seit dem Epos; verspottet wird der Aufschneider Amphitheos.
- 68 τρῦχεσθαι, ep.trag., Ar. noch Pax 989 anap.; hier ironisch.
- 69 ὀδοιπλανεῖν, hapax eirem., cf. ὀδοιπορεῖν S.Aj. 1230. OT 1027. OC 1251, mehrfach bei Hdt.; ironisch.
- 75 **A.Fr. 722 M.** (Schol.)  
= **S.Fr. 883 P.** (Schol.): ὁ Κραναὰ πόλις, zitiert für etymolog. Witz; zum Anruf der Stadt s. zu vs. 27.
- 95 ναύφρακτος, Aischyl. Bildung: A. Pers. 951.1029. E.IA 1259. Ar.Eq. 567 ch. Das künstliche Wort ironisiert das wie am Schiffsbug aufgemalte Riesenaug und das großtuerische Auftreten des Pseudartabas.
- 119 **E.Fr. 858** (Schol., gegen Schol. aber nicht nach der „Medea“): cf. σπλάγχνα θερμίνειν Ra. 844 ptg., S. 120.
- 125 cf. S.OT 1374. E.Heracl. 246. Ba. 246. (Alc. 229f), auch Aeschin. 2,38 (der für sein τραγωδεῖν bekannt ist).
- 162–4 Leicht trag. Affektion: ὑποστένω S.El. 79, cf. ὑποστενάζω S.Aj. 322.1001; θρανίτης λεώς à la ναυτικός λ. A.Pers. 383, ἱππότης λ. S.OC. 898, χειρῶναξ λ. S.Fr. 844 P., (cf. Ar.Pax 632 tetram., 922 lyr.); σωσίπολις ist hapax eirem., cf. ρυσίπολις Il. 6,305. A.Th. 129; οἴμοι τάλας ἀπόλλυμαι ist trag.; πορθεῖν von Personen ist trag., z. B. A.Th. 583. E.Ph. 565.
- 171 ῥάνις, zuerst bei dem Epiker Choirilos Fr. 10 Kinkel, Lieblingswort des Eur., bei Ar.Ra. 1312 in Eur.-Parodie; dann bei Arist.; hier ist der Kontext komisch, vielleicht täuscht der literarische Befund über den Gebrauch des Wortes.
- 235 **Pr.V. 682**: Reminiszenz γῆν πρὸ γῆς; proverbial, s. Cic.Att.XIV 10,1.
- 280–625 **E.Teleph.**: kom. Version, Motivparodien, wörtliche Parodien (viel Stilimitation): S. 19ff.
- 472 **E.Oineus Fr. 568**
- 478 **A.Ch. 750**
- 479 **E.Fr. 1003**
- 480ff **E.Med. 1242ff?**

- 659-62 **E.Fr. 918** (Suid. s.v. *παλαμᾶσθαι* u. *άλωτόν*): von Bergk, Buchwald, Handley/Rea (35) dem Teleph. zugewiesen als Schluß des Streites der Atriden.
- (678) *γηροβοσκεῖν*, cf. E.Alc. 663. Med. 1033, cf. *γηροβοσκός*; in tetram. der Parabase, ohne kom. Pointe.
- 729 Begrüßung eines Platzes, s. S. 145.
- 731 cf. E.Ph. 1701.
- 790 cf. S.Ant. 513. E.IT 800.
- 821 cf. E.Hipp. 272, ferner El. 902. Tr. 919. IT 939. IA 1124.
- 843 *ἔξομόργυσθαι* ist euripideisch, wie hier E.Ba. 344: *μωρίαν* ~ .
- 881-94 Begrüßung, S. 144ff.
- 883 **A. "Ὀπλων κρίσις Fr. 285 M.** (Schol.).
- 893f **E.Alc. 367f**
- 964f Heroische (ep.-trag.) Charakterisierung des miles gloriosus: *ταλαύρινος* ist ep., *κραδαίνω* ep.trag.; cf. Pax 241: *δεινός* u. *ταλαύρινος* für Polemos.
- 965 **A.Th. 384**
- 1069-1227 Katastrophenparodie, S. 137ff.
- 1183 **E.Hipp. 1239?**, S. 140.
- 1188 **E.Teleph.Fr. 705a Sn.**

*Hippes*

- 9 **adesp.Fr. 53**: *Οὐλύμπου νόμον*, cf. E.IA 578; *ξυναυλία*, cf. S.Fr. 60 P. A.Th. 839 metaph. (Pl.Lg. 765b t.t.: opp. zu *μονωδία*); durch *κλαύσωμεν* kom. Metapher.
- 16 **E.Hipp. 345**: vgl. etwa S.OC 654: *μη δίδασχ' ἄ χρή με δρᾶν*.
- 30f Zu 30 cf. Pr.V. 216; strenges Metrum; *βρέτας* trag., Ar.Lys. 262 ch.; auch das Hikesiemotiv liegt über dem Sklavenethos.
- 80f Die Selbstmorddeliberative übersteigt das Sklavenethos; cf. E.IT 321f. Cyc. 201, ferner Hipp. 401f. 599f. Hel. 298; Stil nicht trag.
- 83 **S. 'Ελένης ἀπαίτησις Fr. 178 P.** (Schol.): *ἔμοι δὲ λῶστον κτλ.*, Änderung ohne kom. Pointe; Beispiel dieser mythischen Todesart Hdt. 3,15 (Psammenit).
- 108 Zum Motiv, äußere Autorität geltend zu machen, cf. E.Cyc. 285: *θεοῦ τὸ πρᾶγμα· μηδέν' αἰτιῶ βροτῶν*, Pr.V. 619: *βούλευμα μὲν τὸ Δῖον, Ἥφαιστου δὲ χεῖρ*, E.Ph. 1646: *'Ἐτεοκλέους βουλευματ', οὐχ ἡμῶν τάδε*.

- (147ff) Keine ptg. Begrüßung (gegen Bakhuyzen u. v. Leeuwen), sondern hieratisch-parodische Magnifikation (vgl. H. Kleinknecht, ARW 34, 1937, 306ff) mit einer ep. Phrase: λαῶν στίχας (163, cf. Il. 4,90) und zwei bes. hochtrabenden Bezeichnungen des Herrschers aus der Trag.: ταγός (159, cf. Pr.V. 96: . . . ὁ νέος ταγός μακάρων von Zeus) u. ἀρχέλας (164, cf. A.Pers. 297. Hdt. 5,68).
- 214 **E.Heracl.** (Schol.), nicht in den erhaltenen Teilen des Stückes, **Fr.inc. 851** bei Nauck: vgl. etwa S.El. 715. E.Ba. 349. E.Ph. 1192.1696; χορδεύειν komisch.
- 221? **adesp.Fr. 54** (Schol.): cf. E.Ba. 313; wohl nicht spezifisch trag., aber jedenfalls formelhaft.
- 229 χῶ θεὸς ξυλλήψεται, S. 174f.
- 416 βορά parod. inkongruent, das Wort gebrauchen Pi., Hdt. u. bes. Tragg., bei Ar.Th. 1033 ptg.
- 498–500? **S.Oikles Fr. 469 P.** (Schol.): Beziehung unsicher, da die Abschiedsformel ἀλλ' ἔθι χαιρών u. ä. in der Kom. üblich ist (cf. 548.1250. Ach. 1143. Nu. 510. V. 1009. Pax 154.719.729. Ra. 1500. Ec. 683. Pl. 1079) u. auch bei Eur. mehrfach vorkommt (z. B. El. 1340), also eine nicht bloß literarische Formel sein wird; cf. schon Od. 15,128: σὺ δέ μοι χαιρών ἀφίκοιο. Kock u. v. Leeuwen leugnen Soph.-Entlehnung für die Formel, v. Leeuwen bezieht Schol. auf καὶ σε φυλάττοι Ζεὺς Ἀγοραῖος (cl. A.Eu. 973. E. Heracl.70. Hdt. 5,46), was möglich ist, da die Zitation des Z. Agoraios als Helfer des „Agorakritos“ immerhin einen Witz enthält. ναύφρακτος ist Aischyleisches Wort, s. zu Ach. 95.
- 567 Trag. Begrüßungsformel, S. 144.
- 611
- (759) **Pr.V. 59:** Reminiszenz ohne komische Pointe.
- 813 **E.Teleph.Fr. 713:** Wegen der Wiederholung des Zitats in Pl. 601 ist die ganze Wendung als Zitat zu betrachten (Bakhuyzen, Nauck, Buchwald, nach Elmsley; gegen Schol., das Kontamination mit Med. 168 anzeigt, u. Handley/Rea, 35); cf. E.Supp. 808. Ph. 611+613. S.El. 1413. Ant. 843.
- 836 **Pr.V. 613:** Zitat des Metrums wegen leicht abgewandelt; ὠφέλημα für Personen auch E.Tr. 703 (cf. μίσσημα S.El. 289. A.Th. 186. E.Hipp. 407; κήδευμα E.Or. 477, κτήμα E.Med. 49 u. a. m.).
- 973 **E.Fr. x** (Schol. R): cf. E.Alc. 244. A.Ag. 1577. E.IA 1250. E.Fr. 443; Zitat wird bestätigt durch komische Fortführung in einer Injurie ὄνομαστί.

- 1099 **S.Peleus Fr. 487,2** (Schol.): Ähnliches Paradoxon E.Ba. 193 u. S.Phtiotides Fr. 695 P.; denselben Peleus-Vers parodiert Fr. Com. adesp. 11 K.; *γερονταγωγεῖν* auch S.OC 347.
- 1194 Selbstanrede, s. S. 37f; die Aufforderung ist ein *faux pas*, s. dagegen z. B. E.Alc. 221.
- 1203 s. zu 108.
- 1229–49 Imitation einer Sophokl. Orakelenthüllung, S. 170ff.
- 1240 **E.Teleph.Fr. 700** (Schol.)
- 1244 **adesp.Fr. 55 ?**
- 1249 **E.Belleroph.Fr. 310** (Schol.)
- 1250–2 **E.Alc. 179ff:** Abschied, S. 172f.
- (1253) s. S. 173 mit Anm. 10.
- 1290f **E.Hipp. 375f:** Motivparodie, die sorgenvolle Meditation ist ironisch; s. zu Ra. 931f, S. 120.
- 1302 **E.Alkmeon in Psophis Fr. 66** (Schol.)
- 1335 Trag. Begrüßungsformel, S. 144.
- (1321) Das Motiv der Verjüngung durch Abkochen stammt aus der **Medea**-Sage u. kam u. a. in dem Satyrspiel *Διονύσου τροφοί* des Aisch. vor, Fr. 426 M., cf. Schol. u. Hypoth. E.Med.)

*Nephele*

- 30 **E.Fr. 1011** (Schol.): cf. E.HF 530. Hipp. 841; Floskel exzerpiert für den Witz *καθ' ὁμωνυμίαν* mit *χρέος*.
- 41 Die Wunschform *εἴθ' ὄφελ'* kommt auch in Prosa vor, ist aber sehr gewählt; das *φεῦ* verrät die trag. Affektion, cf. S.El. 1021.
- 110 Trag. Anredeformel, S. 144; (kein bestimmtes Zitat, gegen adesp. Fr. 59a Sn.).
- 138 **E.Teleph.Pap.Mediol. 1,13** (= Fr. 17,13 Page, Greek Lit. Pap.): freies Zitat.
- (223) Mit der Anrede *ᾠφήμερε* charakterisiert sich der blasierte Philosoph; der Begriff bezeichnet eine der älteren Lyrik eigentümliche Sicht der Menschennatur (vgl. S. 177), cf. Pi.P. 8,95. Fr. 157. Semon.Fr. 1,3 D. Pr.V. 83.253.547 (parodiert Ar.Av. 686f).
- (257) **S.Athamas**, Anspielung.
- 319 Das Fliegen der Seele vor Freude oder Furcht ist eine poet. Metapher, cf. Anacr. Fr. 33 Page. Pi.P. 8,90. S.Aj. 693. Ant.

1307. OT 487. E.Or. 675. El. 176f. Ar.Av. 1445; Spiel mit dem wörtlichen Sinn d. Metapher.
- (372) **A.Supp. 276:** Reminiszenz ohne besondere Pointe.
- 375 ὃ πάντα σὺ τολμῶν, cf. S.OC 761. Fr. 189 P. Aj. 379.
- (534-6) **A.Ch. 164ff** (Anagnorismos), Anspielung.
- (583) **S.Teukros Fr. 578 P.** (Schol.), passend zitiert (κῶλλησις).
- (603-6) cf. E.Hypsip.Fr. 752 (aus chronolog. Gründen nicht Vorbild, gegen Schol.), außerdem Ion 714-8. Ba. 306f; lyrisch, nicht komisch; wohl mit Eur. gemeinsame Vorbilder (wie Av. 209ff).
- 707-22 Anap. Klage-Amoibaion nach trag. Muster (vgl. Pucci, 330f); im Stil sind die Anaphern des φροῦδος (meist trag., s.S. 134) in vs. 718-22 trag.; cf. E.Hec. 160f. Andr. 1070.
- 729 ἀπαιόλημα noch A.Ch. 1002 (schwebt hier vielleicht vor, vgl. H.-J. Newiger, Hermes 89, 1961, 428) und S.Fr. 1018 P., cf. ἀπαιόλη Nu. 1150. A.Fr. 309 M., ἀπαιολεῖν E.Ion 549.
- 799 εὐσωματεῖν, cf. E.Andr. 765.
- 800 εὐπτερος S.OT 175. E.Ion 1200.1203; poet.pl.
- 833 εὐστομεῖν = εὐφημεῖν wie A.Ch. 997, vielleicht Aisch.-Reminiszenz (vgl. Newiger, Hermes 89, 1961, 428), (sonst noch S.OC 18 „schön singen“).
- 891 **E.Teleph.Fr. 722** (Schol.): Nur der Halbvers ist als punktuelle Reminiszenz zitiert; denn das πάντα (Dindorf: ταῦτα) δὲ ἐκ Τηλέφου Εὐρ. des Schol. meint den vollen Wortlaut der ausgeschriebenen Teleph.-Stelle, nicht weitere Entlehnungen (gegen Bakhuyzen u. v. Leeuwen).
- 922-4 **E.Teleph.,** Anspielung: Komische Spezialisierung des ἐπτώχευες mit literar. Seitenhieb (der Verkleidete nannte sich nicht etwa selbst „Myser Telephos“).
- (1024-30) καλλιπυργον σοφίαν – σῶφρον ἄνθος (direkte Metapher statt ~ σωφροσύνης) – κομψοπερεπῆ μοῦσαν sind zum poetischen (ironischen) Preis gewählt; zu dem metaph. καλλιπυργος vgl. ὑψίπυργοι ἐλπίδες A.Supp. 96f, πυργῶ Ar.Pax 749.
- 1133 φρίσσω, bes. πέφρικα, ist poet., vor allem trag.; parod. inkongruent gegenüber dem Grund des Entsetzens, dem Gerichtstermin.
- 1154-70 Ptg. Jubellied, motivisch nach Soph., S. 148ff.
- 1154f **S.Peleus Fr. 491 P.** (eher als E.Peleus Fr. 623, s.S. 148f).
- 1165f **E.Hec. 173f**

- 1203 ἀριθμός ist eine verächtliche Beschimpfung aus der Tragödie: cf. E.Tr. 476. Heracl. 997.
- 1259–66 Klage des verunglückten Gläubigers (ὡ μοί μοι 1259 ptg. Threnosruf, ἔα trag. Reaktion, θρηγῶν 1260 bezeichnet den Charakter dieses Auftritts, 1261 weist auf das Xenokles-Zitat voraus).
- 1264f **Xenokles, Likymnios Fr. 1 N.** (Schol., dazu Dübners adnotatio): Mit dem verkürzten Lemma sind offenbar beide Verse indiziert (Nauck mit Bakhuyzen); Anrufung des Daimon wie: A.Pers. 472.515. Th. 106. E.Alc. 384. Hipp. 871. Hel. 455. Ar.Pax 1250 ptg.; σκληρός heißt der Daimon auch E.Alc. 499f, στερρός E.Andr. 98; θραυσάντυγες könnte gut der originale Wortlaut sein (cf. Rhes. 118: θραύσαντες ἀντύγων χνόας [cf. E.Ph. 1193]); Euphronios allerdings gibt χρυσάμπυκες an (danach Nauck; Dübner nimmt Hermanns unnötige Konjektur χρυσάντυγες auf); dann könnte die Erwähnung der Pallas auf ein Geschenk für die Rosse hindeuten wie beim Pegasos Pi.O. 13,65f; πρὶν γέ οἱ χρυσάμπυκα κούρα χάλινον/ Παλλὰς ἦνεγι' κτλ.; zu ὥς μ' ἀπώλεσας cf. S.El. 808. 1163. E.Med. 1310. Hipp. 353 etc., Ar.Pax 1210 u. 1250 ptg.
- 1266 Anspielung auf die Situation bei Xenokles von Ar. selbst, cf. ἐπενήνεγιεν αὐτός Euphronios (Schol. in Ald., s. Dübners adnotatio).
- 1272? Schol.rec. vermerkt Parodie, aber zweifelhaft.
- (1372) **E.Aiolos**, Anspielung auf die unmoralische Thematik.
- (1397) Nicht auf E.Med. 1317 zu beziehen (richtig v. Leeuwen; gegen Porson ad Med. l.c. u. Prato): es handelt sich um komische Metaphora von Epitheta des Erderschütterers: κινητής h.Hom. 22,2. Pi.I. 4,21 und μοχλευτής Ar.Nu. 568.
- 1415 **E.Alc. 691**: Für die Argumentation deformiert; Parodie außerhalb des Metrums; s. zu Th. 194, S. 113.
- 1468 (**adesp.Fr. 59**)? Kaum im ganzen zitiert; Zeus πατρώος ist hier nicht Stammvater der trag. Heroen (so Kock, v. Leeuwen, cl. Pl.Euthd. 302c–d), sondern Schützer der elterlichen Rechte, cf. Pl.Lg. 9,881d; καταιδεῖσθαι sagen Hdt., Soph., Eur. für σέβεσθαι; ναὶ ναὶ Ar.Eq. 749. Th. 1183f, doch auch A.Pers. 1072.
- (1452ff) Komische Version der Aischyl. Theodizee, S. 173f.

## Sphakes

- 29 σκάφος poet., bei Ar.ptg.: Ach. 541. Th. 877. Ra. 1382.
- 111 **E.Stheneb.Fr. 665** (Schol. + Plu. u. Galen): cf. A.Th. 391: τοιαῦτ' ἄλλων vom kampfbegierigen Tydeus; Gerichtspassion mit Liebesleidenschaft identifiziert, cf. 749ff; S. 153, Anm. 44.
- 124 κνεφαῖος ist poet., cf. zu Ra. 1350, S. 134.
- 168 δρασεῖω ist trag., ptg. auch Pax 62 (cf. die trag. Desiderativa ἐργασεῖω, ἀκουσεῖω, φευξεῖω [Starkie]), in ähnlicher Befürchtung S.Aj. 326. E.Med. 93.
- 306-8 **E.HF 80 + Pi.Fr. 189** (Schol.): Kontamination zweier Floskeln; bei Eur. ist πόρος (mit Musgrave u. Wilamowitz) fig., bei Pi. topographisch gemeint (vgl. Wilamowitz, Wespen, Kl.Schr. I,318f).
- 309-15 Kleiner Threnos.
- 309 cf. z. B. S.Ph. 785.792.
- 312 **E.Thes.Fr. 385** (Schol.): cf. E.Alc. 865. Hipp. 1144f.
- 314 **E.Thes.Fr. 386** (Schol.): cf. E.Hipp. 1144f: ὃ τάλαινα μᾶτερ, ἔτεκες ἀνόνατα; nach Schol. soll im Thes. Hippolytos die hier parodierten Worte gesagt haben, doch da Theseus nicht als Vater nach Kreta ging, ist zu vermuten, daß der Name des Hippolytos aus dem ursprünglich auch im Schol. angeführten Hipp.-Zitat herrührt (so Wilamowitz, Hermes 15, 1880, 484, Anm. 1); ἀγαλμα für Kinder E.Supp. 370f.
- 315 cf. S.Aj. 982.904. E.Ph. 1551. Alc. 341.
- 316-33 Monodie, S. 150ff.
- 335 Versicherung der εὔνοια, cf. S.El. 1203f. E.Ion 1336, um so mehr parodisch, als sich Phil. ohnehin an die φίλοι wandte.
- 375 δακεῖν τὴν καρδίαν, s. zu Ach. 1; τὸν περι ψυχῆς δρόμον δραμεῖν, cf. Hdt. 8,74.102. E.Or. 878. Pl.Tht. 173a; parodierend sagte man: ὁ λαγῶς τὸν περι τῶν κρεῶν τρέχει (Phot. 202,1 u. Suid. s. v. λαγῶς), was Ra. 191 zugrundeliegt.
- 741-59 Schweigen und Ausbruch der Klage im Übermaß des Schmerzes (Sophokl. Motiv), S. 152ff.
- 749-54 **E.Alc. 861ff u. Hipp. 215ff**
- 756f **E.Belleroph.Fr. 308, 1 Sn. + 308**
- 763 **E.Kressai Fr. 465**, S. 154.
- 996f **E.Andr. 1077**: ἄ ἄ, τί δράσεις, ὦ γεραιέ; μὴ πέσης· / ἔπαιρε σαυτὸν. — οὐδέν εἰμ'· ἀπωλόμην; zu ἔπαιρε σαυτὸν cf. E.Alc. 250. Andr.

717. Heracl. 635. Ion 727. S.Ph. 886. Ar.Lys. 937 (des obszö-  
nen Witzes wegen); zu οὐδέν εἰμ' ἄρα s.S. 140 (zu Ach. 1185).
- 1074 **E.Stheneb.Fr. 663** (Schol.): Exzerpierte Wendung, um auszudrük-  
ken: „und wär' er zuvor ein Ignorant“; ein berühmter Vers  
(s. Nauck u. Starkie), cf. z.B. Platons Paraphrase Smp. 196e;  
ähnlich formuliert ist E. Teleph.Fr. 715,2: *χρεία διδάσκει, καὶ*  
*βραδύς τις ἦ, σοφόν*, beide Verse verbindet parodierend Men.  
Fr. 229 KÖ.: *χρεία διδάσκει, καὶ ἄμουσος ἦ, σοφόν*.
- (1081) **Achaios, Momos Fr. 29 N.** (Schol.): *ξὺν δορὶ ξὺν ἀσπίδι*, geflügeltes  
Wort, cf. Pax 356, ohne kom. Pointe.
- 1160 **adesp.Fr.x:** cf. E.Heracl. 1006: *ἐχθροῦ λέοντος δυσγενῆ βλαστήματα*;  
cf. auch Pax 528 ptg.; poet.pl. und Ausfall des Artikels; Pointe  
ist Aprosdoketon im letzten Wort, also ist bestimmte Vorlage  
wahrscheinlich.
- 1292ff z. T. ptg. Botenszene, S. 165.
- 1297 **E.Fr. 889a Sn.:** parodiert auch Th. 582f (S. 47).
- 1299 **E.Andr. 353**
- (1326) Ebenso E.Cyc. 203. Tr. 308; die erste Stelle hält v. Leeuwen,  
die zweite (Tr. aber erst 415 gegeben) Schol. für das Vorbild;  
es ist aber wohl gar kein literar. Vorbild, sondern ein üblicher-  
weise, wie es scheint, bes. von Komasten, aber auch sonst,  
gebrauchtes Kommando anzunehmen (mit Bakhuyzen, 63f u.  
Starkie); *ἀνέχειν* u. *παρέχειν* auch IA 732f.
- (1414) **E.Ino,** Anspielung.
- 1482-1537 Parod. auflösende Tanzburleske, S. 155ff.
- 1490 **adesp.Fr. x?** S. 156.

*Eirene*

- 38 *κάκοσμος*, s.S. 95 (zu vs. 132).
- 58-176 **E.Belleroph.:** Motiv des Rechters mit Zeus und spektakulärer  
Himmelsritt, S. 89ff.
- 114ff **E.Aiolos Fr. 17 u. 18**
- 126 **E.Stheneb.Fr. 669**
- 179 s. die Parallelen zu V. 1482, S. 155.
- 228 Die Formel *οὐκ οἶδα πλὴν ἓν* liebt Eur. besonders: Hipp. 599.  
Supp. 933. HF 1143. El. 627.752. Ion 311, auch S.OT 119.  
OC 1161.
- (236ff) s.S.93, Anm. 170.

- (289ff) Bergung der Eirene nach dem Muster von A. Diktyoukoi (vgl. R. Pfeiffer, SB München 1938, H. 2, S. 12ff u. Newiger, Metapher u. Allegorie, S. 114f mit Anm.); bes. ist das Herbeirufen des Chores vs. 296ff mit Dikt.Fr. 464,18ff M. (dazu Fr. 465,4ff) zu vergleichen; der Stil ist aber nicht trag., also Komödienumbildung, keine Parodie.
- (316f) **E.Heracl. 976f**: Ungefähres Zitat ohne kom. Pointe; cf. E.Alc. 848. Med. 793.
- (356) **Achaios, Momos Fr. 29 N.**: cf. V. 1081.
- (380f) Keine trag., sondern ep. Vokabeln, mit denen Hermes tönt und die Trygaios, Hermes parodierend, aufnimmt (richtig Bakhyuzen, v. Leeuwen, Platnauer; gegen Schol., Täuber, Schlesinger, Prato).
- 389 *παλίγκωτος* ist poet., u. a. aischyleisch.
- 528 **E.Teleph.Fr. 727** (Schol.): Das parod. substituierte *πλέκος* ist nach trag. Muster gebildet, s. S. 31.
- 629 **E.Med. 1349**: vgl. v. Leeuwen; cf. S.OT 827. (El. 13). Fr. 387 P. Pl.Lg. 929a.
- 632 s. zu Ach. 162.
- 699 **E.Thyest.Fr. 397**: θεοῦ θέλοντος κἄν ἐπὶ ῥιπὸς πλείοις,  
+ **E.Oineus Fr. 566,2**: κέρδους ἕκατι καὶ τὸ συγγενὲς νοσεῖ. Kontamination zweier Sentenzen (richtig Prato).
- 722 **E.Belleroph.Fr. 312** (Schol.), S. 97.
- 866 *ῥχημα καθάρου*, trag. Periphrasis, cf. *ἔππειον ῥχημα* E.Alc. 66f, *ῥχημα ναός* S.Tr. 656, ferner E.Supp. 662. Rh. 621 etc.
- 922 s. zu Ach. 162.
- 991? (**A.Th. 345**): Schol.A.Th. l.c. meint, das Wort *κορκορυγή* werde von Ar. verspottet, doch das onomatopoetische Wort ist kaum speziell poet., cf. auch Lys. 491, dazu *διακορκορυγεῖν* Nu. 387, *κορκορυγμός* Ps.Luc.Philopatr. 3; eher klingt die Aisch.-Stelle an Komödie an (Schroeder zu Av. 1014).
- 1013f **adesp.** (viell. Morsimos) **Medea Fr. 6 N.**: Autorschaft des Morsimos vermuten Fritzsche (zu Ra. 151) u. Nauck; Deformation der Worte Jasons vor der toten Kreusa; cf. E.IT 152.
- 1020 cf. E.Andr. 260. (A.Th. 275).
- 1177 **A.Myrmid.Fr. 212 F M.**: cf. Av. 800. Ra. 932.
- 1210ff Mehrfach hebt der unglückliche Waffenhändler die Stimme zu kläglichem Pathos; weitgehend strenges Metrum.
- 1210 *ὡς μ' ἀπώλεσας*, cf. 1250, s. zu Nu. 1265; *προθέλυμος* ep.

- 1212 cf. S.Ph. 931.933.  
 1220 Gnome in ernstem Ton, sachlich banal.  
 1224 θώρακος κύτος, echt trag. Periphrasis (entsprechend dem epischen θώρακος γύαλον, Il. 5,99 etc.); Periphrasis mit κύτος z. B. A.Th. 495. E.Supp. 1202. Cyc. 399. Fr. 185,4. Pl.Com.Fr. 189 ptg. Xenarch.Fr. 1,10 ptg.  
 1250 s. zu Nu. 1264f.  
 1255 cf. E.HF 707.1374f.

## Ornithes

- 7 δύσμορος ist homerisch u. trag., in Prosa nur Antipho 3,2,11.  
 (66) Hinweis auf den Zeugen mit ἐροῦ ist nicht nur trag., wie v. Leeuwen u. Schroeder meinen: cf. S.El. 563. E.HF 183.(177). Ar.Av. 492.1627.  
 94 Anaphorische Fragen der Verwunderung, s. zu Th. 136ff, S. 109ff; zum Ausdruck cf. E.HF 965: τίς ὁ τρόπος ξενώσεως.  
 (100f) **S.Tereus**, Anspielung.  
 112 πρᾶγος poet. (Pi., Tragg.), Ar.Lys. 706 (= E.Teleph.Fr. 699). Dem Vogelkönig kommt ein leicht gehobenes Ethos zu: dazu tragen bei das altertümliche Κραναῶν πόλις 123 (s. zu Ach. 75), das gewählte ταλαίπωρος 135 (Schol. richtig: „ironisch“), das poet. μωμᾶσθαι 171 u. der schöne Gesang; es wird aber nicht das Soph.-Stück parodiert, wie v. Leeuwen u. Schroeder öfter vermuten; die kom. Fabel baut ja auf dem Ergebnis des „Tereus“ erst auf.  
 174 Trag. sind Anrede durch partizipiale Prädikation u. ἔπος für „Wort“; cf. S.Ph. 1402: ὃ γενναῖον εἰρηκῶς ἔπος. – ἄληθες; ist kolloquial.  
 206 Ptg. Anrede, s. S. 144.  
 (209ff) Vgl. E.Hel. 1107–13 (2 Jahre später aufgeführt); die Ähnlichkeit ist gewiß nicht zufällig, also ist gemeinsames Vorbild aus der Lyrik anzunehmen (Täuber, Bakhuyzen, v. Leeuwen); vgl. schon Od. 19,518ff; echte, nicht parodische Lyrik.  
 (227ff) Arie des Wiedehopfs; komisch-phantastische Lyrik, s. S. 13.  
 275 **S.Tyro II Fr. 654 P.** (Schol.): Exzerpt zur Bezeichnung der wundersamen Erscheinung; bei Soph. ist wohl von einem Omen die Rede (so Pearson cl. E.HF 596).

- 276 **A.Edon.Fr. 75 M.** (Schol.): Zitat, ebenfalls zur Bezeichnung des Fremdartigen; zu μουσόμαντις cf. δνειρόμαντις A.Ch. 33, θυμόμαντις Pers. 224; s. S. 111.
- 313 **A.Ch. 826:** ἄτα δ' ἀποστατεῖ φίλων; parod. Reminiszenz.
- 327ff=343ff Anap.-cret. Gesang (Prato mit Schroeder u. Dale, während White anap.-δ in der Strophe annimmt) von tragischer Erregung, deutlich durch metrische Auflösungen und trag. Floskeln.
- 327,340 ἔα ἔα u. ἰὼ ἰὼ sind trag. Interjektionen.
- 328 ἀνόσια ἐπάθομεν (statt κακὰ, δεινὰ ~) ist dezent, cf. z. B. E.El. 1170.
- 344 Nach militärischen Kommandos die poet. Periphrase πολέμιον ὄρμάν φονίαν, dorisch vokalisiert u. mit dem poet. Wort φόνιος; cf. <φόν>ιον . . . ὄρμῆν E.Ant.Pap.Fr. 10,64 Page, Greek Lit. Pap.
- 345 πτέρυγα περιβαλε, s. zu Th. 914, S. 62, Anm. 106.
- 348 Stilbruch zwischen dem trivialen ῥύγγει u. dem poet. φορβάν; das von Asklepiades als Vorlage zitierte Andromeda-Fr. 121: ἐκθεῖναι κήτει φορβάν, ist nur Parallele, da Androm. 2 Jahre später aufgeführt wurde.
- 349f Poet. Stil u. trag. Motiv der Elemente als utopischer Zuflucht; cf. E.Med. 1296ff. Or. 1375ff. Ion 1238ff. Fr. 781,61ff.
- (424) E.Ph. 266 aus chronolog. Gründen schon nicht Vorlage (Schol.), die Wendung ist aber überhaupt nicht speziell hohen Stils: cf. Th. 665ff. Ec. 486ff.
- 539 πολὺ δὴ πολὺ δὴ, gravitatisch, cf. E.Alc. 442.
- 547 οἰκετεύειν nur noch E.Alc. 437; wegen Av. 539 – Alc. 442 vielleicht direkte Reminiszenz anzunehmen.
- 627 Ptg. Anrede, S. 144.
- 686f **Pr.V. 547:** s. S. 176f.
- (748–50) Lyrisch; wegen der Aussage über Phrynichos dessen eigene Worte zu vermuten (so Bakhuyzen, Nauck Phryn. Fr. 19, v. Leeuwen), ist nicht gerechtfertigt.
- 800 **A.Myrmid.Fr. 212F M.:** cf. Pax 1177. Ra. 932.
- 808 **A.Myrmid.Fr. 231,4 M.** (Schol.): Achills Selbstbeschuldigung wegen Patroklos' Tod mit den Worten des Äsopschen Adlers, der sich durch den mit seinen eigenen Federn befiederten Pfeil getroffen sieht.
- 829–31 **E.Meleagros Fr. 522:** εἰ κερκίδων μὲν ἀνδράσιν μέλοι πόνος, / γυναίξι δ' ὄπλων ἐμπέσοιεν ἡδοναί κτλ., parodische Deformation des

Motivs der verkehrten Stadt; daß Av. 829 der Meleagr.-Stelle als 1. Vers vorausgeht (ähnlich S.Fr. 683, 1 P. u. E.Supp. 447), ist so gut wie sicher (mit Welcker, Gr. Trag. II, 755 u. Fritzsche; anders Nauck).

- 851f **S.Peleus Fr. 489 P.** (Schol.): ὁμοροθεῖν so auch S.Ant. 536. E.Or. 530; ἔχω + Part. ist gerade bei Soph. u. Hdt. häufige Konstruktion.
- 857 **S.Peleus Fr. 490 P.** (Schol.): cf. A.Th. 964. S.Tr. 208. E.El. 879. Ion 1096. E.Fr. 773,58; das dreimalige ἔτω (bei Soph. einmal oder zweimal [cf. S.Ant. 1328.1331]) ist wie vs. 228f Imitation der Vogelstimmen; neben der göttlichen Musik komisch die des Chairis.
- 992 Emphatische Einleitung des Auftritts, cf. A.Ch. 3. E.Hec. 1. Ba. 1. Ion 5. Andr. 1232 etc., parodiert Av. 1039. Th. 579. Fr. 1.
- 993f Trag. Reaktion, s. zu Th. 136ff, S.109ff.
- (1058ff = 1088ff) s.S.13.
- 1147 **adesp.Fr. 46** (Schol.: παροιμία, aber das sagt auch Schol. Th. 701 bei offenkundiger Paratragodie); πόδες für χεῖρες substituiert.
- 1168ff z. T. ptg. Botenszene, S.165.
- 1175 **E.Med. 1121**
- 1182f **Pr.V. 125f?** s.S.165.177.
- 1197f **adesp.Fr. 47:** Wohl mehr oder weniger wörtliche Entlehnung; trag. Metrum, Ausfall des Artikels, πεδάρσιος poet., 1198 poet. Enallage, s. S.177.
- 1229 ναυστολεῖν, euripideisches Lieblingswort, cf. Pax 126. Th. 1101.
- 1232f **E.Pleisthenes Fr. 628:** Iris spricht „in character“ unter Verwendung der Pleisth.-Stelle; cf. auch E.Alc. 1156; μηλοσφαγεῖν ptg. auch Lys. 189.196, zu βούθυτος cf. βουθυτεῖν Pl. 819 ptg., κνισᾶν ἀγυιάς auch Eq. 1320 (in feierlichen Anap.).
- 1238–42 Iris droht „in character“, z. T. mit exzerpierten Phrasen; zum Ethos der Drohung cf. A.Fr. 492 M. (oder S.Fr. 805 P.), ferner Ra. 470ff, S.118.
- 1238 **adesp. Fr. 48:** ὃ μῶρε μῶρε wie Ar.Fr. 387, 1 ptg., einfach S.OC 592; vgl. S.111 zu Th. 146; κινεῖν so E.Med. 99. S.Tr. 974f.
- 1239 πανώλεθρος sagen Hdt. u. Tragg.
- 1240 **S.Chryses** (nach Fritzsche) **Fr. 727 P.:** . . . μακέλλη Ζηνὸς ἕξαναστραφεῖ; als Subjekt ist auch bei Soph. Dike einzusetzen, denn die Metapher stammt aus A.Ag. 525f: . . . τοῦ δικηφόρου / Διὸς μακέλλη κτλ.

- 1241f **E.Likymnios**, Anspielung (s. Nauck, p. 507): Über den Sachverhalt nur Vermutungen (s. Nauck); es ist durchaus möglich, daß, da einfach Drohungen zusammengeklaut werden, auf den auch sonst überlieferten Totschlag des L. durch Tlepolemos angespielt ist (cf. Il. 2,661ff. Pi. O.7,27ff; cf. Roscher s.v. Likymnios). Stil trag. imitiert: λιγνός, σῶμα statt σε, die Periphrasis δόμων περιπτυχάς (euripideisches Wort), cf. E.Ph. 1357; καταιθαλοῦν haben Aisch. u. Eur.; βολαί ist in trag. Periphrasis häufig, z.B. E.Tr. 92.
- 1244 **E.Alc. 675**: 2. Halbvers zitiert als seltsame Zurechtweisung.
- 1246f **A.Niobe Fr. 276 M.** (Schol.): Die überschießende Parodie καὶ δόμους Ἀμφίονος (Schol., vgl. Römer, Philol. 67,1908,259) stellt sich natürlicher ein, wenn schon vorher zitiert wurde; also werden 1246f Zitat sein (zu 1246 Anf. cf. S.Ant. 2, zu 1247 Ende cf. S.Ant. 1155); ob und wie weit 1248 zum Zitat gehört, ist unsicher; vielleicht wird nur, unter ironischer Aufnahme von vs. 1242, mit den geeigneten Vogelverbündeten gedroht.
- 1337-9 **S.Oinomaos Fr. 476 P.** (Schol.): cf. E.Ion 796. Hipp. 735ff; gegenüber Coulons Text ist ἀμποταθείην zu lesen (zum Text s. Pearson).
- 1379 s. zu V. 1523, S. 156.
- 1420 **A.Myrmid.Fr. 232 M.** (Schol.): ἔπλων ἔπλων δεῦ, vielleicht wie bei Ar. fortgesetzt (v. Leeuwen).
- 1445 s. zu Nu. 319.
- (1494ff) Prometheus-Travestie, S. 175ff.
- 1706ff Hochgestimmt poet. Botenbericht, S. 167f.

*Lysistrate*

- 70 cf. S.Ph. 805. Ar.Th. 144 ptg.
- 127 cf. Il. 13,279.17,733; Il. 24,794. Od. 21,86; E.Hipp. 245f.
- 139 **S.Tyro**, Anspielung (s. Schol., Fr. 657 P., 596 N.): Nach Schol. Stichwörter für συνουσιάζειν καὶ τίκτειν; οὐδέν ἐσμεν πλήν, cf. E.HF 229. Fr. 25. S.Fr. 945,2 P.
- 145 Trag. Anrede, S. 144; γυνή parodiert das prägnante ἀνὴρ; μόνος ἀνὴρ z.B. E.Ba. 962.
- 188f **A.Th. 43**: Die Parodie ist absichtlich ungenau (Wilamowitz); μηλοσφαγεῖν ist so gut trag. wie ταυροσφαγεῖν, ptg. auch Av. 1232.

- 264f cf. E.Andr. 951, welcher Vers vielleicht direkt vorschwebt; *πακτώ* so S.Aj. 579.
- 327 ὑστερόπους in trag. Manier gebildetes Kompositum, cf. ὀπισθόπους E.Hipp. 54, cf. auch ὑστέρω ποδί E.Hipp. 1243. HF 1040. Ph. 148.
- 328 κνεφαῖος ist poet., s. zu Ra. 1350, S. 134.
- 329 πάταγος ist poet., s. zu Pax 155, S. 96f.
- 339 cf. E.Supp. 542: δεῖν' ἀπειλήσων ἔπη; ἔπος für „Wort“ ist poet.
- 340 μυσσάρος haben Hdt. u. Eur., kom. Lys. 969 *παμμυσάρα*.
- 369 **E.Fr. 882a Sn.:** Euripidesworte als Grundlage darf man wegen vs. 368 vermuten; zu θρέμμ' ἀναιδές cf. S.El. 622, despektierliches θρέμμα auch A.Th. 181. E.Andr. 261.
- 372 ὦ τύμβε, zur Bescheltung ein Wort hohen Stils, cf. E.Med. 1209. Heracl. 167. (cf. τυμβογέρων Ar.Fr. 55 Demiańczuk; Com. adesp.Fr. 1172); die Komödie gebraucht so σορός, cf. Ar.V. 1365.
- 381 Die Metonymie Acheloos für Wasser ist trag. Lexis (s. Macrobr.Sat. 5,18), cf. S.Fr. 5 P. E.Andr. 167. Ba. 625. Hypsip.Fr. 753. Ar.Fr. 351 (bei Macrobr. l.c.).
- 406 **A.Th. 594:** βλαστάνει βουλεύματα, parod. exzerpierte Floskel; fig. βλαστάνειν auch S.OC 611. El. 1095.
- 450 **S.Ant. 678?** Wohl nicht zufällig ähnlich.
- 467 cf. S.Aj. 1049. E.Med. 325; trag. die Prädikation in der Anrede u. ἔπη für „Worte“.
- 638 ὃ πάντες ἄστοί wie S.Ant. 1183. E.IT 1422. Ar.Ec. 834 ptg.
- 682 ζωπυρέω metaph., cf. A.Th. 289. Ag. 1034. E.El. 1121.
- 697 Mit der trag. Herkunftsbezeichnung φίλη παῖς wird die Thebanerin wie eine Heroine vorgestellt.
- 706–17 Trag. zitierende und imitierende Frage-Antwort-Stichomythie mit eingestreuten Kommata.
- 706 **E.Teleph.Fr. 699** (Schol.), S. 20.144.
- 707 σκυθρωπός liebt Euripides, es wird aber auch in Prosa gebraucht; δόμων pl. u. ohne Artikel; der Vers könnte zu dem Teleph.-Zitat gehören (nach Valckenaer, Geel, Cobet, s. bei Nauck, adesp. Fr. 57); denn Schol. gibt wie zu 713 nur gekürztes Lemma.
- 708 Fehlender Artikel; Anfang wie E.Andr. 930; die θήλεια φρήν wird auch E.Andr. 181 geschmäht, der Ausdruck ist prägnant pejorativ wie θηλόφρων Ec. 110 ptg.

- 710f Kommata u. Wiederholung drücken Spannung aus: cf. S.El. 675. Ar.Nu. 1443 und E.Hec. 689.
- 712 Gespannte Frage, typisch trag. z.B. an den Boten; zu dem Hinweis auf die persönliche Anteilnahme (φίλας) vgl. z.B. S.Aj. 283, s. auch zu V. 335.
- 713 **E.Fr. 883**: Dilemma, cf. Pr.V. 197f.106.
- 715 Nach der trag. Spannung die lapidare Quintessenz; ausdrückliche Zusammenfassung, wie sie der trag. Bote zu geben pflegt, z.B. S.El. 673. E.Hipp. 1162.
- 716f Trag. Schreckensruf ἰὼ Ζεῦ, den Lysistrate ärgerlich mit τί Ζῆν' ἀυτεῖς; aufnimmt; dann kom. Stil.
- 735 Trag. Klageruf wie z.B. E.Ph. 1294. Ar.Th. 690 ptg.
- (742f) ὦ πότνη' Εἰλείθια, ebenso Ec. 369, wird nur hieratischer Ruf sein, in dem die Messung πότνια beibehalten wird (cf. Lys. 833), kein Zitat (richtig Wilamowitz; gegen Blaydes, Meineke, v. Herwerden, Bakhuyzen, v. Leeuwen, Nauck adesp. Fr. 58); der nächste Vers ist trotz μόλω nicht trag. stilisiert.
- 853-5 Ptg. Begrüßung, S.144.
- 865-9 **E.Alc. 94off**: Ar. gibt ohne wörtliche Anlehnung eine eigene leicht stilisierte Version der Alc.-Stelle, die in den Motiven: Lebensüberdruß und Einsamkeit in und außer dem Hause, gewiß Vorbild ist. Zu 865 cf. E.Hipp. 1408. Med. 226f; dasselbe 868f auf komischem Niveau.
- 884 cf. δεινὸν τὸ τίκτειν S.El. 770. E.IA 917.
- 937 ἔπαιρει σαυτὸν, trag., s. zu V. 996, d. Doppelsinnes wegen.
- 954-79 Anap. Klage-Amoibaion nach trag. Muster zwischen dem düpierten Kinesias und dem Chor; Inhalt und Sprache bis auf wenige trag. Stilmerkmale humillimum; 954.956f.962ff anaphorische Fragen trag.; 954 οἶμοι τί πάθω, cf. E.Andr. 513. Tr. 792; 955 ψεύδειν + Gen. meist trag., ptg. auch Th. 870; 959 δύστηνος trag., δεινὸν κακὸν wie z.B. E.IA 527; 960 τέριεν poet.; 961 Mitleid ist eine der Komödie wesentlich fremde Regung; 967 pathetisch exklamatorisch; ähnliche Symptome bei dem vom Gift verzehrten Herakles S.Tr. 770.1082. – Am Schluß der Klage in parodischer Auflösung eine Verwünschung mit komisch positiver Pointe (973ff; vgl. S.152); die Pointe ist sehr viel besser, wenn mit Γ Kinesias die Verwünschung *μαρὰ κτλ.* spricht (so auch Pucci, 333).
- (1041) **E.Andr. 731**: Entlehnung ohne komische Pointe.

- 1124-7      Rechtfertigung weiblicher σοφία, die etwas Ungewöhnliches war (cf. Ec. 241ff. Ra. 949. E.Andr. 364f. Or. 1204. Med. 298ff.1081ff), nach dem Vorbild der Euripideischen „Melanippe Sophé“; außer dem zitierten vs. 1124 (Fr. 483) klingen auch 1125-7 tragisch, sie sind aber trag. imitiert; denn da sich Melanippe auf ihre Mutter Hippe beruft (Fr. 484), ist weiteres Zitat ausgeschlossen.
- 1124      **E.Melanippe Sophé Fr. 483** (Schol.).
- 1127      cf. E.Ba. 825. Med. 1085.1089.
- 1135      **E.Erechth.Fr. 363** (Schol. 1131 u. Anecd. Bachmann, s. Nauck).

*Thesmophoriazusai*

- 5-24      Parodie Euripideischer Naturphilosopheme, S.157ff.
- 21      **S.Ajas Lokros Fr. 14 P.** (evtl. auch Euripid., s.S.160).
- 39-208      Parodie Agathonscher Lyrik u. Rhetorik, S.98 ff.
- 136ff      **A.Edonoi Fr. 72 M.** (Schol.), S.108ff.
- 177f      **E.Aiolos Fr. 28** (Stob.), S.112.
- 194      **E.Alc. 691**, S.113.
- 209-764      **E.Teleph.:** Teils komische Version, teils Parodie (mit viel Stilimitation), S.42ff.
- 272      **E.Melanippe Sophé Fr. 487**, S.43.
- 275f      **E.Hipp. 612**, S.44.
- (400f)      **E.Stheneb.?**, Anspielung, S.44.
- 404      **E.Stheneb. Fr. 664,2**, S.44.
- 406      **E.Fr. x**, S.44.
- (407-9)      z.B. Melanippe Desm., Anspielung, S.44.
- 413      **E.Phoinix Fr. 804,3**, S.44.
- (414ff)      **E.Danae**, Anspielung, S.44f.
- 518f      **E.Teleph.Fr. 711**, S.39.46.
- 574ff      Imitation des trag. Botenberichts, S.24f.46f.
- 582      **E.Fr. 889a Sn.**, S.47.
- 689ff      **E.Teleph. Geiselszene:** Formale Anlehnung in Wortlaut und Metrum wahrscheinlich, S.48ff.
- 715f      **E.Hipp. 675f?** S.49.
- 765-84      **E.Palamedes:** 776ff mit direkter Vorlage, S.51ff.
- (848)      **E.Palamedes**, Urteil über das Stück, S.53.
- 850-928      **E.Helena, Prolog u. Anagnorisis** S.53ff.

- 870 **S.Peleus Fr. 493 P.** (Schol.), S. 59.  
 935 ἱστοροῦσάφος, Wortparodie, S. 63.  
 945f S. 63.  
 1009–1135 **E.Andromeda, Monodie aus der Parodos, anapästische Monodie mit Echoresponion aus dem Eingang, Perseusszene, S. 65ff.**  
 1106 **E.HF 1094**, vielleicht auch **Androm.Fr. 125a Sn.**, S. 86.  
 1130f **E.Med.298f**, S. 88f.

*Batrachoi*

- (52ff) **E.Andromeda**, Anspielung  
 59 S. 118  
 60–4 S. 118  
 66 S. 119  
 72 **E.Oineus Fr. 565**, S. 119.  
 84 S. 119  
 93 **E.Alkmene Fr. 88**, S. 119.  
 97 S. 119  
 100–2 **E.Melanippe Sophé Fr. 487**, S. 120f.  
**E.Alexandr.Fr. 42**, S. 120f.  
**E.Hipp. 612**, S. 120f.  
 105 **E.Andromeda Fr. 144**, S. 119.  
 125 S. 119  
 184 **Achaios, Aithon Satyrikos Fr. 11**, S. 119.  
 (209–67) Lied der Frösche: komisch-phantastische Lyrik, s. S. 13.  
 282 **E.Philoktet Fr. 788,1**, S. 119  
 304 **E.Or. 279**: Zitiert mit phonetischem faux pas des trag. Schauspielers (Schol.); cf. Stratt.Fr. 1. Fr. 60. Sannyrion Fr. 8 (Schol. E.Or.l.c.).  
 311 Ironisches Zitat von vs. 100, S. 101, Anm. 13, S. 120, Anm. 9.  
 357 **S.Tyro Fr. 668 P.** (Schol.): s. Pearsons Note.  
 470–8 Trag. imitierte Drohungen; **E.Thes.Fr. 384** nur Parallele, S. 115ff.  
 496 S. 119  
 503 Trag. Begrüßung, S. 144.  
 587 S. 119  
 664f **S.Laokoon Fr. 371 P.**, S. 119, bes. Anm. 7.  
 706 **Ion Trag., Phoinix oder Kaineus Fr. 41 N.** (Schol.).

- (738–50) Hat mit trag. Anagnorisis nichts zu tun (richtig Radermacher; gegen Stanford zu 750 u. Pucci, 294f).
- (759) Man hält die Wiederholung für Ausdruck des Pathos (Kock, Stanford, Prato); Beispiele wären Pr.V. 887. E.Hec. 693. Ar. Lys. 711 ptg.; aber richtiger versteht Radermacher: „im Tone der größten Wichtigkeit“, und so ist die Wiederholung natürlich auch kolloquial: Fritzsche vergleicht Plu.Cic. 49: λόγιος ἀνὴρ, ὃ παῖ, λόγιος καὶ φιλόπατρις.
- 821 ἱπποβόμων, Aischyl. Prägung: A. Supp. 284. Pr.V. 805. S.Tr. 1095.
- (832ff) Anspielung auf Schweigeszenen bei Aisch., S. 123.
- 837–9 S. 124
- 840 **E.Fr. 885**, S. 123.
- 841f S. 123
- 844 Evtl. Anlehnung an aischyl. Wortlaut, S. 120.
- (855) **E.Teleph.**, Anspielung, sehr abfällig.
- (863f) **E.Peelus, Aiolos, Meleagros, Telephos**: schlechte Stücke, Antiklimax.
- 886–94 Charakterisierende Gebete, S. 124.
- 897 δάϊος in dor. Form trag., cf. 1022.
- 903 αὐτόπρεμος, cf. A.Eu. 401. S.Ant. 714.
- 928f **A.Myrmid.Fr. 212 E. 212 C. 212 D M.**; zu ῥήμαθ' ἱππόκρημα cf. κρημνοποιός über Aisch. in Nu. 1367, ὑψέκρημος A.Fr. 64 M. Pr.V. 421, ὑψηλόκρημος Pr.V. 5.
- 931 **E.Hipp. 375f**: Motivparodie, cf. Eq. 1290f; S. 120.
- 932 **A.Myrmid.Fr. 212 F M.**, cf. Pax 1177. Av. 800.
- 937 **A.Myrmid.Fr. 212 F. 212 G M.**
- 940.961.963.966: Karikatur monströser Aischyl. Wortbildungen.
- (963) **A.Memnon**, Anspielung; zu den Kyknoi s. Mette, p. 57.
- 978ff Parodie Euripideischer „Skepsis“, S. 124, Anm. 22.
- 992 **A.Myrmid.Fr. 212 A, 1 = 213, 1 M.**, S. 123, Anm. 16.
- (1021) **A.Th.**, Anspielung: kriegerisches Stück.
- 1022 δάϊος, cf. 897.
- (1026) **A.Pers.**, Anspielung.
- (1028f) **A.Pers.**, Anspielung auf die Choreographie im Kommos nach der Darcios-Episode (cf. Pers. 931.955.967.1071f).
- (1042) **A.Myrmid. u. Salaminiai**, Anspielung auf kriegerische Helden Patroklos u. Teukros.
- (1044) **E.Hipp. u. Stheneb.**, Anspielung auf unmoralischen Stoff.

- (1079) **E.Hipp.**, Anspielung wie 1044.  
 (1080) **E.Auge**, Anspielung wie 1044.  
 (1081) **E.Aiolos**, Anspielung wie 1044.  
 1082 z. B. E.Polyidos Fr. 638, sinngemäß zitiert, S. 122, Anm. 14.  
 (1126ff) **A.Ch.Prolog**: spitzfindige Interpretation, S. 124; Ch. 1–3 (1126–8 etc.), Ch. 4f (1172f), evtl. auch vs. 1142f aus dem Ch.-Prolog (so v. Leeuwen); sonst Parodie „in character“; die 1172f getadelte Dilogie bei Eur. selbst Ph. 919.  
 (1182.1187) **E.Ant.Prolog, Fr. 157.158**: spitzfindige Interpretation, S. 124; für E.Ph. 1595ff gälte der Tadel nicht.  
 1206ff Euripides' Lekythion-Prologe, S. 125; zitiert sind die Anfänge von: Archelaos? (s. Aristarch im Schol., E.Fr. inc. 846 N.) (1206–8), Hypsip. (1211–3), Stheneb. (1217–9), Phrixos (1225f), IT (1232f), Meleagr. (1238.1240f), Melanippe Sophé (1244).  
 1214 **A.Ag. 1345**, S. 120.  
 1264–77.1285–95: Potpourri aus daktylischer Lyrik des Aisch., S. 125f; zitiert sind Verse aus: Myrmid. (1264f), Psychagogoi (1266), Teleph. (oder IA; s. Fr. 408 M.) (1270), Hierciai (1273f), Ag. 104 (1276).109 (1285). Sphinx Satyriké (1287). Ag. 111 (1289). Memnon (nach Bergk, s. Fr. 198 M.) (1291). Thressai (1294).  
 1309–28 Karikierender Cento Euripideischer Chorlyrik mit Krotalabegleitung wie in der Hypsip., S. 127ff.  
 1309–12 **E.Fr. inc. (IA ?, Hypsip. ?) 856**  
 1314f **E.Or. 1431ff u. Hypsip. Fr. I, ii, 9f (p. 26 Bond)**  
 1316 **E.Meleagr. Fr. 523**  
 1317f **E.El. 435f**  
 1322 **E.Hypsip. Fr. 756**  
 1327 **E.Hypsip. Fr. 755**  
 1331–63 Parodie einer „dithyrambischen“ Euripid. Monodie, S. 131ff.  
 1331–7 **E.Hec. 68ff** als frei imitiertes Vorbild.  
 1338 **E.Temenidai Fr. 741 ?**  
 1356 **E.Kretes Fr. 471**  
 1371f s. zu Th. 701, S. 49.125.  
 (1382ff) Verswägung, S. 124f; zitiert werden: E.Med. 1 (1382). Ant.Fr. 170 (1391). Meleagr. Fr. 531 (1402); A.Philokt. Fr. 404 M. (1383). Niobe Fr. 279 M. (1392). Glaukos Potnecius Fr. 446 M. (1403) (cf. E.Ph. 1194f).  
 1400 **E.Fr. 888**, S. 121.  
 1425 **Ion Trag. Phrouroi Fr. 44 N**, S. 120.

- 1427-9 S. 123 mit Anm. 18; E.Fr. 886 N. zu streichen.  
 1431a S. 123 mit Anm. 17; A.Fr. 608 M. zu streichen.  
 1433 S. 120  
 1438 Periphrasis, cf. z. B. E. Palamedes Fr. 578,4.  
 1441 ῥαίνειν bei Hom., Pi., Eur.; βλέφαρα für „Augen“ ist poet., bes. trag.  
 1443f S. 123 mit Anm. 18; E.Fr. 887 N. zu streichen.  
 1446ff S. 123 mit Anm. 18; E. Palam. Fr. 582 N. zu streichen.  
 (1451) **(E.) Palamedes**, Anspielung, S. 123, Anm. 18.  
 1468 E.Fr. x, S. 122  
 1471 E.Hipp. 612, S. 122  
 1474 E.Aiol.Fr. x? S. 122  
 1475 E.Aiol.Fr. 19, S. 122  
 1477f E.Polyid.Fr. 638, S. 122  
 1515.1522 θᾶκος poet., cf. θάσσω V. 1482 u. Th. 889 ptg.  
 (1528) **A. Glaukos Potnieus Fr. 441,5f M.**; feierlich.  
 (1530) **A. Eu. 1012f**; feierlich.

*Ekklesiazusai*

- 1-18 Ptg. Gebetshymnos; zum exklamatorischen Gebet auftretender Personen bei Eur. vgl. Schadewaldt, Monolog u. Selbstgespr., 99ff; zu typischen Hymnenformen in dieser Parodie vgl. Ed. Fraenkel, Plautin. im Plautus, Phil. Unt. 28,102, Anm. 1 u. H. Kleinknecht, Gebetsparodie, 93ff. – Metrum durchweg trag.
- 1 **adesp. Fr. 50?** (Schol.-Vermutung über Autorschaft des Agathon oder Dikaiogenes ganz zweifelhaft). *Anrufung* des trivialen Gegenstandes, der Lampe statt des Helios (vgl. z. B. S. Aj. 845ff. 856ff. Ant. 100.102f. E. Tr. 860. Ph. 1ff. Fr. 443,1 etc.); Bezeichnung der Sonne als Auge: cf. E. IT 194. Hipp. 886. S. Ant. 102f. Ar. Nu. 285 lyr., cf. λευκὸν ὄμμα von Eos; τροχήλατος (ptg. auch Xenarch. Fr. 1,10 von der Schüssel) ist trag. Kompositum wie διφροήλατος, der Witz liegt in der hier verwandten speziellen Bedeutung von τροχός (cf. vs. 4).
- 2 *Partizipiale Prädikation*. Drei-Wort-Vers; Fehlen des Artikels; καλλίστα heißt E. Hipp. 66.70 die Mondgöttin Artemis.
- 3f *Geburtsgeschichte*. Ausfall des Artikels; poet. pl.; γοναί poet.; vs. 4 Enallage in poet. Stil; vgl. Antiphanes Fr. 52,2 ptg.: τροχοῦ ῥύμαισιν τευκτόν κτλ.

- 5 τιμαί. Enallage; poet. pl. u. fehlender Artikel; zu 3–5 cf. z. B. E.El. 993–7.
- 6 Bitte. φλογός ohne Artikel.
- 7–16 Die ἀρεταί der Lampengottheit: verschwiegene Mitwisserschaft weiblicher Heimlichkeiten. μόνος im Gebet z. B. S.OT 867. E.Hipp. 1281. Ar.Th. 1141 etc., εἰκότως z. B. S.Aj. 824. Ar.Th. 1144 (Kleinknecht, 96).
- 8f Langer Dativ; fehlender Artikel; dezente Umschreibung; παραστατεῖν trag., z. B. A.Th. 669. S.OT 400. E.Ph. 160; vs. 9 Drei-Wort-Vers.
- 10f Vs. 10 Drei-Wort-Vers; Fehlen des Artikels; ἐπιστάτης als „Schutzgottheit“ z. B. S.OC 889; ἐξείργει δόμων poet.pl., ohne Artikel u. Präposition.
- 12 μυχός (Epos, Pi., Tragg.), Lieblingswort der Trag. zur Umschreibung allerlei geheimnisvoller Orte; μόνος cf. 7. (Weder hier noch vs. 14f bestimmte Vorlage – gegen Pucci, 307f).
- 14 Poet. Metapher; νᾶμα, Lieblingswort der Trag.
- 15 Drei-Wort-Vers; συμπαραστατεῖν, cf. Pr.V. 218. Ar.Ra. 385 lyr.
- 16 συνδρᾶν, Ar. nur hier, S.El. 498.1025. E.Hec. 871. Or. 406. 1535 etc.
- (8of) **S.Inachos Satyrikos**, Anspielung (s. Fr. 281 P.; Schol.). Daß Lamios, ein πένης (Schol.), das Kleid des Argos tragen soll, spielt auf dessen Besonderheit an: daß es nämlich Löcher für die vielen Augen haben muß – daher Πανόπτης; cf. Ach. 435! und bes. A. Supp. 304! (gegen Taillardat, R Ph 38, 1964, 38ff).
- 110 **adesp.Fr. 51** (Schol.): trag. Nominalstil u. fehlender Artikel; θηλύφρων prägnant, cf. θηλύνους Pr.V. 1003, γυναικόφρων E.Fr. 362,34, θήλεια φρήν E.Andr. 181. Ar.Lys. 708 ptg., γυνή τε θῆλυ Med. 928, cf. S.Tr. 1062.
- 115 **adesp.Fr. x**: Klingt trag., weniger des negierten Substantivs (auch Thuc., s. v. Leeuwen) als der gnomischen Form wegen: δεινόν . . ., cf. E.Andr. 985. IA 917; offenbar sachlich bestimmte Pointe.
- (161) προβαίνειν πόδα hier nicht trag. Umschreibung für „gehen“, sondern eigentlich; denn beachte τὸν ἕτερον!
- (325f) **adesp.Fr. 52 N.** zu streichen.
- 338 cf. E.Med. 37; Ph. 155.263.
- (369) s. zu Lys. 742.

- 387 λευκοπληθής, hapax eirem., cf. χαλκοπληθής . . . στρατός E.Ph. 1220 u. ä. (s. v. Leeuwen).
- 392f **A. Myrmid. Fr. 227 M.** (Schol.), S. 141.
- 464 ἀστενακτί inkongruentes Tragödienwort, cf. A. Fr. 613,2 M., -ος S. Tr. 1074.1200. E. Alc. 173. Hec. 691. [Pl.] Ax. 370d; das Wort nimmt στένειν (462) auf.
- 504-11 Leicht trag. stilisiert durch strenges Metrum u. Fortfall des Artikels, bes. durch die an trag. Manier erinnernde umständliche pars pro toto vs. 508 (statt einfach ὑπολύεσθαι).
- 563 cf. S. Ph. 933. E. Fr. 495,26; cf. Pax 1212 ptg.
- 834-6 Ptg. Beginn einer Botenrhesis, S. 166.
- 868 παμπησία ist Tragödienwort, cf. A. Th. 817. E. Ion 1305.
- 1020 ἀνατεί (s. ἀνατος) ist feierlich: „sonder Harm“, cf. A. Eu. 59. S. Ant. 485. E. Med. 1357. Thuc. 8,67,2 (coni. Sauppe). Pl. Lg. 871e.917c.935b.
- 1102 βαρυδαίμων, Alc. Z 24,2 LP. E. Alc. 865. Tr. 112, cf. δαίμων . . . βαρύς Hec. 722, βαρυδαιμονεῖν Ar. Eq. 558 lyr.
- 1125-7 Trag. Konvention in sonst kom. Botenbericht, S. 164.
- 1131 Trag. stilisierter Vers für ironischen Makarismos; μάλλον + comp. ist meist hoher Stil, z. B. Il. 24,243. A. Supp. 279. S. Ant. 1210. E. El. 222. Hdt. 1,32. Pl. Phd. 79e (cf. Kühner/Gerth, I, 26).

## Plutos

- 1-7 Sklavenspiegel, motivisch nach Eur., S. 161.
- 8ff Apollon-Kritik nach Eur., S. 161f.
- 8.10 **E. Or. 285**, S. 162.
- 9.39 **adesp. Fr. 61 ?** S. 162.
- (40ff) **E. Ion 534ff. 787f:** Nachahmung ohne komische Pointe, S. 160f.
- 114f **adesp. Fr. x ?** 1. Vershälfte wie S. El. 459 (cf. Pr. V. 338), 2. Vershälfte wie E. Med. 625; der Vers kann so irgendwo gestanden haben, und der in Scholl. als Änderung angegebene Vers: τῆς συμφορᾶς ταύτης σε παύσειν ἢς ἔχεις (oder ἢ σ' ἔχει Valckenaer), folgte ihm vielleicht; denn eine Variante des Ar.-Textes, wie Schol. meint, ist er nicht, eher eine Vorlage für vs. 115.
- (203) Keine Anspielung auf E. Ph. 597, wie Schol. meint, sondern sprichwörtlich (πάντες!), wofür die Eur.-Stelle nur ein Beispiel ist.

- 213 **adesp.Fr. x**, S. 162.
- 415f Exklamatorische Anrede in partizipialer Prädikation (vgl. z. B. E.Med. 1121), aber mit komischen Ausdrücken.
- 419 Gewählt, aber nicht unbedingt trag.; die fig. etym. auch Ec. 106; οὐκ ἀνασχετόν Tragg., Hdt., Ar., Thuc.
- 476 (ἐπ-) ἀρήγω wird von Hom., Pi., Tragg., selten in Prosa gebraucht, bei Ar. noch V. 402 tetram. Lys. 303 lyr. Th. 676 (wie hier οὐκ ἀρήξετε;) ptg.; hier poet. inkongruent in dem kom. Hilferuf.
- 541 **S.Fr. 890 P.** (Schol.): Parodiert auch Ar.Fr. 415. Eupol. Fr. 36.
- 601-5 Ausrufe tragischer Klage, komische Antworten.
- 601 **E.Teleph.Fr. 713**, s. zu Eq. 813.
- 627-43 Parod. Eingang einer i. a. komischen Botenszene, S. 166f. 148.
- 635f **S.Phineus Fr. 710 P.**, S. 166.
- 660f S. 167
- 681 S. 167
- 759 **E.Fr. 1128b Sn.**, S. 167.
- 771-8 Feierliche Begrüßung der Sonne und des Landes und Proklamation; parod. Bruch dann der Fluch vs. 782.
- 771-3 s. S. 145; kein wörtliches Zitat (gegen adesp.Fr. 62 N.).
- 774 αἰσχύνεσθαι + acc. rei (statt dat.) ist poet., cf. Od. 21,323. S.OT 1079 (s. Kühner/Gerth, I, 298, 5).
- 776 Trag. Nominalstil, cf. E.Hipp. 838. Or. 1082 etc.
- 777 εἰδῶς οὐδέν, „ahnungslos“, cf. E.Hel.68; τλήμων ist trag. ep., ptg. auch Pl. 603. Th. 1072. Ra. 1355.
- 778 Gut trag.-rhetorischer Stil; cf. etwa E.Med. 908.
- 788 Trag. Begrüßungsformel, S. 144.
- (806) **S.Inachos Satyrikos Fr. 275 P.** (Schol.): vielleicht lediglich Vergleich des Schlaraffen-Motivs (Pearson).
- 819 βουθετεῖν ist trag., ptg. auch Av. 1232: βούθητος; man hörte das βου- wohl doch noch so bewußt, daß die Objekte als Witz empfunden wurden (anders Schroeder zu Av. l.c.).
- 853 συγκέραμαι δαίμονι, Wortspiel zwischen dem eig. u. dem metaph. Sinn von συγκέραμαι (vermischt – „verwickelt, verstrickt“, cf. Pi.P. 5,2. S.Aj. 895. Ant. 1311. Fr. 944 P., s. LSJ II4b) und von δαίμων (Geschick – „Wein“, cf. Eq. 85 etc.).
- 935 1. Vershälfte, cf. A.Ag. 1345. Ch. 876. S.El. 1416. Ar.Ra. 1214 ptg.



*Georgoi*

109 **E.Kresphontes Fr. 453:** Eirenchymnos, s. S. 148, Anm. 28.

*Geras*

125 ὃ τέκνον, trag. Anrede; zur komischen Wiederholung s. S. 83f.

*Gerytades*

Wie die „Frösche“ Synkrisis zwischen alter und moderner Dichtung (vgl. Schmid, IV, 209f).

149,1 **E.Hec. 1**

150,1 **adesp.Fr. 55 ?** s. zu Eq. 1244, S. 171.

(151) Spott auf den Tragiker Sthenelos.

(153) Ein Lob des Aischylos.

(154) Anspielung auf Euripides' Monodien; cf. Ra. 944.

155 (= 1)

168 **S.El. 289** (Schol. S.El.l.c.)

(169) Agathon im „Gerytades“ persönlich verspottet.

*Daidalos* Offenbar Travestie von Zeus-Abenteuern (Fr. 184), vielleicht des Abenteuers mit Leda (Fr. 185f).

188,2 φέγγος ἡλίου, poet. Periphrasis.

*Daitales*

10 Demiańczuk (222A Edmonds): Anspielung auf eine trag. Hekabe-Szene; wenn die Euripideische „Hekabe“ gemeint ist, wäre deren Frühdatierung (Daitales 427) weiter gestützt (zum Datierungsproblem s. Lesky, Trag.Dicht.Hell., 170, Anm. 2).

244b Hall/Geldart: κτύπος selten in Prosa; Ausfall des Artikels; λύρας sicher substituiert.

*Danaiides*

245 **adesp.Fr. 71:** Trag. Form Ζηγός u. fehlender Artikel; χύτρας ist parod. substituiert.

*Dramata oder Kentauros*

268 cf. E.Or. 1561 u. s. zu V. 1482, S. 155; δώματα trag.

*Dramata oder Niobos:* Titel scheint auf mythischen Stoff zu weisen.

*Eirene II*

297 s. zu Th. 136ff, S. 111.

*Heroes*

308 s. zu Th. 21, S. 160.

*Thesmophoriazusai II*

(326) Anspielung auf Agathons antithetischen Stil.

327 **E.Antiope Fr. 182:** Namensetymologie; weitere Beispiele: E.Antiope Fr. 181. Meleagr.Fr. 517. Phaeth.Fr. 781,11f. Teleph. 17,11ff Page, Greek Lit.Pap. Tr. 990. IT 32f. Ba. 508 (cf. 367).

Ion 661ff.–S.Aj. 43of. OT 1036. Fr. 965 P. – A.Ag. 687ff. Th. 829. – Od. 19,407ff.

*Kokalos*

**S.Kamikoi:** Stoffliche Übereinstimmung (Ende des Minos durch Daidalos u. Kokalos); das Stück enthielt mit Verführung u. Anagnorismos Euripideische Motive (cf. Kock; Schmid, II, 321); inwieweit Parodie, ist ungewiß.

351

s. zu Lys. 381

*Lemniai*

**E.Hypsipyle**

357,2

**E.IT 32f:** Verkehrung der Namensetymologie (s. Fr. 327).

358?

παιδοσπόρος, hapax eirem., trag. gebildet.

*Nesoi*

387,1

ὄ μῶρε μῶρε wie Av. 1238, w.m.s.

*Holkades*

415

**S.Fr. 890,** s. zu Pl. 541

*Pelargoi*

(438)

Spott auf Meletos, Dichter einer „Oidipodie“.

*Polyidos*

**E.Polyidos** (denselben Stoff behandelten auch A. Kressai und S. Manteis oder Polyidos).

452,2

**S.El. 1173:** Zum Gedanken cf. E.Hypsip.Fr. 757.

*Proagon*

461,1

**E.Thyest.Fr. x?** (vgl. Schmid, IV, 191): δύστηνος poet., bes. trag.; τέκνων ohne Artikel; χορδῆς Aprosdokeion.

*Skenás Katalambanousai*

473

δίχα statt ἄνευ ist poet., gewählt auch die Negation des Substantivs; wohl parod. Imitation.

*Phoinissai*

558

**E.Ph.** wohl in größerem Zusammenhang parodiert.

**E.Ph. 1359–63:** Freie Nachbildung; adesp.Fr. 72 N. zu streichen; zu διπτύχω κόρω cf. E.IT 242; πάλη für „Kampf“, cf. A.Ch. 866. E.Heracl. 159.

*Horai*

576

**E.Erechth. Fr. 357:** ζεύγος τριπάρθενον, s. S. 135 zu Ra. 1361f.

*Fab. incert.*

579,5

νεκταροσταγής nach αἱματοσταγής, auch Eub.Fr. 124.

585,1

adesp.Fr. 73: Motiv u. Anrede ὄ τέκνον sind trag.

594

**E.Alexandr.Fr. 42c Sn.** (= E.Fr. 968 N.).

599

**Agathon Fr. 15**

600

**E.Phoinix Fr. 807:** Gnome, cf. Fr. 804,3 (parodiert Ar.Th. 413, s. S. 44). Fr. 317,4. Thgn. 467.

610

**A.Fr. 710 M.** (Poll.)

- 613 ἀλαίνειν metaph., cf. Sol. 4,36. A.Ch. 260. S.El. 819. Ph. 954.  
 628 Epitheton u. Metrum sind trag. (Bakhuyzen).  
 (677.678) **A.Phyrges oder "Εκτορος λύτρα:** Anspielung auf besondere Choreographie; vgl. Ra. 1028f zu d. „Persern“.  
 697 Dochmien; μολεῖν poet.; in trag. Stil zusammengesetzte Epitheta.  
 698 Lyrische Anapäste; ὄρεα βαθύκομα poet. metaph.; ἐπισεύεσθαι ep., in Trag. lyr.; τίς βροτῶν poet.  
 830 νατοπλήξ für μαστιγίας, ebenso Pherecr.Fr. 89, ist komisch in trag. Stil gebildetes Kompositum.  
 898A Edmonds s. zu Pl. 1151.  
 902b δάπεδον poet.  
 906 **E.Fr. 871;** αἱματοσταγής auch Ra. 471 ptg.  
 921 ἀμφήκης γνάθος parod. Metapher; ἀμφήκης ist poet., ptg. auch Nu. 1160, s. S.149.  
 974 Hall/Geldart: Die poet. metaph. Verwendung von ἀμαυρόω (cf. z.B. E. Hipp. 816) wird in komischer Konsequenz wörtlich genommen.

## VERZEICHNIS DER PARODIERTEN TRAGIKERSTELLEN

Die in diesem Verzeichnis angegebenen Seitenzahlen verweisen nur auf Erörterung einer Stelle im Hauptteil, im übrigen sind die Notizen zu dieser Stelle im Parodien-Verzeichnis zu vergleichen.

### AISCHYLOS

#### *Agamemnon*

104.109.111 Ra. 1276.1285.1289;  
S. 125f.  
1345 Ra. 1214, S. 120.

#### *Choephoroi*

1ff (Ra. 1126ff), S. 124.  
164ff (Nu. 534-6)  
750 Ach. 478, S. 34.  
826 Av. 313  
1002? Nu. 729

#### *Diktyoulkoi*

(Pax 289ff)

#### *Edonoi*

Fr. 72 Th. 136ff, S. 109ff.  
75 Av. 276, S. 111.

#### Ἐπιὰ ἐπὶ Θήβας

43 Lys. 188f  
345? Pax 991  
384 Ach. 965  
594 Lys. 406  
Anspielung (Ra. 1021)

#### *Eumenides*

1012f (Ra. 1530)

#### *Glaukos Potnieus*

Fr. 441,5f (Ra. 1528)  
446 (Ra. 1403), S. 124f.

#### *Hiereiai*

Fr. 118 Ra. 1273f, S. 125f.

#### *Hiketides*

276 (Nu. 372)

#### *Memnon*

Fr. 198 Ra. 1291, S. 125f.  
Anspielung (Ra. 963)

#### *Myrmidones*

Fr. 212A,1 = 213,1 Ra. 992, S. 123,  
Anm. 16.  
212B Ra. 1264f, S. 125f.  
212C,D,E Ra. 928f  
212F Pax 1177. Av. 800  
Ra. 932.937  
212G Ra. 937  
227 Ec. 392f, S. 141.  
231,4 Av. 808  
232 Av. 1420  
Anspielung (Ra. 1042)

#### *Niobe*

Fr. 276 Av. 1246f  
279 (Ra. 1392), S. 124f.  
Schweigen der (Ra. 833f.911ff),  
Niobe S. 123.152,  
Anm. 43.

#### Ὅπλων κρῖσις

Fr. 285 Ach. 883, S. 145.

#### *Persai*

Kriegsdrama (Ra. 1026)  
Choreographie (Ra. 1028f)

#### *Philoktetes*

Fr. 404 (Ra. 1383), S. 124f.

#### Φρύγες ἢ Ἐκτορος λῦτρα

Choreographie (Fr. 677.678)  
Schweigen des (Ra. 833f.911ff),

Achill	S. 123, 152, Anm. 43.	<i>Kamikoi</i> Stoff in Ar. Kokalos, vielleicht parodiert.
<i>Prometheus Desmotes</i>		<i>Laokoon</i>
59	(Eq. 759)	Fr. 371
125f?	Av. 1182f, S. 165. 177.	Ra. 664f, S. 119, Anm. 7.
547	Av. 686f, S. 176f.	<i>Oidipus Tyrannos</i> 629?
613	Eq. 836	Orakelenthüllung
682	Ach. 235	Eq. 1229ff, S. 170ff.
<i>Psychagogoi</i>		<i>Oikles</i>
Fr. 476	Ra. 1266, S. 125f.	Fr. 469?
<i>Salaminiai</i> kriegerischer Held	(Ra. 1042)	<i>Oinomaos</i>
<i>Sphinx Satyriké</i>		Fr. 476
Fr. 182	Ra. 1287, S. 125f.	<i>Peleus</i>
<i>Telephos</i>		Fr. 487,2
Fr. 408	Ra. 1270, S. 125f.	489
<i>Thressai</i>		490
Fr. 293	Ra. 1294, S. 125f.	491
<i>Fab. inc.</i>		493
Fr. 710	Fr. 610	<i>Phineus</i>
722	Ach. 75	Fr. 710
		<i>Tereus</i>
		Anspielung
		(Av. 100f)
SOPHOKLES		<i>Teukros</i>
<i>Aias Lokros</i>		Fr. 578
Fr. 14	Th. 21, Fr. 308, S. 160.	x (? oder = adesp. Fr. 318)
<i>Antigone</i>		<i>Tyro</i>
678?	Lys. 450	Fr. 654
<i>Athamas</i>		657
Anspielung	(Nu. 257)	668
<i>Chryses</i>		<i>Fab. inc.</i>
Fr. 727	Av. 1240	Fr. 883
<i>Elektra</i>		890
289	Fr. 168	Ach. 75
1173	Fr. 452,2	Pl. 541, Fr. 415
Ελένης ἀπαίτησις		EURIPIDES
Fr. 178	Eq. 83	<i>Aiolos</i>
<i>Inachos Satyrikos</i>		Umfangreichere Parodie wahrscheinlich in Ar. Aiolosikon (einen „Aiolos“ schrieben auch die Komiker Anti- phanes und Eriphos).
Fr. 275	(Pl. 806)	
281	(Ec. 80f)	

Fr. 17.18	Pax 114ff, S. 92.	<i>Bellerophontes</i>	
x?	Ra. 1474, S. 122.	Rechten mit Zeus	Pax 58ff, S. 90f.
19	Ra. 1475, S. 122.	Zeus	
28	Th. 177f, S. 112.	Himmelsritt	Pax 82ff. 154ff; S. 91ff.
Inzest-Thema	(Nu. 1372. Ra. 850. 1081)	Fr. 306	Pax 76.135; S. 91.95.
unter schlechten	(Ra. 863)	307	Pax 154f, S. 96.
Dramen		308,1 Sn.	V. 756, S. 154.
<i>Alexandros</i>		308	V. 757, S. 154.
Fr. 42	Ra. 100.311; S. 120f.	310	Eq. 1249
42c Sn.	Fr. 594	312	Pax 722, S. 97.
<i>Alkestis</i>		Anspielung	(Ach. 411.426f. Pax. 146ff. Th. 23f. Ra. 846)
179ff	Eq. 1250-2, S. 172f.	<i>Danae</i>	
367f	Ach. 893f, S. 146f.	Anspielung	(Th. 414ff), S. 44.
675	Av. 1244	<i>Elektra</i>	
691	Nu. 1415. Th. 194; S. 113.	435-7	Ra. 1317, S. 129f.
861ff	V. 749ff, S. 153.	<i>Erechtheus</i>	
940ff	Lys. 865-9	Fr. 357	Fr. 576, S. 135.
<i>Alkmene</i>		363	Lys. 1135
Fr. 88	Ra. 93, S. 119.	<i>Hekabe</i>	
<i>Alkmeon in Psopbis</i>		1	Fr. 149,1
Fr. 66	Eq. 1302	68ff	Ra. 1331ff, S. 132.
<i>Andromache</i>		172ff	Nu. 1165f, S. 149.
353	V. 1299, S. 165.	Anspielung	(Fr. 10 Demiafczok [222A Edmonds])
731	(Lys. 1041)	<i>Helena</i>	
1077	V. 996f	Prolog und	Th. 850-928, S. 53f.
<i>Andromeda</i>		Anagnorisis	
Eingangsmonodie	Th. 1065ff, S. 79ff.	<i>Herakles</i>	
mit Echo		80	V. 306f
Monodie aus der	Th. 1015ff, S. 69ff.	1094	Th. 1106, S. 86.
Parodos		<i>Herakleidae</i>	
Perseusszene	Th. 1098ff, S. 85ff.	976f	(Pax 316f)
Fr. 144	Ra. 105, S. 119.	Fr.inc. 851	Eq. 214
Wirkung des	(Ra. 52ff)	<i>Hippolytos</i>	
Stückes		215f.219.	V. 749ff, S. 153.
<i>Antigone</i>		230	
Fr. 157.158	(Ra. 1182.1187), S. 124.	219	Fr. 51, S. 153, Anm. 46.
170	(Ra. 1391), S. 124f.	345	Eq. 16
<i>Antiope</i>		375f	Eq. 1290f. Ra. 931; S. 120.
Fr. 182	Fr. 327		
<i>Auge</i>			
Anspielung	(Ra. 1080)		

612	Th. 275f. Ra. 101f. 1471; S. 44. 120f.122.		311; S. 43.101, Anm. 13.120f.
675f?	Th. 715f, S. 49.	<i>Meleagros</i>	
1239f?	Ach. 1183, S. 140.	Fr. 516	Ra. 1238.1240f; S. 125.
Anspielung	(Ra. 1044.1079)	522,1	Av. 829, S. 196 z.St.
<i>Hypsipyle</i>		522	Av. 829-31
Stoff verwendet in	Ar. Lemniai, wohl	523	Ra. 1316, S. 129.
parodisch.		531	(Ra. 1402), S. 124f.
Fr. 752	Ra. 1211-3, S. 125.	unter schlechten	(Ra. 864)
755	Ra. 1327, S. 130.	Dramen	
756	Ra. 1322, S. 130.	<i>Oineus</i>	
I, ii, 9f Bond	Ra. 1314f, S. 129.	Fr. 565,2	Ra. 72, S. 119.
Krotalabegleitung	Ra. 1309ff (s. 1305), S. 128.	566,2	Pax 699
<i>Ino</i>		568	Ach. 472, S. 34.
Anspielung	(Ach. 434. V. 1414)	Anspielung	(Ach. 418)
<i>Ion</i>		<i>Orestes</i>	
534ff.787f	(Pl. 40ff), S. 160f.	279	Ra. 304
<i>Iphigeneia Taur.</i>		285	Pl. 8.10; S. 161f.
1f	Ra. 1232f, S. 125.	1431ff	Ra. 1314f, S. 129.
32f	Fr. 357,2	<i>Palamedes</i>	
<i>Kresphontes</i>		Ruderpost mit	Th. 776ff (765ff), S.
Fr. 453,1	Fr. 109, S. 148, Anm. 28.	direkter Parodie	51ff.
<i>Kressai</i>		Urteil	(Th. 848), S. 53.
Fr. 465	V. 763, S. 154.	Anspielung	(Ra. 1451), S. 123, Anm. 18.
<i>Kretes</i>		<i>Peleus</i>	
Fr. 471	Ra. 1356, S. 135.	[Fr. 623]: wohl vielmehr S. Peleus Fr.	
<i>Likymnios</i>		491 P., S. 148f.	
Anspielung	(Av. 1241f)	unter schlechten	(Ra. 863)
<i>Medeia</i>		Dramen	
1	(Ra. 1382), S. 124f.	<i>Philoktetes</i>	
168: wohl viel-		Fr. 788,1	Ra. 282, S. 119.
mehr Teleph. Fr. 713, w.m.s.		Anspielung	(Ach. 424)
298f	Th. 1130f, S. 88f.	<i>Phoinissai</i>	
1121	Av. 1175, S. 165.	Wohl umfangreich parodiert in Ar.	
1242ff?	Ach. 480ff, S. 37f.	Phoinissai.	
1349	Pax 629	1359-63	Phoiniss. Fr. 558.
<i>Melanippe Sophé</i>		<i>Phoinix</i>	
Fr. 481,1	Ra. 1244, S. 125.	Motivähnlichkeit mit Ar. Anagyros;	
483	Lys. 1124	viell. auch parodiert.	
487	Th. 272. Ra. 100.	Fr. 804,3	Th. 413, S. 44.
		807	Fr. 600, S. 44.
		Anspielung	(Ach. 421)

<i>Phrixos</i>		<i>Fab. inc.</i>	
Fr. 819,1f	Ra. 1225f, S. 125.	Fr. 846 (Arche- laos?)	Ra. 1206-8, S. 125.
<i>Pleisthenes</i>		851 (Hera- kleidai?)	Eq. 214
Fr. 628	Av. 1232f	856 (IA? Hypsip.?)	Ra. 1309-12, S. 129.
<i>Polyidos</i>		858	Ach. 119, S. 120.
Parodiert offenbar in Ar.Polyid.		871	Fr. 906
Fr. 638	Ra. 1477f (cf. 1082), S. 122.	882a Sn.	Lys. 369
<i>Stheneboia</i>		883	Lys. 713
Fr. 661	Ra. 1217-9, S. 125.	884 = Teleph. Pap.	17,13, w.m.s.
663	V. 1074	885	Ra. 840, S. 123.
664,2	Th. 404, S. 44.	888	Ra. 1400, S. 121.
665	V. 111f, S. 153, Anm. 44.	889a Sn.	V. 1297. Th. 582f; S. 47.165.
669,4	Pax 126, S. 94f.	918	Ach. 659-62
Anspielung	(Ra. 1044. Th. 400f [S. 44]).	968 = Alexandr. Fr.	42c Sn.
<i>Telephos</i>		1003	Ach. 479, S. 31.
Verkleidung, Plädoyer pro adversario, Suche, Geiselstrategem teils in komi- scher Version, teils parodiert:		1011	Nu. 30
	Ach. 280-625, S. 19ff.	1128b Sn.	Pl. 759, S. 167.
	Th. 209-764, S.42ff.	x	Eq. 973
Pap. 17,13 Page	Nu. 138	x	Th. 406, S. 44.
Fr. 699 (+ Fr. adesp. 57?)	Lys. 706 (+ 707?), S. 20.144.199.	x	Ra. 1468, S. 122.
700	Eq. 1240, S. 171.	ACHAIOS	
705a Sn.	Ach. 1188, S. 141f.	<i>Aithon Satyrikos</i>	
713	Eq. 813. Pl. 601	Fr. 11	Ra. 184, S. 119.
720	Ach. 8	<i>Momos</i>	
722	Nu. 891	Fr. 29	(V. 1081f. Pax 356)
727	Pax 528, S. 31.	AGATHON	
Anspielung	(Ach. 411.413. Nu. 922-4. Pax 146ff. Th. 23f. Ra. 842. 846.855.864)	Fr. 15	Fr. 599
<i>Temenidai</i>		ION TRAGICUS	
Fr. 741?	Ra. 1338, S. 133.	<i>Phoinix oder Kaineus</i>	
<i>Theseus</i>		Fr. 41	Ra. 706
Fr. 385,386	V. 312.314	<i>Pbrouroi</i>	
<i>Thyestes</i>		Fr. 44	Ra. 1425, S. 120.
Fr. 397	Pax 699		
x?	Fr. 461,1		
Anspielung	(Ach. 433)		

MORSIMOS?		53	Eq. 9
		54?	(Eq. 221)
<i>Medeia</i> adesp.	Pax 1013f	55?	Eq. 1244. Fr. 150,1; S. 171.
Fr. 6		57 = E. Teleph.	Fr. 699,2?, S. 199.
		(59)?	Nu. 1468
XENOKLES		61?	Pl. 9.39; S. 162.
		63	Pl. 1127, S. 141.
<i>Likymnios</i>		68 = E. Fr. 889a	Sn., s. o.
Fr. 1	Nu. 1264f	70	Fr. 20
		71	Fr. 245
		72: vielmehr E.	Ph. 1359-63, s. zu Ar. Fr. 558.
ADESPOTA		73	Fr. 585,1
Fr. 6: s. Morsimos		318 (= S. Teu- kros Fr. x?)	Pl. 1151, w.m.s.
41	Ach. 33	x	V. 1160
46	Av. 1147	x?	V. 1490, S. 155f.
47	Av. 1197f, S. 177.	x	Ec. 115
48	Av. 1238. Fr. 387,1; S. 111.	x?	Pl. 114f
50?	Ec. 1	x	Pl. 213, S. 162.
51	Ec. 110	x	Fr. 21

## LITERATURVERZEICHNIS

### TEXTE

Aristophanes: V. Coulon (mit Übers. von H. van Daele), 5 Bde., „Les Belles Lettres“ Paris 1923–30. Andere Ausgaben sind für Textprobleme hinzugezogen. – Fragmente der Komiker: Th. Kock, CAF, 3 Bde., Leipzig 1880–8 (einige zusätzliche Fragg. sind zitiert nach J. Demiańczuk, Suppl. Com., Krakau 1912; Hall/Geldart, Ed. Oxford<sup>2</sup> 1906/7; J. M. Edmonds, The Fragments of Attic Comedy Vol. I, Leiden 1957).

Aischylos: G. Murray, Oxford 1955 (2nd ed.). – Fragmente: H. J. Mette, Die Fragmente der Tragödien des Aischylos, Berlin 1959.

Sophokles: A. C. Pearson, Oxford 1924. – Fragmente: ders., 3 Bde., Cambridge 1917.

Euripides: G. Murray, 3 Bde., Oxford 1902.1904.1910. – Fragmente: A. Nauck, TGF, 2. Aufl. Leipzig 1889 (mit Supplementum der Eur.-Frgg. von B. Snell, Hildesheim 1964).

Papyri: Select Papyri III: D. L. Page, Literary Papyri, Poetry, Loeb Class. Libr., London/Cambridge Mass. 1950.

Im übrigen wird nach den bekannten führenden Ausgaben zitiert, i. a. mit den Abkürzungen des Liddell/Scott. Bei den Lyriker-Frgg. wird der jeweilige Editor abgekürzt angegeben.

### ÜBERSETZUNG, KOMMENTARE, INDICES, METRISCHE ANALYSEN

Aristophanes, Sämtliche Komödien, übertragen von L. Seeger (1845–8), mit Einleitungen zur Geschichte u. zum Nachleben der griechischen Komödie von O. Weinreich, 2 Bde., Zürich 1952/3.

Scholia Graeca in Aristophanem, ed. F. Dübner, Paris 1842.

White, J. W.: The Scholia on the Aves, Boston/London 1914.

Scholia in Aristophanem, Pars IV: Jo. Tzetzae commentarii in Aristophanem, ed.

W. J. W. Koster, L. Massa Positano, D. Holwerda, Groningen/Amsterdam 1960–4.

Blaydes, F. H. M.: Aristophanis Comoediae, Halis Saxonum 1880–93.

van Leeuwen, J.: (Sämtliche Komödien), Leiden 1893–1906.

Starkie, W. J. M.: The Acharnians of Aristophanes, London 1909.

Ribbeck, W.: Die Acharner des Ar., Leipzig 1864.

Ribbeck, W.: Die Ritter des Ar., Berlin 1867.

Kock, Th.: Ausgewählte Komödien des Ar., 2. Bändchen: Die Ritter, 2. Aufl. Berlin 1867.

Kock, Th.: Ausgew. Kom. d. Ar., 1. Bändchen: Die Wolken, 3. Aufl. Berlin 1876.

Starkie, W. J. M.: The Clouds of Ar., London 1911.

Starkie, W. J. M.: The Wasps of Ar., London 1897.

- Platnauer, M.: Aristophanes, Peace, Oxford 1964.
- Schroeder, O.: Neubearbeitung von: Kock, Ausgew. Kom. d. Ar., 4. Bändchen: Die Vögel, 4. Aufl. Berlin 1927.
- v. Wilamowitz-Moellendorff, U.: Aristophanes Lysistrate, (Berlin 1927), photomech. Nachdruck Zürich/Berlin 1964.
- Fritzsche, F.V.: Aristophanis Thesmophoriazusae, Leipzig 1838.
- Fritzsche, F.V.: Aristophanis Ranae, Turici 1845.
- Kock, Th.: Ausgew. Kom. d. Ar., 3. Bändchen: Die Frösche, 3. Aufl. Berlin 1881.
- Radermacher, L.: Aristophanes' Frösche, SB Wien 198,4, (1921), 2. Aufl. mit Zusätzen, besorgt von W. Kraus, 1954.
- Stanford, W.B.: Aristophanes, The Frogs, London 1958.
- Holzinger, K.: Kritisch-exegetischer Kommentar zu Aristophanes' Plutos, SB Wien 218,3,1940.
- Todd, O. J.: Index Aristophaneus, (Cambridge Mass. 1932), photomech. Nachdruck Hildesheim 1962.
- Italie, G.: Index Aeschyleus, Leiden 1955.
- Ellendt, F. / Genthe, H.: Lexicon Sophocleum, (Berlin 1872), photomech. Nachdruck Hildesheim 1958.
- Allen, J. T./Italie, G.: A Concordance to Euripides, Berkeley 1953.
- Schroeder, O.: Aristophanis Cantica, Leipzig 1909; Aesch. -, 1916; Soph. -, 1923; Eur. -, 1910.
- White, J.W.: The Verse of Greek Comedy, London 1912.
- Prato, C.: I Canti di Aristofane, Roma 1962.

## SEKUNDÄRLITERATUR

- Arnott, P.D.: Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C., Oxford 1962.
- Bakhuyzen: s. van de Sande Bakhuyzen
- Becker, H. Th.: Aischylos in d. griech. Komödie, Diss. Gießen 1912.
- Bowra, C.M.: Sophoclean Tragedy, Oxford 1944.
- Breitenbach, W.: Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik, Tüb. Beitr. z. Altertumswiss., 20, Stuttgart 1934.
- Bruhn, E.: Anhang z. Soph.-Kommentar von Schneidewin/Nauck, Bd. 8, Berlin 1899.
- Bruns, I.: Das literarische Porträt der Griechen im 5. u. 4. Jh. v. C., Berlin 1896.
- Couat, A.: Aristophane et l'ancienne comédie Attique, Paris 1889.
- Delepierre, O.: La parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les Modernes, London 1870.
- Diller, H.: Erwartung, Enttäuschung u. Erfüllung in d. griech. Tragödie, Serta Philologica Aenipontana 7/8, Innsbruck 1962, 93ff.
- Dover, K. J.: Aristophanes 1938-1955, Lustrum 2, 1957, 52ff.
- Earp, F. R.: The Style of Sophocles, Cambridge 1944.
- The Style of Aeschylus, Cambridge 1948.
- Fensterbusch, C.: Die Bühne d. Aristophanes, Diss. Leipzig 1912.
- Fraenkel, Ed.: Beobachtungen zu Aristophanes, Roma 1962.
- Geffcken, J.: Studien zur griech. Satire, N. Jb. für klass. Altertumskunde u. Pädagogik 27, 1911, 394ff.

- Gelzer, Th.: Der epirrhematische Agon bei Ar., *Zetemata* 23, München 1960.  
 Grellmann, H.: Parodie, in: *Reallexikon der deutschen Lit. Gesch.*, hg. Merker/  
 Stammler, 1926/28, II, 630ff.  
 Gudeman, A.: RE 2. Reihe, 3, s. v. Scholien, Sp. 672ff (1921).  
 Guglielmino, F.: *La parodia nella commedia greca antica*, 1928.  
 Händel, P.: *Formen u. Darstellungsweisen in d. aristophanischen Komödie*, Heidelberg 1963.  
 Handley, E. W. / Rea, J.: *The Telephus of Euripides*, BICS Suppl. No. 5, 1957.  
 Harriott, R.: *Aristophanes' Audience and the Plays of Euripides*, BICS 9, 1962, 1ff.   
 Hartung, I. A.: *Euripides restitutus*, 2 Bde., Hamburg 1843/44.  
 Hope, E. W.: *The Language of Parody*, Diss. Baltimore 1906.  
 Householder, F. W.: *ΠΑΡΩΔΙΑ*, CPh 39, 1944, 1ff.  
 Howald, E.: *Die Anfänge der literarischen Kritik bei den Griechen*, Diss. Zürich 1909/10.  
 Jaeger, W.: *Paideia* Bd. I, 4. Aufl. Berlin/Leipzig 1959.  
 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, (1804), hg. Miller/Höllerer, München 1963.  
 Jernigan, Ch. C.: *Incongruity in Aristophanes*, Diss. Duke University Menasha Wis. 1939.  
 Kaibel, G.: RE 3, Sp. 971ff, s. v. Aristophanes, (1895).  
 Kamberbeek, J. C.: *Mythe et réalité dans l'œuvre d'Euripide*, *Entretiens Fond. Hardt* VI, 1960, 1ff.   
 Kitto, H. D. F.: *Greek Tragedy*, 3rd ed. London 1961.  
 Kleinknecht, H.: *Die Gebetsparodie in der Antike*, *Tüb. Beitr. z. Altertumswiss.* 28, Stuttgart 1937.  
 Koller, H.: *Die Parodie*, *Glotta* 35, 1956, 27ff.  
 Körte, A.: RE 21, Sp. 1207ff, s. v. Komödie, (1921).  
 Kranz, W.: *Stasimon*, Berlin 1933.  
 Lange, W.: *Quaestiones in Aristophanis Thesmophoriazusas*, Diss. Göttingen 1891.  
 Lehmann, P.: *Die Parodie im Mittelalter*, (1922), 2. Aufl. Stuttgart 1963.  
 Lelièvre, F. J.: *The Basis of Ancient Parody, Greece and Rome*, 1954, I, No. 2, 66ff.  
 Lesky, A.: *Geschichte der griechischen Literatur*, 2. neu bearb. u. erw. Aufl. Bern/  
 München 1963.  
 – *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 2. Aufl. mit Nachträgen, Göttingen 1964.  
 Lever, Katherine: *The Art of Greek Comedy*, London 1956.  
 Ludwig, W.: *Sapheneia*, Diss. Tübingen 1954.  
 Matthiessen, K.: *Elektra, Taurische Iphigenie u. Helena*, *Untersuchungen z. Chronologie u. z. dram. Form im Spätwerk des Euripides*, (Diss. Hamburg 1961), *Hypomnemata* 5, Göttingen 1964.  
 Mazon, P.: *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris 1904.  
 Miller, H. W.: *Some Tragic Influences in the Thesmophoriazusae of Ar.*, *TAPhA* 77, 1946, 171ff.  
 – *Euripides' Telephus and the Thesmophoriazusae of Ar.*, CPh 43, 1948, 174ff.  
 Mitsdörffer, W.: *Die Parodie euripideischer Szenen bei Ar.*, Diss. Berlin 1943 (typ.).  
 – *Das Mnesilochoslied in Aristophanes' Thesmophoriazusen*, *Philol.* 98, 1954, 59ff.  
 Murray, A. T.: *On Parody and Paratragoedia in Ar. with especial reference to his Scenes and Situations*, Berlin 1891.

- Murray, G.: *Aristophanes, A Study*, Oxford 1933.  
 – *Euripides and his Age*, 2nd ed. Oxford 1946.
- Nestle, W.: *Euripides, Der Dichter der griech. Aufklärung*, Stuttgart 1901.  
 – *Vom Mythos zum Logos*, Stuttgart 1940.
- Newiger, H.-J.: *Metapher und Allegorie, Zetemata 16*, München 1957.
- Norwood, G.: *Greek Comedy*, London 1931.
- Pickard-Cambridge, A. W.: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, (1927), 2nd ed., revised by T. B. L. Webster, Oxford 1962.
- Pohlentz, M.: *Aristophanes' Ritter*, NGA 1952, Nr. 5, 95ff (= *Kleine Schriften*, Hildesheim 1965, Bd. II, 511ff).  
 – *Die griechische Tragödie*, 2 Bde., 2. Aufl. Göttingen 1954.
- Prato, C.: *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina 1955.
- Pucci, P.: *Aristofane ed Euripide: ricerche metriche e stilistiche*, *Atti Acc. Naz. dei Lincei* 358/1961, *Memorie, Cl. di Scienze mor., stor. e filol.*, Ser. VIII, vol. 10, fasc. 5.
- Reinhardt, K.: *Ar. u. Athen*, (1938), in: *Tradition u. Geist*, Göttingen 1960, 257ff.  
 – *Sophokles*, 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1948.  
 – *Aischylos als Regisseur u. Theologe*, Bern 1949.  
 – *Die Sinneskrise bei Euripides*, (1957) in: *Tradition u. Geist*, Göttingen 1960, 227ff.
- Römer, A.: *Studien zu Ar. u. den alten Erklärern desselben*. 1. Teil: *Das Verhältnis der Scholien des Cod. Ravennas u. Venetus*, Leipzig 1902.  
 – *Philologie und Afterphilologie im griech. Altertum (Parodien)*, *Philol.* 67, 1908, 238ff.
- de Romilly, Jacqueline: *L'évolution du pathétique d'Eschyle a Euripide*, Paris 1961.
- Roos, E.: *Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie*, Lund 1951.
- van de Sande Bakhuyzen, W. H.: *De parodia in comoediis Aristophanis*, Utrecht 1877. (Zitiert: Bakhuyzen).
- Schadewaldt, W.: *Monolog u. Selbstgespräch*, *N.Phil.Unt.* 2, Berlin 1926.
- Schlegel, A. W.: *Vorlesungen über dramatische Kunst u. Literatur*, (1809), hg. G. V. Amoretti, Bonn/Leipzig 1923, 6. Vorl.
- Schlesinger, A. C.: *Indications of Parody in Ar.*, *TAPhA* 67, 1936, 296ff.  
 – *Identification of Parodies in Ar.*, *AJPh* 58, 1937, 294ff.
- Schmid, Wilh.: *Geschichte der griech. Literatur*, I. Müllers Handb. der Altertumswiss. VII, II München 1934; III 1940; IV 1946.
- Schmidt, Joach.: *Aristophanes u. Euripides*, Diss. Greifswald 1940.
- Séchan, L.: *Études sur la tragédie Grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.
- Sedgwick, W. B.: *The Frogs and the Audience*, *C et M* 9, 1947, 1ff.
- Seel, O.: *Aristophanes oder Versuch über Komödie*, Stuttgart 1960.
- Sicking, C. M. J.: *Aristophanes' Ranac*, Een hoofdstuk uit de geschiedenis der griekse poetica, Assen 1962.
- Smereka, J.: *Studia Euripidea*, 2 Bde., Leopoli 1936/7.
- Snell, B.: *Aristophanes u. die Ästhetik*, in: *Die Entdeckung des Geistes*, 3. erw. Aufl. Hamburg 1955, 161ff.
- Solmsen, F.: *Zur Gestaltung des Intriguenmotivs in den Tragödien des Soph. u. Eur.*, *Philol.* 87, 1932, 1ff.

- Strohm, H.: Euripides, Zetemata 15, München 1957.
- Süß, W.: Zur Komposition der altattischen Komödie, RhM 63, 1908, 12ff.
- Aristophanes u. die Nachwelt, Das Erbe der Alten 2/3, Leipzig 1911.
  - Scheinbare u. wirkliche Inkongruenzen bei Ar., RhM 97, 1954, 115-59.229-54.289-316.
- Täuber, H.: De usu parodiae apud Aristophanem, Progr. des Joachimsth. Gymn. Berlin 1849.
- Todd, O. J.: Euripides and Ar., Proc. Roy. Soc. Canada, III, 41, 1947, sect. 2, 115-35.
- Vischer, F. Th.: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Stuttgart 1846-1857, Bd. I, §§ 147-227: das Komische; Bd. IV, §§ 895-920: die dramatische Dichtung.
- Weber, H.: Aristophanische Studien, Leipzig 1908.
- Welcker, F. G.: Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet, Abt. 1-3, Bonn 1839/41.
- v. Wilamowitz-Moellendorff, U.: Euripides Herakles, Bd. I: Einl. in die griech. Tragödie, Nachdruck der 2. Aufl. (1895) Darmstadt 1959.
- Über die Wespen des Aristophanes, (SB Berlin 1911, 460ff. 504ff), Kleine Schriften I, 284ff.
  - Griechische Verskunst, (Berlin 1921), photomech. Nachdruck Darmstadt 1958.
- Wycherley, R. E.: Aristophanes and Euripides, Greece and Rome 15, 1946, 98ff.
- Zürcher, W.: Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides, Schw. Beitr. z. Altertumswiss. 2, Basel 1947.

Weitere, zu speziellen Problemen herangezogene Literatur wird in den Fußnoten zitiert. - Für die Zitierung von Zeitschriften sind die Abkürzungen des Marouzeau, manchmal auch etwas ausführlichere verwandt.

## REGISTER

### 1. KRITISCH-EXEGETISCH BEHANDELTE STELLEN

- Aischylos  
Agamemnon  
1229: 97, Anm. 180  
Aristophanes  
Acharnes  
336: 28, Anm. 28  
1181: 140, Anm. 7  
1181-8: 139, Anm. 6  
1184f: 140f  
1187f: 141f  
Hippes  
1249: 171 mit Anm. 7  
Nephelai  
1452ff: 174, Anm. 11  
Sphekes  
316-8: 150, Anm. 33  
317: 151, Anm. 36  
318: 150f, Anm. 35  
757-9: 153, Anm. 47  
1490-2: 155f  
Eirene  
60f: 91, Anm. 165  
76: 91, Anm. 164  
Ornithes  
1242: 198  
1338: 198  
Lysistrate  
972ff: 200  
Thesmophoriazusai  
101ff: 106, Anm. 19  
138: 110  
696f: 49, Anm. 73  
770: 51, Anm. 78  
782: 52 mit Anm. 83. 84  
850: 15, Anm. 16  
856f: 58, Anm. 99  
1019f: 71f  
1026: 84, Anm. 150  
1027f: 73, Anm. 130. 131  
1030: 73, Anm. 132  
1034f: 74, Anm. 135  
1040: 75, Anm. 138. 139  
1047: 76, Anm. 142  
1050: 77, Anm. 143  
1051: 77, Anm. 144  
1115: 87, Anm. 158  
Batrachoi  
311: 101, Anm. 13; 120, Anm. 9  
664f: 119, Anm. 7  
849: 135f  
992: 123, Anm. 16  
1082: 122, Anm. 14  
1320f: 130, Anm. 36. 37  
1323f: 131, Anm. 38. 39  
1333: 132  
1341: 133, Anm. 44  
1437-53: 123, Anm. 18  
Ekklesiazusai  
80f: 206  
Scholien zu Aristophanes  
Thesmophoriazusai  
1015: 71  
1050: 77, Anm. 144  
Batrachoi  
467ff: 116f  
Sophokles  
Fragmente (P.)  
371: 119, Anm. 7  
727: 197, zu Av. 1240

## 2. KRITISCH GEMUSTERTE TRAGIKER-FRAGMENTE

- (a) Akzeptiert: *Sophokles* (P.): 14 = E. Fr. x? (160 mit Anm. 64); 491 (148f). – *Euripides* (N. und Sn.): 114a Sn. (81); 122 (73); 125a Sn. (86); 127.128 (86f); 308,1 Sn. (154); 741? (133); 763, aber 1., nicht 2. Halbvers (119, Anm. 6); 882 a Sn. (199, zu Lys. 369); 889 (88); 889a Sn. (47); 1128b Sn. (167). – *Adespota*: 47 (177); 50? (205); 55? (171); 60? (95); 61? (162); 66? (61); 67 (61).
- (b) Eliminiert: *Phrynichos* (N.): 17, vielmehr Fr. adesp. x (155f); 18 (156); 19 (196, zu Av. 748–50). – *Aischylos* (M.): 608 (123, Anm. 17). – *Euripides* (N. und Sn.): 122, 2. Stück?? (76ff); 127,2?? (80.86, Anm. 156); 139 (88); 383 (116f); 582 (123, Anm. 18); 623 (148f); 886.887 (123, Anm. 18). – *Adespota*: 45 (141); 49 (168 mit Anm. 83); 52 (206, zu Ec. 325f); 56 (173, Anm. 10); 58 (200, zu Lys. 742f); 59?? (191, zu Nu. 1468); 59a Sn. (189, zu Nu. 110); 62 (208, zu Pl. 771–3); 65 (60); 72 (211, zu Fr. 558).
- (c) Neu aufzunehmen: *Sophokles*: Teukros Fr. x [= Fr. adesp. 318?] (209, zu Pl. 1151). – *Euripides*: Aiolos Fr. x?: Ra. 1474 (122); Androm. Fr. x: Th. 1032f (74); Meleagr. Fr. 522,1: Av. 829 (196f); Teleph. Fr. 699,2 [= Fr. adesp. 57]: Lys. 707 (199); Thyest. Fr. x?: Fr. 461,1 (211); Fab. inc. Fr. x: Eq. 973 (188); x? [auch Soph. Fr. 14]: Th. 21 (160 mit Anm. 64); x: Th. 406 (44); x: Ra. 1468 (122). – *Adespota*: Fr. x [statt Phryn. Fr. 17]: V. 1490 (155f); x: V. 1160 (193); x: Ec. 115 (206); x?: Pl. 114f (207); x: Pl. 213 (162); x: Fr. 21 (209).

## 3. NAMEN UND SACHEN

- Abschied: 140f.172f  
 Abstraktum für Person: 112.188, zu Eq. 836. 199, zu Lys. 369  
 αἴνος: 96 mit Anm. 176.177  
 Aiorema: 14.67.85.90.97  
 Amoibaion, lyrisches: 62.190, zu Nu. 707–22. 200, zu Lys. 954–79  
 Anadiplosis: 62.133.134; ihre musikalische Bedeutung: 133  
 Anagnorisis: 61f.146.170.211  
 Anapäste, lyrische: 13.91f.96f.100.148. 150.153.155.190, zu Nu. 707–22. 200, zu Lys. 954–79.212, zu Fr. 698; anap. Prolog: 68  
 Anaphorische Fragen: 110.195, zu Av. 94.200, zu Lys. 954–79  
 Anfänge von Partien, parodiert: 52.71  
 Anrede: – erläutert: 47.165; – wiederholt: 93  
 Apostrophe: – des Daimon: 191; – von Gegenständen: 51.52, Anm. 81. 63. 128.141.145.172.204, zu Ec. 1; – von Göttern: 104.133.156.171; – von Naturmächten: 82.132; – von Lokalen: 145.185, zu Ach. 27.186, zu Ach. 75; – an sich selbst: 37.134.153.189, zu Eq. 1194; – ohne Prädikat: 128  
 Apotheose: 168  
 Aprosdoketon in der Parodie: 16  
 argumentatio comica: 51, Anm. 79  
 argumentum ad hominem: 23.39.113  
 Aristoteles: 7  
 Äsop: 96  
 Asyndeton, in der Lyrik: 73  
 Äther, Euripideische Gottheit: 43, Anm. 60.82.124.158f  
 Auflösung, metrische: 62.70.106.133.134  
 –, parodische: 15.27.38.84.92.102  
 Auftrittsvers, emphatischer: 197, zu Av. 992. 209, zu Fr. 1  
 Autorität, äußere: 187, zu Eq. 108  
 Batrachomyomachie: 8

- Botenbericht: 46.162ff; Dochmien in Reaktionen auf –: 165; lyrische Reaktion im Eingang der –: 166 mit Anm. 80  
 Choreographie: 203, zu Ra. 1028f.212, zu Fr. 677f  
 Chromatik: 98, Anm. 3.107f.127  
 commentarius comicus: 29.33  
 Convivienbericht: 164, Anm. 74  
 Datierung: Soph. Oidipus T.: 170, Anm. 4; Eur. Hekabe: 210, zu Daitales Fr. 10 D.  
 Demonstration, komische: 27.36.84; s. auch 'Konkretisierung'  
 Digression, poetische: 130  
 Dilemma: 120.200, zu Lys. 713  
 Diminutivum: 35.121.135.139  
 Diogenes von Apollonia: 43, Anm. 60. 158  
 Dithyrambos, jüngerer: 69f.103.106f. 127f.131  
 Dochmien: 13.62.133.134.148.152.165. 166.212, zu Fr. 697; – Metrum der Freude: 62.148.166  
 Dramaturgie, tragische: 14  
 Drohung: 49.117f.197, zu Av. 1238–42. 198, zu Av. 1241f  
 Ekkyklema: 14.29, Anm. 32.30.100.171f  
 Eklaktisma: 156f  
 Elemente als utopische Zuflucht: 196, zu Av. 349f  
 Elenchos: 170f  
 Epiphanie: 168  
 ἐφήμερος: 177.189, zu Nu. 223  
 Exangelos: 139ff  
 exzerpierende Parodie: 59.93.153, Anm. 45.193, zu V. 1074.195, zu Av. 275. 197, zu Av. 1238–42.199, zu Lys. 406; s. auch 'Kontamination'  
 familiär-intim-privat: 48.95.110. 133.143  
 Flöte – Kithara: 107  
 Freude, trag. Motiv: 62.148.166  
 Geiselmotiv: 28 mit Anm. 27.48f  
 γέλοια λέξεις, tragische: 110  
 Götterkritik des Eur.: 45f.161  
 grammatischer Bezug in der Parodie verändert: 58.154  
 Hadesbraut: 74f  
 Hegemon von Thasos: 7  
 Hermogenes: 8  
 Herodot-Parodie: 40  
 Hikesie: 112.187, zu Eq. 30f  
 Hilferuf: 41  
 hinterszenische Rufe: 90f  
 Hipponax: 8  
 Homoioteleuton: 112.113  
 Hyporchema: 13.149  
 Iamben, lyrische: 133.143.148  
 Identifikation, komische: 57.59.69.74.86. 117.151  
 Illusionsspiel: 39.57.80.97  
 Imitation, nicht parodische: 161  
 indirekte Parodie: 44.87  
 Individuation, komische: 110.139.147. 155.166; s. auch 'Spezialisierung'  
 Ἴωνικά μέλη: 106  
 Ioniker: 106  
 Irrtum des Ar. bei Zitatzuweisung: 119. 160, Anm. 64  
 Jean Paul: 4 mit Anm. 17  
 καμπή (Koloratur): 103.107.127  
 Kollesis: 8.14.119.149.190, zu Nu. 583  
 Kommos: 13.90.200, zu Lys. 954ff  
 Konkretisierung, komische: 102 mit Anm. 14.125.128; s. auch 'Demonstration'  
 Konsequenz, komische: 152  
 Kontamination von Zitatstücken: 62. 130.162.192, zu V. 306–8.194, zu Pax 699; dazu 93, Anm. 169  
 Kosmogonie des Eur.: 158f, Anm. 62 und 63  
 Κρητικάι μονοψάλαι: 135  
 Kretiker: 135  
 Lauschmotiv: 100, Anm. 9  
 Leidenschaft: 153.192, zu V. 111  
 Lemma im Schol., abgekürzt: 94, Anm. 173.109.199, zu Lys. 707  
 Liebesmotiv: 68.87  
 Liebstes eines Menschen, substituiert durch triviales Objekt: 28 mit Anm. 29. 141.145.172f  
 Lyrik und Parodie: 13  
 λύσις-Motiv: 150

- Magnifikation, komische: 144.147.156.  
168.188, zu Eq. 147ff
- Margites: 8
- Mechané: s. Aiorema
- Metapher, wörtlich genommen: 119.125.  
140.190, zu Nu. 319.212, zu Fr. 974
- Metrum der Parodie: bei Einwüfen bei-  
behalten: 126 mit Anm. 27; verschie-  
den vom Kontext: 119, Anm. 7
- Mimesis, parodische: 15.131  
-, poetische Maxime: 31f.111
- Misogynia: 45
- Monodie: 13.69ff.131ff.150ff.210, zu Fr.  
154
- Monolog: 37.51f
- Musik, moderne: 70.103.105ff; kühne  
Effekte: 79.128
- Naivität, komische: 38.45.133.135.147f
- Name im Zitat: s. 'überschießende Paro-  
die'
- Namensetymologie: 210, zu Fr. 327.211,  
zu Fr. 357,2
- Nietzsche, F.: 3
- Nominalstil: 110.112
- Ökonomie, dramatische – Komik: 65
- Oxymoron: 132
- Paragrammatismos: 14.74  
*παρὰ κεινδυνευμένα*: 120f
- Pförtner-Szene: 115ff; tragische –: 118
- Polymetrie: 70.127
- Polyptoton: 76.133
- Potipharmotiv: 209, zu Anagyr.
- Prädikation: 76.128.145.166.195, zu Av.  
174.199, zu Lys. 467.205, zu Ec. 2.208,  
zu Pl. 415f
- Psychologie: bei Ar.: 154f; bei Eur.: 45  
psychologische Wahrscheinlichkeit: 34.  
62, Anm. 103.140
- Quintilian: 9
- Realismus, bei Eur.: 35.36.37.79  
-, komischer: 38.57
- Reihung, komische: 40, Anm. 55.145
- Requisit, charakteristisches, triviales: 28  
mit Anm.29.49.172f
- rhetorische Formulierungen: 27.93.112.  
118, zu Ra. 60ff.158.161.193, zu Pax  
228.201, zu Lys. 1135.208, zu Pl. 778
- Satyrspiel: 26.47.119.206, zu Ec. 8of.208,  
zu Pl. 806; Diktyoulkoi: 194, zu Pax  
289ff
- schlafende Natur: 100, Anm. 10
- Schlegel, A. W.: 3
- Scholien: Form der –: 9, Anm. 5; ober-  
flächliche –: 9.153, Anm. 45; – des  
Cod. R.: 48; Notierung der Parodien  
in –: 8
- Schweigen: bei Aisch.: 123.152, Anm.  
43; bei Soph.: 152f
- Selbstanrede: s. 'Apostrophe' und 'Mo-  
nolog'
- Selbstgespräch: 161.185, zu Ach. 1ff
- Selbstkorrektur: 58, Anm. 99.78
- Selbstmorddeliberative: 187, zu Eq. 8of
- Selbstverwünschung: 77.151f
- Sentenz (Gnome): 87.88.112.113
- Skepsis, religiöse, des Eur.: s. 'Götter-  
kritik'
- Sklavenspiegel: 161
- Sophismen, Euripideische: 30.43.120f
- Souveränität der Aristophischen Komik:  
34.57.62, Anm. 103.80.95.140.155.  
178f.183f
- Spezialisierung, komische: 35.48.126.  
146.147.151.190, zu Nu. 922–4; s. auch  
'Individuation'
- Stichomythie: 61.90.93 mit Anm. 170.  
199, zu Lys. 706ff
- Suchszene: 26f.47
- Suidas: 8
- Syllogismus, komischer: 51 mit Anm. 79
- Szenographie, tragische: 14.90
- Theodizee, Aischyleische: 173ff  
*θεός συνάπτεται*: 174
- Threnos: 13.142f.192, zu V. 309ff
- Timotheos: 107
- Todeswunsch: 76
- Tragikomödie: 2.15f
- Traummotiv: 132 mit Anm. 42
- Travestie: 177f.30.48.63.102.135.148.  
175f.182.210, zu Daidalos
- überschießende Parodie: 34.109.110; –  
durch beibehaltene Namen: 40.123,  
Anm. 16.198, zu Av. 1246f. 209, zu  
Fr. 21

Version, komische: 44.170.174.182  
 Verwünschung mit positiver Pointe: 77.  
 152.200, zu Lys. 954ff  
 Verzweiflung: 58.76f  
 Vischer, F.Th.: 4, Anm. 17.17, Anm. 20  
 u. 21

Wiederholung, komische: 35.83.125.210,  
 zu Fr. 125  
 Zeugma, komisches: 49.130  
 Zitat: - als Argument gegen den Autor:  
 113.121f; gekürztes -: 120, Anm. 7;  
 ironisches -: 101, Anm. 13.113.120.  
 139, Anm. 6.198, zu Av. 1246f

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
 BIBLIOTECA

N. Inv. \_\_\_\_\_ Coll. \_\_\_\_\_

F.C

64969