

## Spott auf Personen des öffentlichen Lebens mit den Mitteln der traditionellen Formen der Alten Komödie

*Thomas Gelzer*

Dieses Kolloquium stellt uns zur Aufgabe, von verschiedenen Seiten her die Probleme der Formen und Funktionen der Verspottung in der Alten Komödie zu untersuchen. Hier spielt die Verspottung eine besondere Rolle. Die Alte Komödie ist ein Rügebrauch.<sup>1</sup> Die Komödien führen uns die Verspottung als Ergebnis der Tätigkeit der komischen Dichter vor Augen. Ich möchte die Probleme der Verspottung von der Seite des komischen Dichters, das heißt von der Seite des Aristophanes her betrachten, da wir ja nur von diesem Dichter ganze Komödie haben. Wir wollen sehen, wie er verfährt, um diese Ergebnisse hervorzubringen. Besonders gut läßt sich seine Technik bei der Verspottung von Personen des öffentlichen Lebens beobachten.

Der Dichter ist an bestimmte Voraussetzungen gebunden. Sein Bemühen muß sich darauf richten, im Wettkampf der Komiker den Sieg zu gewinnen. Um den gewünschten Erfolg zu erreichen, ist er auf die Gunst und den Beifall seines Publikums angewiesen. Von keinem anderen Dichter kennen wir das Verhältnis zu seinem Publikum so genau wie von Aristophanes: wie er es einschätzt, was er von ihm erwartet, wie er seine Wünsche berücksichtigt.

Einen wesentlichen Bestandteil einer erfolgversprechenden Technik der Verspottung bildet das kunstvolle Spiel mit den traditionellen Formen, die dem Dichter nach dem Brauch der Alten Komödie vorgegeben sind. Für die szenische Gestaltung der Verspottung stehen zwei Typen

<sup>1</sup> Meuli 1979, 222f., 296; Gelzer 1999, 12f., 16-20, zur politischen Bedeutung der Rüge der Komiker 22-24.

von ganz verschiedener Struktur zur Verfügung: zum einen die frei gebauten Trimeterszenen. Sie gestatten ihm, dem Bedürfnis der Situation entsprechend Sing- und Sprechverse jeder beliebigen Art in die Szenen einzulegen. – Zum andern die festen Formen der Langverssszenen, an denen der Chor obligatorisch beteiligt ist. Zu ihnen gehört der epirrhematische Agon. Doch gerade diese mehr oder weniger feste Form bietet auch spezielle Möglichkeiten, die Aristophanes für ihren wirkungsvollen Einsatz zur Verspottung nutzt.

Aristophanes verspottet wie die anderen Dichter der Alten Komödie vor und neben ihm immer wieder Personen des öffentlichen Lebens, Politiker und andere, die in der *pòlij* eine Rolle spielen. Einige davon bringt er in ganzen, speziell auf ihre Verspottung hin angelegten Szenen auf die Bühne, so etwa den Strategen Lamachos in den *Acharnern* (1069-1142, 1190-1231), den Orakelpriester Hierokles im *Frieden* (1052-1126), den Mathematiker und Astronomen Meton und den Dithyrambendichter Kinesias in den *Vögeln* (992-1010, 1072-1409). Für ihre Verspottung verwendet er die Form der frei gebauten Trimeterszenen. Nur in zwei Fällen verwendet er die feste Form des epirrhematischen Agons: für die Verspottung des Kleon in den *Rittern*, und hier gleich zweimal (382-460, 756-940), sowie für die beiden Tragiker Euripides und Aischylos in den *Fröschen* (895-1098). In beiden Fällen werden dieselben Personen anschließend noch in frei gebauten Trimeterszenen verspottet. Das sind Personen, deren Verspottung für Aristophanes und für sein Publikum von besonderer Bedeutung ist. Gegenüber den anderen, die er auch verspottet, zeichnet Aristophanes sie damit aus, daß er ihnen einen *εἶγος* gibt. Diese beiden Stücke eignen sich deshalb sehr gut zur Beobachtung der Technik der Verspottung. Unter diesem Gesichtspunkt werden wir im folgenden zuerst die *Ritter* und dann die *Frösche* betrachten.

Verspottung gibt es nicht nur in der Komödie. Willkommene Hilfe für die Beobachtung der Technik der Verpottung bietet uns, was von der neueren Literaturwissenschaft zur Bestimmung der Grundlagen der Verspottung in der Satire erarbeitet worden ist.<sup>2</sup> Wichtig ist die genaue Beobachtung des Verhältnisses zur Wirklichkeit. Der Spott bezieht sich auf eine verspottete Wirklichkeit. Aber die wirklichkeitsbezogene Satire

<sup>2</sup> Schmitz 2000, 5-12.

stellt die historisch-empirische Wirklichkeit nicht ungebrochen dar. Die Satire – wie die Komödie – ist also nicht realistisch, insofern sie auf eine die empirische Wirklichkeit getreu nachahmende Wiedergabe zielt. Allerdings beansprucht sie, eine – wie verzerrt auch immer – realistische Sichtweise der Wirklichkeit zu bieten. Der Satiriker formt die Wirklichkeit durch spezifisch satirische Verfahren zum Gegenstand seines Spottes um. Das mit dieser Absicht zubereitete Objekt der Verspottung fordert zur Rückübersetzung in die gemeinte Wirklichkeit auf. Als Anhaltspunkte für die Rückübersetzung dienen vor allem exakt bezeichnete charakteristische Details, die einen eindeutigen Bezug zur gemeinten Wirklichkeit herstellen. Der Satiriker setzt beim Adressaten – wie der Komiker bei seinem Publikum – die Vertrautheit mit der politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Situation, die er verspottet, voraus. Im Hinblick auf die Tätigkeit des Komikers bedeutet das: Der Komiker macht durch spezifisch komische Verfahren das Objekt seines Spottes zum Zwecke der Verspottung zurecht, er produziert eine Karikatur, ein Zerrbild, von dem aus das Publikum den Bezug zur verspotteten Wirklichkeit herstellen muß. Ein gutes Beispiel dafür, wie das funktioniert, ist der Hundeprozess in den *Wespen* (763-994): eine Parodie des Volksgerichts mit einem Prozeß, in dem Kleon und Laches auftreten. Jeder Athener erkennt sofort, was damit gemeint ist.

### 1. *Ritter*

Die *Ritter* sind ein Musterbeispiel der Verspottung einer Persönlichkeit des öffentlichen Lebens. Die Verspottung richtet sich mit Schwergewicht gegen einen Politiker, Kleon, der zur Zeit der Aufführung der *Ritter*, an den Lenäen 424, auf dem Höhepunkt seiner Macht steht. Der Spott gilt allerdings nicht ihm allein, daneben werden auch andere verspottet, vor allem auch der Demos, das souveräne Staatsvolk der Athener. Die *Ritter* sind zugleich ein typischer Vertreter der Gattung der Alten Komödie. Die dramatischen Mittel, die Aristophanes in den *Rittern* verwendet, finden sich wieder in anderen Stücken. Aber in den *Rittern* sind ihre Anwendung und ihre spezifische Ausführung fast ausschließlich von dem einen Zweck bestimmt, sie für die Verspottung einer Person nutzbar zu machen. Hier läßt sich eine zielgerichtet und konsequent unter Einbezug

aller verfügbaren Mittel ausgebildete Technik der Verspottung beobachten.

Die Voraussetzungen für die Verspottung im ganzen Stück werden im Prolog geschaffen. Wir wollen also etwas genauer zusehen, wie Aristophanes hier vorgeht und besonders darauf achten, wie er seinem Publikum mitteilt, was es wissen muß um die Pointen und den Gang der Verspottung zu verstehen. Der Prolog (1-241) ist in die auch in anderen Komödien belegten drei Teile gegliedert, die Paul Mazon anschaulich als „parade“ (1-34), „récit-prologue“ (40-144) und den Beginn der Handlung (145-241) charakterisiert hat.<sup>3</sup>

Im Prolog präsentiert Aristophanes als Sammelpunkt der Orientierung für das ganze Spiel ein durchsichtiges Bild: den Kleinleute-Haushalt des Herrn Demos, mit dem er die Voraussetzungen schafft, Kleon unter der Maske eines paphlagonischen Sklaven im Streit mit seinen Konkurrenten um die Gunst des Herrn vorzuführen.<sup>4</sup> Schrittweise weiht er das Publikum ein in die Bedeutung dieses Bildes und lenkt damit seine Aufmerksamkeit darauf, wie es die Handlungen dieser Sklaven interpretieren soll. Mit einem Überraschungscoup werden die Zuschauer mitten in die bereits laufende Handlung versetzt. Zwei Sklaven, die etwas Schlimmes erlebt haben, stürzen mit Wehgeschrei und Verwünschungen aus dem Haus heraus. Der erste jammert (1-5):

„attataiEx, tîn kakîn, „attata<  
 kakij PaflagÔna tÔn neênhton kakÔn  
 aÛta<si boula<j çpolšseian of qeo....  
 ™x oá g|r e„s»rrhsen e„j t¾n o„k...an  
 plhg!j çe^ prostr...betai to<j o„kštaij.

Und der andere antwortet (6f.):

kEkista dÁq' oátÔj ge prîtoj PaflagÔnwn  
 aÛta<j diabola<j.

Das Publikum erfährt nicht mehr als das, was ihm da gesagt wird. Es weiß noch nicht genau, worum es geht. Aristophanes gibt ihm zunächst

<sup>3</sup> Mazon 1904, 170-181.

<sup>4</sup> Newiger 1957, 11-17; Handley 1993, 100-102.

ein Rätsel auf. Immerhin werden ihm in dieser spektakulären Aktion sogleich einige Stichwörter eingehämmert, die dann haften bleiben: der Paphlagonier (2, 6), ein neugekaufter Sklave, ein kakòn durch und durch (2, vgl. 1, 2, 6), seine Mitsklaven haben zu leiden unter Schlägen (5) und seinen diabola... (6, vgl. 3); dann die Aufforderung, sie sollten zhte«n tina swthr...an (11f.). Nach einigem Hin und Her kommt mit völliger Durchbrechung der dramatischen Illusion die Erklärung: toj qeata«sin wird tō prōgma angesagt (35-40). Nun wird das Rätsel aufgelöst. Das Publikum erfährt, was der Disput der beiden Sklaven mit dem Paphlagonier zu bedeuten hat. Die Informationen über die Personen, um die es sich handelt, werden ihm in einer wohlbedachten Reihenfolge mitgeteilt.

Zuerst werden ihm zwei Bewohner des Hauses, die es erst viel später auf der Bühne zu sehen bekommt, als Personen des bevorstehenden Spiels vorgestellt (40-70). Zugleich mit der Vorstellung werden sie als Gegenstand der Verspottung vorbereitet. Für das Verständnis der Verspottung kommt es darauf an, wie die Identität der verspotteten Personen dem Publikum erkennbar gemacht wird. Aristophanes geht davon aus, daß die verspotteten Personen und ihre Tätigkeit dem Publikum bekannt sind, und daß es mit den Institutionen und den politischen Verhältnissen der Stadt aus eigener Anschauung vertraut ist. Das erlaubt ihm, vom Vordergrund des Bildes des Kleinleute-Haushalts aus durch entsprechende Signale den Bezug zum Hintergrund der damit abgebildeten Wirklichkeit herzustellen, so daß er ständig vom einen zum andern hin- und zurückwechseln kann.<sup>5</sup> Zugleich mit der Beschreibung der Personen wird eine Sprachregelung für die Verspottung begründet, die durch das ganze Stück hindurch in Geltung bleibt. Hier werden die entscheidenden Schlagwörter und Motive eingeführt, auf die Aristophanes später immer wieder zurückgreift. Die Schlüsselfigur ist der despòthj des Hauses. Er wird in der Erklärung für das Publikum als erster vorgestellt (40-43) als ein übellauniges, halbtaubes Alterchen (dúskolon geròntion øpòkwfon), bäurisch, jähzornig, bohnenmuffelnd. Er hat den Namen DÁmoj und dazu wie jeder Athener ein Demotikon, Pukn...thj. Einen Demos Pnyx gibt es nicht; aber jeder Zuschauer versteht sofort, worum es geht. Die Pnyx ist

<sup>5</sup> Newiger 1957, 17-19.

der Ort, wo der dÁmoj die ™kklhs...a hält (vgl. 746-755), DÁmoj Pukn...thj ist der personifizierte Demos der Athener (831f.).

Im gleichen Zuge werden die drei Sklaven im Haushalt des Herrn Demos identifiziert. Sie sind jedem Athener bekannte führende „Diener des Staates“: die beiden auf der Bühne, die Strategen Demosthenes und Nikias, sowie der dritte, abwesende, Kleon, die Hauptperson in der folgenden Handlung des Stücks. Von keinem von ihnen wird der Name genannt, auch nicht von Kleon. Sein Name wird nur einmal, aber nie in der Handlung, erst viel später in einem Chorlied gebraucht (976). Er war schon in den rätselhaften Eingangsversen mit signifikanten Worten hervorgehoben worden (2-7). Nun wird er gleich mit einer ganzen Liste von Attributen vorgestellt, sozusagen mit einem Programm der Leitbegriffe der Verspottung, die nach und nach expliziert werden und in allen Etappen der Handlung wieder erscheinen (43-45). Den also kaufte der Herr Demos am letzten Markttage: einen Sklaven, einen Ledergerber, den Paphlagonier, einen Schurken und Verleumder höchsten Grades: doàlon bursodšyhn, PaflagÒna, panourgÒtatón ka^ diabolètaton tina. Er ist kein o„ksthj wie die beiden andern (5), kein Haussklave, der dazugehört, sondern ein fremder Barbar, ein neugekaufter doàloj, ein Paflagèn, und ein gewalttätiger brutaler Kerl. Seitdem er ins Haus gekommen ist, gibt es Schläge für die Haussklaven (4f.). All das wird mit dem Sklavennamen Paflagèn (65) evoziert, den Aristophanes durch das ganze Stück hindurch bis zum Schluß (1391-1395) für Kleon verwendet.

Damit verbindet er ein zweites Stichwort, mit dem er einen Hinweis auf die Identität des neugekauften Sklaven gibt, und das dann eine bedeutende Rolle für die Verspottung des Kleon spielt. Hier nennt er ihn bursodšyhj, ‘Ledergerber’. Das Gerben ist ein stinkendes Gewerbe, und die Ledergerber sind Leute von niedrigem Stande, meist Sklaven, die in der Werkstatt arbeiten, die ihrem Herrn gehört.<sup>6</sup> Beide Stichwörter, sozusagen die leitenden Reizwörter der Karikatur, auf die das Publikum achten soll, läßt er in ein Wort zusammengefaßt: bursopaflagèn, sogleich noch einmal wiederholen (47). Alles paßt zueinander. Die fremde Herkunft,

<sup>6</sup> Lind 1990, 33-36; 37-73 die Anspielungen auf Kleons Gewerbe in den *Rittern*.

der „gemeine“ Stand,<sup>7</sup> das verachtete Gewerbe sind übliche Topoi der diabol», die nicht etwa nur gegen Kleon zur Anwendung kommen. Die stinkenden Felle (bŭrsai) werden zum „Markenzeichen“ des Kleon (104, 369, 892; vgl. *Vesp.* 38; *Pac.* 753).<sup>8</sup> Hier sagt er aber noch nicht genau, unter welchem Titel der „Gerber“ dann nachher verspottet werden soll. Das spart er als Überraschung auf (136).

Der bursopaflagèn kennt den Charakter des Alten (46, vgl. 712-715) und nützt ihn aus. Er schmeichelt ihm, verwöhnt ihn, füttert ihn und besticht ihn mit Geschenken, die er andern weggeschnappt hat (46-54, vgl. 1151ff.). Der erste Sklave berichtet von einem besonders spektakulären Fall, und identifiziert sich damit zugleich als Demosthenes (54-57).

ka^ prèhn g'™moà  
m©zan memacòtoj™n PÚlj Lakwnik»n,  
panourgòtat£ pwj paradramèn Øfarp£saj  
aùtõj paršqhke t¾n Øp'™moà memagmšnhn.

„Pylos“, ein zentrales Schlagwort der Verspottung: es steht für die vom Strategen Demosthenes vorbereitete und mit seiner Hilfe von Pylos aus durchgeführte Eroberung der Insel Sphakteria und die Gefangennahme der Spartiaten, deren Ruhm Kleon für sich beanspruchte (742f., 846f., 1005, 1058f., 1166f., 1201), und für die er mit der Prohedrie im Theater (702-704) und mit der Speisung im Prytaneion (766, 1404) geehrt wurde. Dazu kommen noch die Orakelsprüche: °dei dꞫ crhsmoŭj. Ð dꞫ gšrwn sibulli' (61, vgl. 1051ff).

Die nächste Etappe gilt der Vorbereitung der Handlung (71-144). Der neugekaufte Paphlagonier schikaniert seine Mitsklaven und hindert sie daran, den Herrn Demos zu pflegen (58-70). Es muß also darum gehen, ihn so schnell wie möglich wieder loszuwerden (71ff.). Zu diesem Zweck erfindet Aristophanes eine Gegenfigur, den Wursthändler. Um ihn einzuführen benützt er zwei Motive, die er eben vorher angeschlagen hatte: die

<sup>7</sup> Kleon stammte aus einer vermögenden Familie. Sein Vater Kleainetos war an den Dionysien 460/59 siegreicher Chorege der Phyle Pandionis mit dem Chor der 50 Männer im Dithyrambos. Das war die teuerste Leiturgia. Er besaß eine Gerbereiwerkstatt, die Kleon, offenbar sein einziger Sohn, von ihm erbt, Lind 1990, 90f.

<sup>8</sup> Lind 1990, 46.

Orakelsprüche (61), mit deren Mißbrauch er Kleon später verspottet (960ff.), und das Ledergeschäft (44). Der Paflagèn besitzt einen crhsmòj, den er ängstlich verheimlicht, denn darin ist gesagt, aùtòj æj cpòllutai (127, vgl. 1229ff.). Wie das geschieht, sagt das Orakel. Das ist ein wichtiger Wendepunkt mit einer Überraschung, mit der die Grundlage für die ganze folgende Handlung gelegt wird. Mit einer Art Lehrgespräch mit dem Merkwort der pîlai (131, 133, 140, vgl. dazu 736-740, 852-854) wird seine Bedeutung dem Publikum expliziert. Kleon wird eingereiht in eine Folge von Männern, die táj pòlewj tì prēgmata innehaben (128-144), einer schlimmer als der andere. Jedem von ihnen ist bestimmt zu herrschen »wj »teroj cñ¾r bdelurèteroj aùtoà gšnoito. Sie sind alle von gleicher Art wie er: der erste ein stuppeiopèlhj, der zweite ein probatopèlhj, dann kommt Kleon dran, jetzt befördert vom bursodšyhj zum bursopèlhj,<sup>9</sup> und als letzter pèlhj der schlimmste von allen, eĒej Øperfu© tšcnhn æcwn, der 'Blutwursthändler': ðllantopèlhj æsq' Ð toàton ™xelèn (vgl. 127).

Der ðllantopèlhj ist sofort da, sowie man ihn braucht (146f.): ðll' Ðdˆ prosšrcetai éesper katì qeŒn e,j ċgorĒn. Damit beginnt die Handlung. Der Vordergrund des Kleinleute-Haushalts wird nun für längere Zeit ausgeblendet. Der erste Schauplatz ist die ċgorĒ (146-497). Was er zu tun hat, wird dem Publikum mit seiner ausführlichen Vorstellung mitgeteilt (150-222). Dem Wursthändler wird sein Auftrag erklärt (150f.). Kleon muß durch einen noch gemeineren Kerl überwunden werden, der ihn mit seinen eigenen Waffen besiegt. Dafür bringt der ðllantopèlhj die nötigen Fähigkeiten mit (134f., 140f., vgl. 328-333). Das ist der springende Punkt. Der Wurstler ist ein „Doppelgänger“ des Kleon. Alles, was zur Begründung seiner Eignung, dieses Ziel zu erreichen, gesagt wird, ist auf Kleon gemünzt.<sup>10</sup> Das entscheidende Stichwort ist dhmagwg...a (191-193). Der Wurstler verfügt über die dhmagwgikĒ (218f.): fwn¾ miarĒ, gšgonaj kakìj, ċgora<oj eŒ: / æceij »panta prŒj polite...an § dex (vgl. 130, 183-187). Sein Handwerk (plŪnein ... tìj koil...aj / pwle<n te toÝj ðll©ntaj 160f.) erinnert an das stinkende Handwerk des Kleon (vgl. 315f.). Er muß es nur ausüben, um ™p...tropoj des Demos werden zu können (214f.): taàq' »per poej pòei / tĒratte kaˆ còrdeu' Ðmoà tì prēgmata. Um

<sup>9</sup> Newiger 1957, 19; Lind 1990, 46.

<sup>10</sup> Newiger 1957, 20ff.



Kleon zu vertreiben wird er gegen ihn nicht um irgendein einzelnes Amt kämpfen, sondern um seine Stellung als  $\tau\mu\pi\lambda\alpha\sigma\tau\epsilon\rho\omega\iota\varsigma$  (212, 424, 949; *Pac.* 686) oder  $\pi\rho\sigma\tau\epsilon\theta\eta\varsigma$  (1128; *Pac.* 684)  $\tau\omicron\alpha\ \delta\epsilon\mu\omicron\upsilon$ . Schon gleich wird der Bezug auf die Realität ganz konkret mit Durchbrechung der dramatischen Illusion hergestellt. Dafür, was der Wurstler erreichen soll, weist ihn Demosthenes auf das vor ihm im Theater sitzende Publikum hin (162f.): „Schau da hin! Siehst du die Reihen dieser Volksmenge?“, mit der Erklärung (164-167): „Über alle diese wirst du selber der Oberherr sein, über den Markt und die Häfen und die Pnyx. Du wirst den Rat mit Füßen treten, die Strategen zurückstutzen, du wirst fesseln, einsperren und im Prytaneion – huren“, ja mehr noch (170): dazu gehören auch die Inseln, die Handelsplätze und die Transportschiffe. Das heißt: Der Wurstler wird über den Demos, – der vor ihm im Theater sitzt, – über die Institutionen der  $\pi\omicron\lambda\iota\varsigma$  und über das Seereich der Athener herrschen – so wie bisher Kleon (vgl. 61-72, 74-79, 137f., 830f., 839f.).

Nicht nur mit Worten wird Kleon als Objekt des Spottes zubereitet, sondern unmittelbar dem Publikum sicht- und hörbar als Figur auf der Bühne. Er trägt eine Maske, auf die das Publikum ausdrücklich aufmerksam gemacht wird, und Aristophanes benutzt die Gelegenheit, zugleich mehrere Seitenhiebe anzubringen, die den Sinn dieser Verkleidung zu erkennen geben. Gerade bevor er zum erstenmal auftritt (235ff.), muß der erste Sklave dem ängstlich gewordenen Wurstler Mut machen. Er kann auf Hilfe zählen (225-229, vgl. 689f.), und er muß keine Angst haben, denn der Paphlagonier wird nicht so furchterregend aussehen wie der  $\pi\alpha\omicron\alpha\rho\gamma\omicron\iota\varsigma$  in Wirklichkeit (230-233):

$\kappa\alpha\ \mu\epsilon\tau\epsilon\delta\epsilon\iota\kappa\epsilon\iota\ \tau\omicron\upsilon\ \gamma\epsilon\gamma\epsilon\sigma\tau\epsilon\iota\ \tau\omicron\mu\epsilon\tau\epsilon\sigma\tau\epsilon\iota\ \tau\omicron\mu\epsilon\tau\epsilon\sigma\tau\epsilon\iota\ \tau\omicron\mu\epsilon\tau\epsilon\sigma\tau\epsilon\iota$   
 $\varnothing\pi\omicron\tau\omicron\alpha\ \delta\sigma\omicron\upsilon\gamma\ \gamma\iota\tau\alpha\ \alpha\upsilon\tau\omicron\iota\ \tau\omicron\upsilon\delta\epsilon\gamma\ \mu\epsilon\tau\epsilon\sigma\tau\epsilon\iota$   
 $\tau\iota\ \sigma\kappa\epsilon\upsilon\omicron\pi\omicron\iota\omicron\ \epsilon\kappa\ \epsilon\sigma\alpha\iota\ \pi\epsilon\tau\omega\gamma\ \gamma\epsilon\ \mu\epsilon\tau\epsilon\sigma\tau\epsilon\iota$   
 $\gamma\omicron\mu\omega\sigma\tau\epsilon\tau\alpha\iota\ \tau\omicron\gamma\iota\tau\alpha\ \gamma\epsilon\gamma\epsilon\sigma\tau\epsilon\iota\ \delta\epsilon\chi\iota\omicron\iota\.$

Nach der Absicht des Dichters hätte Kleon mit einer Porträtmaske auftreten sollen, wobei mit „Porträt“ natürlich eine Karikatur gemeint ist, die aber doch dem realen Kleon so ähnlich sein sollte ( $\tau\omicron\mu\epsilon\tau\epsilon\sigma\tau\epsilon\iota$ ), daß jeder ihn erkennen mußte. Eine solche Maske herzustellen wäre die Aufgabe der  $\sigma\kappa\epsilon\upsilon\omicron\pi\omicron\iota\omicron$ ... gewesen. Aber alle hatten Angst vor Kleon, das heißt: Mit seiner gewalttätigen Einschüchterung seiner Gegner, derer er

sich gleich rühmen wird (239, 284, 294), hat er sogar die Handwerker, die die Requisiten für die Aufführung dieser Komödie herzustellen hatten, an der Erfüllung ihrer Pflicht gehindert. Wenn auch keine „Porträtmasken“, so bekommt er doch sicher keine schmeichelhafte Maske, sondern eine häßliche Sklavenmaske mit dem trichterartigen Brüllmaul,<sup>11</sup> durch das er nun sogleich losbrüllen wird (275ff., 285ff.), und mit einer struppigen Perücke, an der sich der Demos die Hände abwischen soll (910ff.). Er nennt sich selber kunoskšfaloj, ‘Affe mit der Hundsschnauze’ (416). Trotzdem wird man ihn erkennen, denn das Publikum ist gescheit. Anlaß zum Spott gibt auch sein Kostüm: das Wanstkostüm mit dem ausgestopften Dickbauch (273, 454) und Hintern (364) und dem Lederphallos (1010), und sein nach bŭrsh stinkendes Mäntelchen (890ff.).

Hörbar manifestiert er sich mit seiner Stimme. Sie gehört zur dhmagwg...a. Unter den dhmagwgikē wird als erstes genannt fwn¾ miarē (218). Der Wursthändler hat eine Stimme wie die, mit der Kleon seine Vorgänger vertrieben hat als (137) kekrēkthj, Kuklobōrou fwn¾n œcwn, und die er dann gleich bei seinem Auftreten erschallen läßt (235ff., 275ff.). Kleons Stimme ist stadtbekannt (274): kškragaj, éesper œē t¾n pōlin katastršfei (vgl. 256, 303f., 311). Ihre Wirkung wird sogleich auf der Bühne vorgeführt. Der Wurstler läuft davon (240f., vgl. 223f.). Die ganze Unternehmung ist in Frage gestellt: t... feŭgeij; ... ð gennēda œllantopèlhj; m¾ prodŭj tŭ prēgmata (vgl. 130), und das bietet die Gelegenheit, seine angekündigten Helfer herbeizurufen, den Chor der *Ritter* (242-246, vgl. 225f.).

Die Erfindung dieser Gegenfigur erweist sich als ein Meisterstreich der Technik der Verspottung. Seine Funktion ist, Kleon aus seiner Machtstellung zu verdrängen. Zu diesem Zweck erhält er gerade die Eigenschaften, die er braucht um Kleon mit seinen eigenen Mitteln zu überwinden. Auf dieser Grundlage entwickelt Aristophanes die Struktur der Handlung: Der Kleon-Paphlagonier ist von Anfang an in die Defensive gedrängt. Er muß gegen eine, angeblich gegen den dÁmoj gerichtete Verschwörung (236, vgl. 257, 475-479) zum Kampf antreten. Jetzt aber steht er einem Rivalen gegenüber, der ihm gewachsen ist. So ist er ge-

<sup>11</sup> Zu den Masken und Kostümen s. Handley 1993, 104-108, mit der älteren Literatur. Sklavenmaske mit Brüllmaul und Perücke abgebildet bei Green/Handley 1995, 66.

zwungen, seine schlimmsten Eigenschaften und seine übelsten Tricks auszuspielen im Wettkampf mit diesem gemeinen Kerl, das heißt, sich genau so in Szene zu setzen, wie ihn Aristophanes zeigen will. Das wird dem Publikum sofort bei dieser ersten Gelegenheit demonstriert. Er läßt Kleon prahlen mit einem ganzen Katalog der Schurkereien, die er gegen seine Gegner einzusetzen gewohnt ist, gesteigert zum Brio im Pnigos (284-302). Er wird ihn mit falschen Anklagen verfolgen (278f.), droht ihm mit dem Tod (284), wird ihn niederbrüllen (284), ihn verleumden (288), ihn mit *clazone...aj* erledigen (290), er gibt zu, ein Dieb zu sein (290) und will ihn vor den Prytanen des Frevels bezichtigen (300ff.). Die Struktur der Handlung ist sehr einfach. Der Paphlagonier wird vorgeführt in einer Reihe von fünf Agonen mit Variationen, in denen er jedesmal vom Wurstler besiegt wird, als Karikatur des Kleon wie jeder Athener ihn kennt im öffentlichen Leben der *pòlij*. Aristophanes läßt ihn sich selber darauf berufen mit seinem Hilferuf an das Volksgericht (255-257):

ð gšrontej <sup>1</sup>liasta..., frēterej triwbòlou,  
 oPj <sup>™</sup>gè bòskw kekragēj ka^ d...kaia k¥dika,  
 parabohqēq', æj Øp' çndrîn túptomai xunwmoťin.

Der erste Agon (303-457) hat eine besondere Funktion. Der *çgēn çnaide...aj* dient zugleich als „Qualifikationsagon“, mit dem der Wurstler seinen Mitkämpfern, den Rittern (225f.), seine Befähigung, den Kleon an Schamlosigkeit zu übertreffen, beweisen kann (276f., 334f., 398f.), und er gibt Kleon die Gelegenheit, seine *çna...deia* zu demonstrieren, mit der er dann doch unterliegt (457-460, vgl. 1206).<sup>12</sup> Der Wurstler bringt Kleon dazu, daß er ihn jedesmal, wenn er mit einem Versuch gescheitert ist, an eine höhere Stelle schleppt, und – mit betonem <sup>™</sup>gè – erklärt, wie er dort mit seinen Gegnern umgeht. Schon gleich droht er, den Wurstler vor den Prytanen mit einer Verleumdung zu denunzieren (300-302) und (363):

<sup>™</sup>gè d' <sup>™</sup>peispdhîn ge t<sup>3</sup>/<sub>4</sub>n boul<sup>3</sup>/<sub>4</sub>n b...v kuk»sw.

<sup>12</sup> Newiger 1957, 27.

Dann erklärt er zu den beiden Instanzen, vor denen er dann vorgeführt wird (395f.):

oÛ dšdoic' Øm©j, ›wj ˆn zÍ tÕ bouleut»rion  
kaˆ tÕ toà d»mou prÕswpon makko' kaq»menon,

denn (713):

™gë d' ™ke...nou katagelî g' Óson qšlw ktl.

und, was er tun wird in der boul» (475f.):

™gë mẏn oân aÛt...ka mEl' e„j boul¾n „ën  
Ømîn ipEntwn t!j xunwmos...aj ™rî.

Deshalb soll ihm der Wurstler dorthin nachlaufen (485-487):

qeÛsei g!r °xaj e„j tÕ bouleut»rion,  
æj oátoj e„spesën ™ke«se diabale«  
¹m©j ¢pantaj kaˆ kr£gon kekr£xetai.

Das tut er auch und besiegt ihn in der boul», indem er ihn mit seinen eigenen Mitteln übertrifft (684f.): háre d' Ð panoàrgoj ›teron polÝ pa-nourg...aij / me...zosi kekasmšnon ktl.

Doch dieser Agon war nur ein Vorspiel. Die Hauptsache kommt erst. Kleon hat sich getäuscht in der Erwartung, er werde in der boul» seine Gegner mit Leichtigkeit erledigen (vgl. 395f.). Nun schleppt er den Wurstler vor den dÁmoj (710):

›lxw se prÕj tÕn dÁmon, †na dùj moi d...khn.

Der Wurstler ist sofort einverstanden, und er wird ihm wieder mit seinen eigenen Methoden entgentreten (711):

k¢gë dẏ s' ›lxw kaˆ diabali ple...ona.

Es darf nicht bei der Niederlage vor der boul» bleiben. Im Vertauen auf seine Überlegenheit (714-720) geht er vor die höchste Instanz (722f.):

oÛk, ðg£q', ™n boulí me dÕxeij kaqubr...sai.  
‡wmen e„j tÕn dÁmon,

Für diesen großen Auftritt hat Aristophanes noch eine szenische Überraschung bereit. Mit den Ankündigungen  $\lambda\omega\varsigma\epsilon$  (710, 712) und  $\pi\omega\mu\epsilon\epsilon\iota\tau\omicron\kappa\alpha\mu\omicron\kappa\alpha$  erweckt er die Erwartung, die beiden würden nun auf die Pnyx abgehen, wie vorher in das  $\beta\omicron\upsilon\lambda\epsilon\upsilon\tau\epsilon\iota\omicron\kappa\iota\omicron\iota\omicron\iota\omicron$  (vgl. 363, 365f., 475f., 485, 488, 498, 625). Aber sie rennen nicht davon. Jetzt reaktiviert Aristophanes das mit dem Eintritt des  $\kappa\lambda\alpha\iota\tau\omicron\pi\omicron\lambda\eta\varsigma$  in die Handlung ausgeblendete Bild des Kleinleute-Haushalts. Unerwartet geht der Wurstler voraus zum Haus des  $\Delta\acute{\alpha}\mu\omicron\iota$  (723f.):

$\omicron\upsilon\delta\epsilon\iota\kappa\omega\iota\kappa\omega\iota\upsilon\epsilon\iota$ ,  
„ $\delta\omicron\upsilon$ :  $\beta\epsilon\delta\iota\zeta\epsilon$ ,  $\mu\eta\delta\epsilon\iota\kappa\omega\iota\mu\omicron\iota$  „scštw.

In einer typischen Türöffnungsszene rufen beide den  $\Delta\acute{\alpha}\mu\omicron\iota$  heraus (725-727), mit schmeichelhaften Worten der Wurstler:

$\delta\pi\epsilon\tau\epsilon\rho$ ,  
 $\alpha\epsilon\lambda\eta\kappa\epsilon\delta\acute{\alpha}\tau'$ ,  $\delta\Delta\eta\mu\ldots\delta\iota\omicron\iota$ ,  $\langle\delta\rangle\phi\lambda\tau\alpha\tau\omicron\iota$  (vgl. 823),

der Paphlagonier mit einem Verweis auf sein Anliegen (vgl. 722f.)

$\alpha\epsilon\lambda\eta\kappa'$ ,  $\pi\alpha\iota\delta\iota\omicron\kappa\epsilon\alpha\pi\epsilon\iota\upsilon\beta\rho\ldots\zeta\omicron\mu\alpha\iota$ .

Der Hausherr kommt heraus, zornig und schimpfend, so wie er am Anfang vorgestellt worden war (41-43).

Damit sind alle Elemente vereinigt, die Aristophanes nach und nach zur Verspottung des Kleon vorbereitet hatte. Mit dem Auftritt des  $\Delta\acute{\alpha}\mu\omicron\iota$  auf der Bühne bringt er sie zu konzentrierter Wirkung. Sogleich wird auch der Bezug zur Realität hergestellt. Der Kleon-Paphlagonier wünscht, daß der  $\Delta\acute{\alpha}\mu\omicron\iota$   $\alpha\upsilon\tau\omicron\kappa\alpha\mu\epsilon\lambda\alpha$  (vgl. 445) eine  $\mu\kappa\lambda\eta\varsigma\ldots\alpha$  abhalte (746-749). Der Schauplatz wird zur Pnyx. Dort wird  $\Delta\acute{\alpha}\mu\omicron\iota$  auf seinem steinernen Sitz installiert (750, 782f.) und eröffnet die Geschäfte wie in einer  $\mu\kappa\lambda\eta\varsigma\ldots\alpha$  mit dem Heroldsruf:  $\epsilon\iota\tau\omicron\pi\rho\sigma\kappa\epsilon\kappa\alpha\pi\alpha\rho\epsilon\iota\epsilon\iota\tau\omicron\kappa\alpha\mu\epsilon\lambda\alpha$  (751; vgl. *Ach.* 19f., 43f.). So weiß jeder Athener, was jetzt gespielt wird. Kleon wird nun, im Wettkampf mit dem Wurstler um die Gunst des alten Männleins seine Demagogie in der  $\mu\kappa\lambda\eta\varsigma\ldots\alpha$  zur Schau stellen. Das geschieht sofort anschließend im epirrhematistischen Agon (756-941).

Das ist die zentrale Szene des ganzen Stücks. Hier verwendet Aristophanes die Form des epirrhematischen Agons zum zweitenmal. Vergleicht man sie mit dem ersten Agon (303-475), so treten, schon von der Form her gesehen, auffallende Unterschiede zu Tage. In den *Rittern* läßt sich besonders gut beobachten, wie Aristophanes die ihm durch den Brauch vorgegebenen Formen für die Verspottung zurechtmacht.

Der erste Agon bildet den Rahmen für einen  $\epsilon\gamma\epsilon\acute{\nu}\nu\alpha\iota\delta\epsilon\ldots\alpha\gamma$ . Er muß für beide Kontrahenten die Gelegenheit bieten, im Wettstreit ihre  $\epsilon\gamma\alpha\ldots\delta\epsilon\iota\alpha$  auszuspielen. Diesem Zweck entsprechend richtet ihn Aristophanes ein. Anders als in den anderen Agonen nach der Parodos läßt er hier zwei Sprecher zu Worte kommen und gibt ihnen noch Demosthenes als Bomolochos bei. Formal baut er ihn auffallend reich aus mit einem Proagon (284-302; vgl. *Nub.* 889-948), mit durch Proepirrheme erweiterten Oden mit je zwei Strophen,<sup>13</sup> und mit einer Sphragis (457-460). Im Proagon trumpfen die beiden auf mit einem Brüllagon (285ff.), in der Ode unterbricht der Paphlagonier den Chor (313), und der Wurstler schneidet ihm das Wort ab (314). Beide streiten darum, dem andern das Wort zu entreißen und als erster zu reden (336-339). Die Beschimpfungen, Verleumdungen, Drohungen reihen sich unverbunden und steigern sich zu Prügelein für Kleon. Der Wurstler wird in der Sphragis als  $\tau\acute{\iota}\ \rho\acute{o}\lambda\epsilon\iota\ \sigma\omega\tau\epsilon\rho$  gepriesen (448, vgl. 11f.).

Im zweiten Agon (756-940) läßt er die beiden unter veränderten Voraussetzungen zum Wettkampf antreten. Mit der überraschenden Reaktivierung des Bildes vom Kleinleute-Haushalt (722-724) bringt er die Personifikation des  $\Delta\acute{\alpha}\mu\omicron\gamma$  auf die Bühne in der Gestalt des  $\delta\acute{\upsilon}\sigma\kappa\omicron\lambda\omicron\nu$  gerönton. Das Spiel dreht sich von jetzt an um diese Figur des  $\Delta\acute{\alpha}\mu\omicron\gamma$ . Kleon erscheint wieder in der Rolle des Paflagén (730), der alles tut, um die anderen aus dem Dienst an diesem Herrn zu vertreiben (43-72, 736-740). Jetzt geht der Wettkampf darum, die Gunst des Herrn  $\Delta\acute{\alpha}\mu\omicron\gamma$  mit „Wohltaten“ zu gewinnen (734, 741). Das Spiel mit dem  $\gamma\acute{\sigma}\rho\omega\nu$  (752-755) benützt Aristophanes dazu, die Themastellung und das Ziel des Agons entsprechend frivol zu formulieren. Kleon als  $\tau\acute{\rho}\alpha\sigma\tau\omicron\gamma$  und der Wurstler als  $\epsilon\pi\iota\rho\alpha\sigma\tau\omicron\gamma$  streiten im Wettkampf der „Wohltäter“ darum,  $\delta\epsilon\pi\acute{o}\tau\epsilon\rho\omicron\gamma\ \nu\acute{\upsilon}\nu\ \tau\acute{\iota}\ \sigma\omicron\iota\ /\ \epsilon\acute{\upsilon}\nu\omicron\acute{\upsilon}\sigma\tau\epsilon\rho\omicron\gamma,\ \delta\iota\epsilon\kappa\rho\iota\nu\omicron\nu,\ \dagger\eta\alpha\ \tau\omicron\grave{\alpha}\tau\omicron\nu\ \phi\acute{\iota}\lambda\acute{\iota}\gamma$  (747f.).

<sup>13</sup> Zimmermann 1985, Bd. 2, 117-121.

Als Schiedsrichter (748f.) wählen sie den Alten als *ἡρέμενοι*. Das sind die Vorbereitungen für die *ἡκκλῆς*...a auf der Pnyx. Dem zweiten epirrhematischen Agon gibt Aristophanes eine einfachere Form, ohne jene üppigen Erweiterungen des ersten Agons. Aber mit feineren, gezielten Abweichungen vom gewohnten Gebrauch macht er diesen Agon erst recht zu einem wirkungsvollen Instrument der Verspottung des Kleon. Das beginnt schon im ersten Abschnitt. Der Chor besteht aus erklärten Feinden des Kleon (vgl. 225f.). Sie strafen ihn mit völliger Mißachtung. Weder in den Oden (756-760 = 836-840) noch in den Katakeleusmoi (761f. = 841f.) wird er von ihnen auch nur angeredet. In der Ode fordern sie den Wurstler auf, *ἰὸ γούϊ κῆϋκτουϊ* vorzubringen. Man erwartet also einen Redenagon. Der Paphlagonier zeigt sofort seine Unverschämtheit. Obschon nicht er zum Reden aufgefordert wird, reißt er das Wort an sich und beginnt als erster zu reden – zu seinem Schaden, denn die erste Rede ist immer die des Verlierers. Er beginnt mit dem pompösen Proömium einer Volksrede (863-772, vgl. 1343). Aber der Wurstler verdirbt ihm den ganzen Aufbau. Er unterbricht ihn sogleich mit der Gegenbetuerung seiner Liebe (769-772). Dann bringt er einen ‘konkreten’ Beweis seiner größeren Liebe zum Demos. Er schenkt ihm ein Kissen, damit er weicher sitzen kann auf seinem steinernen Sitz (783-787). Dagegen kommt der Paphlagonier nicht mehr auf. Schon in der Antode preist der Chor den Wurstler wie die Erscheinung eines Gottes. Im Antepirrhem ‘argumentiert’ er mit weiteren Geschenken, mit Pantoffeln (871f.), einem *citèn* (881ff.), einer Salbe gegen Krampfadern (906f.) und einem Hasenschwanz um die Äuglein auszureiben (910f.). Dagegen scheitert der Paphlagonier kläglich mit seinem Versuch eines Gegengeschenks. Seinen *citèn* weist der Demos mit Abscheu zurück. Er stinkt nach Leder (890-892). Auch seine Drohungen werden nicht mehr ernst genommen: *ἡνῆρ παλῆζει, παὰ παὰ*, / *ὀπερζῶν* (919f.). So wird im Antipnigos sein Name *Paflagèn* zum Spott etymologisiert. Der *Dámoj* entscheidet zugunsten des Wurstlers (749f.) und macht ihn zum *tam*...aj seines Hauses (959).

Aber Aristophanes will ja seinen Kleon-Paphlagonier auf der Bühne behalten, um ihn auch im zweiten Teil nach dem Agon weiter verspotten zu können. Mit Motiven, die er von Anfang an vorbereitet hatte, läßt er den Wettkampf mit zunehmendem Tempo ausarten zur Posse: im Wett-

kampf mit Orakelsprüchen (997-1099) und mit „Wohltaten“ (1151-1263).

Ἐπὶ ὅτεροί τ' ἢ σφὺν νᾶν με μὲν ἔλλοι ἐὰ ποίῃ,  
τοῦτ' ἢ παρὰ δὲ σὺν τᾷ Πυκνὸν τ' ἢ ἴν'...αἰ (1108f., vgl. 734, 791).

Für die Inszenierung dieser Posse verwendet er die Form der frei gebauten Trimeterszenen. Hier läßt er zuerst die beiden ihre Orakel in Hexametern rezitieren (1015-1020, 1030-1034, 1037-1040), dann in Orakelversen einander angreifen (1051-1060), und zuletzt ein erregtes Dreigespräch in Hexametern führen (1080-1095). Mit verstärkter Bewegung und mit einer Fülle von Requisiten: Körben, Töpfen, Speisen, läßt er sie dann im Wettlauf (1159ff.) der Wohltäter ihre Liebedienerei demonstrieren, läßt den Paphlagonier aus lauter Habgier davonlaufen (1196-1198), und am Schluß muß sogar der Demos sich bequemen aufzustehen, um seinen Betrug festzustellen (1211-1220).

Wie virtuos Aristophanes die Kunst beherrscht, die gegebenen Formen für die Verspottung zurechtzumachen, läßt sich beobachten an dem ganz anderen Gebrauch, den er von der Form der Trimeterszene macht in der Darstellung des Kampfs des Paphlagoniers gegen den Wurstler in der *boul*» (626-682). Er läßt ihn vortragen als Botenbericht (ἔγγειλον 614) des Wurstlers an den Chor. Die Aufmerksamkeit des Publikums ist ganz konzentriert auf die Erzählung eines außerszenischen Vorgangs in einer Institution der *pòlij*, die jeder Athener kennt: καὶ μὲν ἔκοῦσα... γ' ἔξιον τῆν πραγμάτων (624). Kleon wird geschildert im Umgang mit der *boul*» so wie er vorher im *ἐγὲν ἐναide*...αἰ präsentiert worden war.

Allerdings geht der Spott durchaus nicht nur zu Lasten des Kleon. Ebenso scharf ist die Kritik an der *boul*» und an den Prytanen. Die schärfste Kritik richtet sich aber gegen den *dámoj*. Ihn bringt Aristophanes auf die Bühne. Er steht im Zentrum der Handlung. Ohne den *Dámoj* wäre der Wettkampf der Demagogen in der *ἴμ' κ' κ' λ' ἡς*...a nicht möglich. Er läßt sich bestechen, täuschen, betrügen und ausplündern, gibt seine Gunst den gerissensten Schmeichlern, den gemeinsten Kerlen, Lügnern und Verleumdern, und läßt sie wieder fallen, wenn ein noch durchtriebenerer Gauner kommt. – Und wie hat das Publikum diesen Spott aufgenommen?

Die Verspotteten sitzen im Theater: Kleon, der mit der *proedr*...a geehrt worden war, in der vordersten Reihe mit dem Priester des Dionysos



und den Archonten, und da sitzt vor allem der *dÁmoj*. Auf ihn läßt Aristophanes von der Bühne aus hinweisen: Da sitzen in Reihen die Mannen, über die der *ellantopèlhj* vom Orakel zu herrschen berufen ist (162-165). Der Wurstler ruft sie dann auch direkt an (*Ømeçj* 897-900), und da sitzen auch die Prytanen und die Mitglieder der *boul* ganz vorn auf den ihnen zustehenden Sitzen (vgl. *Pac.* 887-890; *Av.* 794).

Von Anfang an bezieht Aristophanes das Publikum in das Spiel ein und versichert sich seiner Zustimmung. Schon bevor er ihm das *pr©gma* seiner Komödie mitteilt, läßt er auf die Frage (36):

boÚlei tŉ *pr©gma toçj qeataçsin fr£sw;*

den anderen Sklaven vorsorglich antworten (37-39):

oŰ *ceçron: žn d' aŰtoŸj paraithsèmeqa,*  
*™p...dhlon ¹mçn toçj prosèpoisin poeçn,*  
*Àn toçj œpesi ca...rwsì ka^ toçj pr£gmasin.*

Dem Wurstler werden als *súmmacoi* im Kampf gegen den Paphlagonier in Aussicht gestellt (225-228): der Chor der Ritter, der gleich danach in die Handlung eintreten wird (242ff.), und dazu

*ka^ tîn politîn of kalo... te kçgaqo....*  
*ka^ tîn qeatîn Óstij ¹st^ dexiŉj*

und dann wird ihm noch gesagt, er müsse keine Angst haben, denn die Maske des Paphlagoniers sei kein „Protrait“ (230-233):

*p£ntwj ge m¾n*  
*gnwsq»setai: tŉ g|r qšatron dexiŉn.*

Am Ende, als er sich schließlich doch entscheiden muß, ist sogar die erste Sorge des *DÁmoj* selber, daß er damit die Zustimmung des Publikums findet (1209f., vgl. 1318):

*tù dÁt' ¹n Øm©j crhs£menoj tekahr...]*  
*dŉxaimi kr...nein toçj qeataçsin sofij;*

Aristophanes sagt auch, was er von seinem Publikum erwartet. Sie sollen ihre Freude an seinem Spiel zeigen (37-39) und mit schallendem Applaus

an den Lenäen dafür sorgen, daß er sich selber freuen kann und sein Ziel erreicht (546-550): Die Göttin der Stadt soll seinem Chor den Sieg verleihen (586-594). – Und sie enttäuschten ihn nicht. Er wurde mit den *Rittern* Sieger, vor Kratinos mit den *Satyroi* auf dem zweiten und Aristomenes mit den *Hylophoroi* auf dem dritten Platz. Offensichtlich hatten die Athener Freude daran, wie er Kleon und den Demos verspottete. Sie gaben ihm den ersten Preis für die Komödie – und wählten Kleon wenige Wochen später wieder als Strategen.

## 2. Frösche

In den *Fröschen* sehen wir, wie Aristophanes die gleichen dramatischen Mittel zur Verspottung von Personen des öffentlichen Lebens verwendet wie in den *Rittern*.<sup>14</sup> Das ist umso bemerkenswerter als er hier unter ganz anderen Voraussetzungen analoge Wirkungen der Verspottung hervorbringt. Von anderer Art sind die verspotteten Personen: die Tragödiendichter Euripides und Aischylos. Kleon wird verspottet als Karikatur der realen Person, die jedem Athener bekannt ist von seiner Tätigkeit in der <sup>1</sup>l...aia, in der boul» und in der <sup>™</sup>klhs...a. Auch die beiden Tragiker spielen eine Rolle im öffentlichen Leben der Stadt, aber nicht als sozusagen biographisch erlebbare Personen, sondern durch die Wirkung ihrer an den Festen der pòlij aufgeführten Tragödien. Diese waren den Athenern bekannt. Zu ihrer Darstellung mußte der Komiker Personen konstruieren, die aufgrund dieser Kenntnis vom Publikum identifiziert werden konnten.

Die Voraussetzungen, auf die er sich dafür beruft, teilt Aristophanes mit aus Anlaß der Verspottung eines anderen Tragikers: des Agathon in den *Thesmophoriazusen*. Ihr liegt eine poetologische Theorie zugrunde. Aristophanes parodiert Agathons Dichtung mit ihrer weichlichen Wirkung (101-129), die er als effeminierte Natur des Dichters verspottet.<sup>15</sup> Dementsprechend präsentiert er ihn in weiblichen Kleidern, parfümiert, geschminkt und glattrasiert (130-145). Zur Begründung seines Erscheinens in dieser Aufmachung läßt er Agathon selber als Maxime seiner dramatischen Dichtung erklären (149f.):

<sup>14</sup> Der Aufbau beider Komödien ist sehr ähnlich, Gelzer 1993, 81f.

<sup>15</sup> Rau 1967, 98-114, besonders 111.

cr<sup>3/4</sup> g!r poht<sup>3/4</sup>n ¥ndra prŌj t! dr£mata  
 § de< poe<n, prŌj taàta toÝj trŌpouj œcein.

Später wird dann im Hinblick auf einige andere Dichter grundsätzlich postuliert (167):

Ōmoia g!r poe<n €n£gkh tí fúsei.

Das heißt: Es muß eine Übereinstimmung zwischen den trŌpoi und der fúsij des poiht»j und den trŌpoi und der fúsij seiner Dichtung bestehen. Das bedeutet im Hinblick auf die Dichtung, daß sie die Charakterzüge und die Eigenschaften ihres Dichters erhält, und das hat wiederum zur Folge, daß aus der Dichtung die Charakterzüge des Dichters hervorgehen, oder anders gesagt: Wer die Dichtung kennt, kennt auch den Dichter.

Auf diesen Grundlagen baut Aristophanes die Verspottung der beiden Tragödiendichter Euripides und Aischylos auf. Aus ihren Tragödien extrahiert er die Personen der beiden Dichter. Sie sind Repräsentanten ihrer Tragödien. Als solche sind sie Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens. Die Anspielungen, Zitate und Parodien nach ihren Tragödien lassen die Zuschauer ständig den Bezug zu den beiden, einander in einer súgkrisij ihrer tšcnh gegenübergestellten Dichter erkennen. Voraussetzung für den Erfolg des Spiels ist, daß das Publikum die Tragödien der beiden Dichter kennt. Aischylos war zur Zeit der *Frösche* schon 50 Jahre tot. Er war 456 fern der Heimat in Sizilien gestorben. Zum letzten Mal hatte er in Athen 458 aufgeführt. Aber dem Publikum waren seine Tragödien aus eigener Anschauung bekannt. Die Athener hatten beschlossen, daß auch nach seinem Tode die Choregen weiterhin mit Tragödien des Aischylos konkurrieren durften.<sup>16</sup> Aristophanes läßt ihn ausdrücklich darauf hinweisen in den *Fröschen* (868). Zum Zweck der Verspottung bereitet er sie natürlich auch in diesem Falle so zu, daß er sie als Karikaturen der Personen darstellt, deren Charakterzüge sich aus ihren Tragödien herauslesen lassen. Im Hinblick auf die Zielsetzung seines Spottes stehen die beiden allerdings nicht auf derselben Ebene. Hauptobjekt und eigentliche Ziel-

<sup>16</sup> Radt 1985, 35 (Beschuß der Athener T 1,48f.), 36f. (nach A.s Tod wiederaufgeführte Tragödien), 57 (Ar. *Ran.* 868 T 74 = T 120,868).

scheibe seines Spottes ist Euripides analog zu Kleon in den *Rittern*. Aischylos wird auch verspottet. Auch über seine Tragödien macht Aristophanes sich lustig. Seine Hauptfunktion im Stück ist aber, daß er als Gegenspieler gegen Euripides eingesetzt wird.

Der Teil der Komödie, mit dem wir uns zu beschäftigen haben, beginnt nach der Parabase (674-737) mit einem 'zweiten Prolog'.<sup>17</sup> Er ist, ähnlich wie in den *Rittern*, in drei Teile gegliedert: ein Sklavenbespräch, in dem die Neugier des Publikums erweckt wird (759-813), eine Erklärung des *pr@igma* des Stücks (759-813), und den Beginn der Handlung mit dem Auftritt der handelnden Personen (830-870). In den *Fröschen* ist die ganze Exposition gedrängter und kürzer.

Aristophanes spielt mit den Erwartungen des Publikums. Dionysos war nach der Prügelprobe (605-679) im Haus des Pluton verschwunden, wo er vom Hausherrn und von Persephone als der echte Gott erkannt (668-673) und als Gast empfangen werden soll (433, 668-674). Was Dionysos im Hades erreichen wollte, wurde dem Publikum zu Beginn des ersten Prologs gesagt (66-105).<sup>18</sup> Jetzt aber erfährt es überraschend etwas anderes. Aus dem Haus des Pluton kommen ein Sklave des Pluton und Xanthias. Sie unterhalten sich über ihre Herren. Der Sklave des Pluton hat die Gespräche der Herren belauscht. Die folgende Orientierung ist sehr einfach organisiert. Xanthias stellt Fragen und der Sklave des Pluton sagt ihm, was er weiß. Man hört ein lautes Gezänk von drinnen (757f.):

t...j oátoj oŰndon ¨st^ qðruboj ka^ bo¾  
cç loidorhsmðj;

Die Antwort ist eine Überraschung:

A„scŰlou keŰrip...dou.

Der Name des Aischylos war bisher noch nicht genannt worden. Aischylos und Euripides sind im Streit. Auch hier wird das Publikum mitten in die Situation der Handlung versetzt (767f.; vgl. *Eq.* 1ff.); aber es weiß

<sup>17</sup> Radermacher 1954, 249; Mazon 1904, 146.

<sup>18</sup> Dover 1993, 11f.

noch nicht, worum es geht. Der Sklave des Pluton gibt die Erklärung mit dem üblichen Kennwort (759f.):

pr@gma, pr@gma (vgl. *Eq.* 36) mšga kek...nhtai, mšga  
™n to<j nekro<si ka^ stEsij poll¾ pEnu.

Im Zuge dieser Erklärung werden die beiden Dichter zur Verspottung vorbereitet mit Stichwörtern, die nachher im Spiel eine Rolle spielen (vgl. *Eq.* 43ff.). Betont wird als zentraler Punkt herausgehoben die tšcnh (762, 766, 769, 780, 787, 793, 811, vgl. 850, 1369). Es geht darum (780):

Đpòteroj eþh t¾n tšcnhn sofèteroj.<sup>19</sup>

Für die Inszenierung ihres Streits erfindet Aristophanes eine Institution, in der der krētistoj t¾n tšcnhn (720) geehrt wird. Hier gibt es (761-767) einen nòmoj ... tpō tīn tecnīn, Ósai megēlai ka^ dexia..., daß derjenige, der in seiner tšcnh der beste tīn ~autoà suntšcnwn ist, s...thsin ... ™n prutane...J und einen qrònon ... toà Ploútwnoj ~xÁj erhält, bis ein anderer t¾n tšcnhn sofèteroj kommt, dem er den Platz räumen muß. So kam es zum Streit. Aischylos hatte (769f.) tōn tragJdikōn qrònon, / æj ín krētistoj t¾n tšcnhn. Um diesen (den tragischen) qrònoj geht es natürlich, und damit ist gleichzeitig Aischylos auch schon qualifiziert (vgl. 1251-1256). Bestritten wurde ihm der Thron erst als Euripides herunterkam. Er wird nun qualifiziert durch das Publikum, das seine Künste bewunderte, mit denen er die stEsij und den qòruboj auslöste (771-780, vgl. 359f.). Er präsentierte sich mit einer Demonstration seiner sophistischen Rhetorik (™pede...knuto)<sup>20</sup> vor dem schlimmsten Gesindel (772f.):

to<j lwpodÚtaij ka^ to<si ballantiotòmoij  
ka^ to<si patralo...aisi ka^ toicwrÚcoij.

Davon gibt es eine Menge im Hades (775, vgl. 145-150). Die hörten seinen Sophistereien zu:

tīn tñtilogiīn ka^ lugismīn ka^ strofīn

<sup>19</sup> Dover 1993, 12f.

<sup>20</sup> Sommerstein *ad Ran.* 771 (S. 223).

wurden ganz verrückt auf ihn und hielten ihn für den sofètaton. Da wurde er so übermütig, daß er den qrònoj, auf dem Aischylos saß, für sich forderte, und der dÁmoj verlangte mit Gebrüll eine kr...sij (779f.) um zu beurteilen,

Ðpòteroj eþh t¾n tšcnhn sofèteroj.

In einem Nachtrag wird Euripides noch deutlicher durch seine Anhänger charakterisiert. Für ihn agitiert der dÁmoj tîn panoÚrgwn (781). Dionysos hatte Euripides schon im ersten Prolog als panoàrgoj bewundert (80).

Aischylos dagegen hat nur wenige sÚmmacoi (782; vgl. *Eq.* 222ff.) von ganz anderer Art, denn im Hades Ñl...gon tÕ crhstÒn – éesper ºmq£de – wie hier, – und damit zeigt der Sklave auf das vor ihm im Theater sitzende Publikum (vgl. *Eq.* 162ff.).

Da muß nun Pluton für ein ordentliches Verfahren sorgen (784-786, vgl. 765):

XA. – t... dÁq' Ð PloÚtwn dr©n paraskeu£zetai;

OI. – ¢gîna poie©n aÙt...ka m£la (vgl. *Eq.* 710) ka^ kr...sin  
k¥legcon aÙto©n táj tšcnhj.

Damit ist auch das Handlungsmotiv enthüllt. Es wird einen ¢gèn der beiden Dichter geben. Die Erwähnung des Sophokles (786-794) wird noch zu einem Seitenhieb auf Euripides benutzt. Sophokles, eÜkoloj m£n ºmq£d', eÜkoloj d' ºke© (82, vgl. 359), überläßt Aischylos, der ja schon als krétistoj t¾n tšcnhn eingeführt worden war (770), den qrònoj, hält sich aber in Reserve: Wenn Aischylos siegt, wird er stillhalten, wenn nicht, wird er gegen Euripides den Agon per^ táj tšcnhj aufnehmen (vgl. 1515ff.).

Als letzte Überraschung kommt zum Schluß die Wahl des Schiedsrichters. Die beiden einigen sich auf den despòthj des Xanthias (810f.), Ðti¾ táj tšcnhj œmpeiroj Æn. Dionysos ist der Theatergott (vgl. 297). Mit der Person des Dionysos als Schiedsrichter im Agon der Tragiker geht Aristophanes mutatis mutandis gleich vor wie mit dem dÁmoj in den *Rit-tern*. Wie den dÁmoj stellt er auch Dionysos dem Publikum schon im Prolog vor (38-107; vgl. *Eq.* 40-72). Als Schiedsrichter sind sie schwache, lächerliche Figuren, die sich selber nicht entscheiden können, bis sie

schließlich dazu aufgefordert werden (*Ran.* 1414-1416, vgl. *Eq.* 1307f.), der *Dámoj* ein *dúskolon geròntion* *øpòkwfon* (*Eq.* 42f.), Dionysos ein Männlein (60) mit Dickbauch (200) in einem saffrangelben Frauengewand (*krokwòj* 46) und Frauenschuhen (*kòqornoj* 46, 557: vgl. *Thesm.* 138, 142). Beide erhalten im Agon die Rolle des *Bomolochos*. Für die Einrichtung des Agons verwendet Aristophanes ähnliche, teilweise fast wörtlich gleiche Formeln: *po»saj aùt...ka mEl'™klhs...an, ð DÁM', ... ðpòteroj nùn™st... soi eùnoústeroj, diÉkrinon ... na..., na..., diÉkrinon ktl.* (*Eq.* 746-749; vgl. *Ran.* 779f.): *ð dámoj çnebòa kr...sin poe«n / ðpòteroj eþh t³⁄⁴n tšcnhn sofèteroj*, und Pluton beschließt: *çgîna poie«n aùt...ka mÉla ka^ kr...sin / k¥legcon aùto«n táj tšcnhj* (785f.).

Bemerkenswert ist, daß Aristophanes den Wettkampf der beiden Tragiker auch hier in die jedem Athener vertrauten Institutionen der *pòlij* hineinversetzt. Im Hades gelten die gleichen Gesetze wie in Athen (141-143, 568-578). Die Toten verhalten sich wie die Lebenden (170-178, 759f.). Auch im Hades (774) gibt es wie selbstverständlich ein *prutane«on*, in dem verdiente Bürger mit der Speisung geehrt werden, und einen *nòmoj*, der die Voraussetzungen zu dieser Ehrung vorschreibt (761-767). Um die Ehrung mit dem *qrònoj* der Tragiker (768) kümmert sich der *dámoj* (779f.) – derselbe wie in Athen (783). Damit weist Aristophanes schon gleich darauf hin, was mit den *tšcnai* gemeint ist, *ósai megÉlai ka^ dexia...* (762, vgl. 1494f. *t! mšgista táj tragJdikÁj tšcnhj*). Die Beurteilung der beiden Dichter, *ðpòteroj ... t³⁄⁴n tšcnhn sofèteroj* (780, vgl. 766, 806), hat nicht nur eine ästhetische, sondern eine politische Bedeutung (vgl. 1008-1010).

Das Publikum weiß nicht, wie die beiden Dichter aussehen. Unmittelbar vor ihrem ersten Auftreten (830ff.) werden sie vorgestellt und zugleich als Figuren des Spiels zur Verspottung zubereitet mit einer Beschreibung ihres Verhaltens und ihrer Masken (vgl. *Eq.* 230-232) im folgenden Chorlied (814-829). Ihre Charakterzüge sind ein Abbild ihrer Tragödien (vgl. 833f.). Alles stimmt miteinander überein: Die Dichtung, das Verhalten und das Aussehen der Dichter. *ómoia g'r poe«n çnÉgkh tí fúsei* (*Thesm.* 167). Aischylos ist charakterisiert durch seinen Zorn. Er blickt *taurhdòn* (804) mit angsterregend zusammengezogenen Brauen. Er trägt eine gewaltige Perücke mit struppigem Haar, hat einen behaarten Nacken, dazu eine donnernde Stimme und man hört sein gigantisches

Schnauben. Euripides, der Schwätzer und Sophist (775) spricht mit spitzer Zunge und hat neidisch verkniffene Mundwinkel.<sup>21</sup>

So vorbereitet bekommt das Publikum die beiden zu sehen. Im Gespräch mit Dionysos treten sie aus dem Haus des Pluton.<sup>22</sup> Zwei kurze Szenen dienen der unmittelbaren Vorbereitung des Agon, ein Streitgespräch (830-870) und eine Opferzeremonie (871-894). Das Publikum erhält noch einige Informationen, wie es den Streit zu verstehen und worauf es zu achten hat. Die streitenden Dichter werden in scharfem Gegensatz gegeneinander charakterisiert. Euripides ist der Herausforderer. Er will trotz der Ermahnung des Dionysos nicht auf den *qrōnoj* verzichten (830).<sup>23</sup>

οὐκ ἔν μεγε...mhn toà qrōnou, m¾ nouqštei,

und provoziert Aischylos mit der Behauptung (831):

kre...ttwn glr eṛna... fhmi toÚtou t¾n tšcnhn (vgl. 767-777).

<sup>21</sup> calino... (827) 'Mundwinkel' (bezeugt in medizinischer Literatur), Radermacher 1954, 263.

<sup>22</sup> van Leeuwen 1896, 131; Radermacher 1954, 263: „Kein rechter Grund liegt vor, daß wir gleichzeitig Pluton als auftretend denken; für die dramatische Handlung, die sich nunmehr entwickelt, wäre er völlig überflüssig.“ Erst 1414 wird ein ungenannter Sprecher eingeführt, der von den Herausgebern als Pluton identifiziert wird. Der Name des Pluton wird nirgends genannt im Dialog (1411-1481). Die Scholien bezeugen, daß über die Frage, ob Pluton hier einzuführen sei, eine Meinungsverschiedenheit bestand (van Leeuwen 1896, 206; Radermacher 1954, 334). Apollonius wies 1414, 1415b f., 1467a, 1479f. dem Pluton zu und anerkannte mit ihm einen vierten Schauspieler (s. Dover 1993, 105f.). Pluton konnte aus 1479f. erschlossen werden. Dionysos redet 1411 eine Mehrzahl an. Deshalb schlossen andere, 1414 werde vom Chor, das heißt vom Koryphaios, gesprochen. Pluton wird dem Publikum nicht vorgestellt. Es muß wohl angenommen werden, daß vor 1411 Verse ausgefallen sind (wie z. B. vor *Vesp.* 1284, wo die Antode und Verse der Epirrheme der Nebenparabase ausgefallen sind), in denen Pluton eingeführt wurde. S. dazu Radt 1985, 90; Kassel 1994, 52f.

<sup>23</sup> Es wird kein *qrōnoj* auf die Bühne gebracht, van Leeuwen 1896, 131: „meqe...mhn: *mittam*; quod non ad litteram est accipiendum, nam sedes ... in scena non cernitur. Redit (οὔ) meqšsqai tinōj *Vesp.* 416 *Plut.* 42, 45 *Eur. Hipp.* 326 *Hec.* 400 etc.“. Auch Dionysos sitzt nicht. Er geht hin und her 851-854, 871f., 888.



Doch Aischylos schweigt (832). Hier wird ausdrücklich gesagt, daß die Dichter als Repräsentanten ihrer Tragödien dargestellt sind (833f.):

ϕposemnune<tai prîton, ¢per ~kEstote  
™n ta<j tragId...aisin ™terateÚeto (vgl. 911f.).

Was die beiden sich dann gegenseitig vorwerfen, zielt unmittelbar auf ihre Tragödien (836-839, 841f., 846, 849f.). Aischylos reagiert mit einem Zornausbruch (840-850), und Dionysos hat einige Mühe, die beiden zu einer ordentlichen kr...sij zu bringen. Er ermahnt Aischylos (856f.): m¾ prÕj Ñrg»n ... ¢ll¡ praÒnwj / ælegc', ™lšgcou (vgl. 993f.). Euripides ist dazu bereit, er will (861f.):

dEknein, dEknesqai prÒteroj, e,, toÚtj doke<,  
t¥ph, t¡ mšlh, t¡ neàra táj tragId...aj.

Damit wäre man zum Thema gekommen. Aber Aischylos will sich zunächst gar nicht auf ein Streitgespräch mit ihm einlassen (805-869) und tut es nur Dionysos zu Gefallen (870).

Nun wären also beide bereit. Der Agon könnte beginnen. Doch vorher schiebt Aristophanes noch die Parodie einer Zeremonie ein (871-894). Dionysos veranstaltet als Schiedsrichter ein Weihrauchopfer mit Gebeten wie der Richter vor dem Volksgericht der <sup>1</sup>l...aia (871-873; vgl. *Vesp.* 860-862, 891ff.):

‡qi nun libanwtÕn deàrÒ tij ka^ pàr dÒtw,  
Ópwj ~n eÜxwmai prÕ tîn sofismÉtwn  
¢gîna kr<nai tÒnde mousikètata.

Er läßt den Chor einen Ūmnoj klhtikÒj an die Musen singen (875-884),<sup>24</sup> der sogleich übergeht in Hinweise auf das heftige Streitgespräch der beiden (e,,j ærin 877, vgl. ™r...zein 866) und in der unmittelbaren Voranzeige des ¢gèn sof...aj endet (882-884, vgl. 896ff.). Die Hauptsache sind die Gebete der beiden Dichter zum Abschluß der Zeremonie (885-894). Er läßt sie ein Bekenntnis ablegen zu den Göttern, die ihren Geist genährt haben (886, 892), und sagen, was sie sich von ihnen für den Sieg im ¢gèn

<sup>24</sup> Zimmermann 1985, Bd. 2, 203-205.

wünschen. Zuerst kurz und präzise Aischylos: D»mhthr<sup>1</sup> qršyasa t<sup>3</sup>/<sub>4</sub>n<sup>™</sup>m<sup>3</sup>/<sub>4</sub>n fršna. Er wünscht sich: eṛna... me tīn sīn ꝥxion musthr...wn (886f., vgl. 384-393).<sup>25</sup> Ganz am Schluß kommt Euripides dran (888-894). Er will nicht an dem Opfer teilnehmen (888). Mit seinen Vorbehalten erklärt er, wie sein Gebet zu verstehen ist: »teroi gēr e„sin oĀsin eŮcomai qeo«j ... ꝥdio... tinej ... kōmma kainōn (vgl. *Nub.* 896). Er betet dann doch, zu A„q»r, <sup>™</sup>mōn bōskhma, ka^ glēthj strōfigx / ka^ xŮnesi ka^ muktÁrej Ńsfrant»rioi darum: Ńrqij m' <sup>™</sup>lšgcein īn `n »ptwmai lōgwn (892-894). Die auf naturwissenschaftlichen Lehren vor allem des Diogenes von Apollonia beruhende A„q»r-Religion erscheint im Spott des Aristophanes geradezu als „Etikett“ der Euripideischen Philosophie (vgl. *Ran.* 100-102; *Thesm.* 13-18; *Nub.* 264-266) in Verbindung mit der sophistischen Rhetorik.<sup>26</sup> Unmittelbar anschließend an das Gebet des Euripides beginnt der ꝥgèn. Auch hier stellt Aristophanes den Agon in eine politische Institution der pōlij hinein. In den *Rittern* ist es die <sup>™</sup>kklhs...a (746-751), hier die <sup>1</sup>l...aia. Die kr...sij ist ein vom dÁmoj erzwungenes Gerichtsverfahren (779f.). Euripides hält eine Anklagerede (908-910, 996), Aischylos muß sich dagegen verteidigen (993, 1007).

In den *Fröschen* bringt Aristophanes noch einmal die traditionellen Formen der Alten Komödie zur Geltung. Wir wollen sehen wie er sie hier als Vehikel der Verspottung benützt. Für den ꝥgèn (785, 884) verwendet er die feste Form des epirrhematischen Agons (895-1098). Den Oden gibt er die Form von kleinen Liedern.<sup>27</sup> In der Ode stellt er mit gleich- oder ähnlichlautenden Wörtern den Anschluß her an die vorhergehenden Lieder (814-828, 875-884) und weckt zugleich die Erwartung darauf, was die beiden Streitenden zu bieten haben. Sie verhalten sich dann so, wie sie dem Publikum im Prolog präsentiert wurden. Beide erhalten noch spezielle Anweisungen, wie sie reden sollen, im Katakeleusmos (905f.). Aber wie Kleon (*Eq.* 763ff.) reißt Euripides unaufgefordert als erster das

<sup>25</sup> Radermacher 1954, 269: „Da A. aus dem Demos Eleusis stammt, richtet sich sein Gebet an Demeter. Die Formulierung der Bitte im Infinitiv ist genau wie 387.“

<sup>26</sup> Rau 1967, 158; zur Verspottung des Euripides in der Gesellschaft des Sokrates (vgl. *Ran.* 1491-1499) mit der Einweihung in die Mysterien der Luftreligion und der sophistischen Rhetorik in den *Wolken* und in den *Fröschen* Zimmermann 1993, 260-262, 265-267.

<sup>27</sup> Zimmermann 1985, Bd. 2, 135-137.

Wort an sich. Er beginnt seine Rede mit einer rhetorischen Voranzeige (proparaskeu») der Disposition (907-910).<sup>28</sup> Zuerst weist er die Fehler in den Tragödien des Aischylos nach (911-935), dann empfiehlt er die Vorzüge seiner eigenen Dichtung (936-979). Dionysos, in der Rolle des Bomolochos, behält das letzte Wort mit seinen lächerlichen Glossen im Pnigos (980-991) und im Antipnigos (1089-1098). Aischylos reagiert mit heftigen Ausbrüchen seines unbändigen Zorns (922, 926-936, 950-955). Der Chor mahnt ihn in der Antode (992-1003), sich nicht vom Zorn hinreißen zu lassen, wenn er die Anklagen widerlegen wolle, und er beginnt sein Antepirrhema (1006f.):

qumoàmai mēn tí xuntuc...v, ka... mou t| splēgn' ēganakte,  
e„ prōj toàton de' m' ēntilšgein: †na m¼ fēskV d' ēpore«n me –

und nun läßt ihn Aristophanes zum Gegenschlag ausholen. Er wird keine Rede halten, sondern in einem syllogistischen Verfahren die Tragödien beider Dichter beurteilen. Er läßt Euripides die Kriterien definieren, t...noj oŰneka cr¼ qaumēzein ŷndra poht»n (1009f.):

dexiōthtoj ka^ nouqes...aj, ōti belt...ouj te poioàmen  
toŷj ēnqrēpouj tm ta«j pōlesin.

Das ist der entscheidende Satz.<sup>29</sup> Die Dichter müssen mit ihrer Kunst und ihren Ermahnungen die Menschen zu besseren Bürgern in ihrer pōlij machen. An diesem Satz werden die Tragödien beider Dichter geprüft. Die Dichter sind die Lehrer der Bürger (1019ff.) und die Erzieher der Jugend (1055ff.). Aischylos hat sie zu guten Bürgern (genna...ouj 1014ff.) gemacht, Euripides dagegen hat sie Verderbliches gelehrt (1054), <sup>1</sup> pōlij <sup>1</sup>mīn hat den Schaden (1059) davon (1083ff.).

Aber auch hier, wie in den *Rittern*, darf der Streit nach dem epirrhematischen Agon nicht entschieden werden. Die Dichter sollen zur weiteren Verspottung auf der Bühne festgehalten werden. Aristophanes läßt sie den Wettkampf in drei Gängen fortsetzen. Zuerst werden einzelne Bauteile ihrer Tragödien kritisiert: die prōlogoi (1119-1247) und die mēlh

<sup>28</sup> Lausberg 1960, 137f.

<sup>29</sup> Dover 1993, 12, 14-16, 318.

(1248-1364), und zum Schluß wird das Gewicht ihrer Verse gewogen (1365-1416). Für diese Fortsetzung verwendet er die Form der frei gebauten Trimeterszenen.

Zur Einleitung läßt er den Chor anstelle einer Sphragis ein Lied in zwei Strophen singen.<sup>30</sup> Die erste (1099-1108) gibt die Orientierung (mšga tō prōgma 1099, vgl. 759). Mit einer kühnen Metapher erklärt er, der Kampf gehe weiter (idrōj d pōlemoj œrcetai), und fordert sie auf, sie sollen sich weiter im Wettstreit messen und es wagen leptōn ti ka<sup>^</sup> sofōn lšgein (1108). Das soll etwas sehr Raffiniertes werden (1003f.). Die zweite Strophe (1109-1118) braucht er für eine *captatio benevolentiae*, mit der er das Spiel dem Publikum empfiehlt: Die beiden müssen nicht fürchten, die Zuschauer könnten ihre Feinheiten nicht verstehen, m» tij qmaq...a prosí / toj qewmšnoisin, æj t| / lept| m¾ gnīnai legōntoin, denn sie sind im Krieg gewesen strateumšnoi gēr e„si (vgl. 1099), bibl...on t' œcwn ›kastoij manqēnei t| dexiē (vgl. 48-54, 71). Sie sprechen zu einem Publikum von Kennern: pēnt' pšxiton, qeatīn g' oūnec', æj ōntwn sofin.

Das sind keine leeren Komplimente. Für den Erfolg seines Spottes in den folgenden Szenen setzt Aristophanes sehr genaue Kenntnisse der Tragödien voraus. Geprüft werden jetzt (862):

tϕph, t| mšlh, t| neāra tÁj tragjd...aj.

Vor jeder Szene erhält das Publikum eine Orientierung, worum es geht (1119-1122, 1246-1250, 1365-1367), und vor jedem Abschnitt wird es darauf aufmerksam gemacht, worauf es zu achten hat (1198-1200, 1261f., 1298-1307, 1329f., 1365-1369). Die Trimeterszenen erlauben ihm zum einen, ganze Verse oder Versreihen, die die beiden Dichter aus dem Vorrat ihrer „ambe«a zur Prüfung vortragen, wörtlich zu zitieren, zum andern aber auch, die lyrischen Verse der mšlh, die sie einander vorsingen, nach Belieben zwischen die Sprechverse einzulegen. Die größte Virtuosität bringt Aristophanes bei der Verspottung der mšlh ins Spiel. Da werden nicht originale Kompositionen der beiden Dichter vorgetragen, sondern zum Zweck der Verspottung zurechtgemachte Parodien, in denen die qeata<sup>^</sup> sofo... den Bezug zu den Liedern des verspotteten Dich-

<sup>30</sup> Zimmermann 1985, Bd. 2, 136-138.

ters erkennen müssen.<sup>31</sup> Der komische Effekt wird verstärkt durch die musikalische Begleitung. Euripides singt die erste Parodie des Aischylos (1264-1277) begleitet durch den  $\phi\upsilon\lambda\omicron\varsigma$ , die zweite (1285-1277) durch die Imitation des Klangs der  $\kappa\iota\phi\epsilon\rho\alpha$ , die er nach jedem Vers wiederholt. Aischylos singt Parodien eines Chorlieds (1309-1322) und einer Monodie (1331-1363) des Euripides in den Versen der 'neuen Musik' (1319, 1322-1328), vom Klappern der Kastagnetten begleitet durch die „Muse des Euripides“ (1308f., vgl. 1300-1305, 1322-1328).<sup>32</sup>

Die Szenen sind planmäßig auf das Ziel der Verspottung des Euripides hin angelegt. Zuerst kommt jeweils, kürzer, Aischylos dran, mit den Prologen (1124-1176) und den  $\mu\sigma\lambda\eta$  (1264-1279), dann, ausführlicher und viel lächerlicher, Euripides (1177-1247, 1309-1363). Nur in der letzten Szene legt Euripides jedesmal als erster seinen Vers auf die Waage (1381-1403), und auch damit kommt er ganz schlecht weg (1407-1410).

In den Trimeterszenen erhält die Fortsetzung des Agons wie in den *Rittern* Züge der Posse: mit dem Anfügen des stereotypen  $\lambda\eta\kappa\upsilon\tau\iota\omicron\kappa\iota\omicron\upsilon$   $\phi\epsilon\pi\epsilon\lambda\epsilon\sigma\epsilon\iota\varsigma$  an die Prologe des Euripides, mit dem Auftritt der „Muse des Euripides“ und mit dem „Käseverkauf“ der  $\tau\acute{\epsilon}\sigma\chi\eta$  der Dichter (1369) zum Auswägen des Gewichts ihrer Verse.

Die Beobachtung der *Ritter* und der *Frösche* hat gezeigt, daß Aristophanes über eine auf sein Publikum ausgerichtete dramatische Technik der Verspottung verfügt, die er in gleicher Weise zur Verspottung von Personen und Sachen von verschiedener Art zur Anwendung bringt. Sein Ziel ist, mit seiner Komödie den Sieg zu gewinnen. In der Parabase der *Ritter* bittet er die Stadtgöttin um den Sieg für seinen Chor (568-594), in den *Fröschen* führt er den Chor der Mysteren ein (354-371) als Chor der Komödie – er beruft sich dafür auf Kratinos (357) – am Fest des Dionysos (367) und läßt ihn spotten (375f., 416-430). Dann bittet er Demeter um den Sieg für seinen Chor und für sich selber. Hier sagt er ausdrücklich, daß er sich den Sieg für seinen Spott erhofft (384-393):  $\Delta\eta\mu\eta\tau\epsilon\rho\alpha$ ,  $\gamma\iota\gamma\alpha\tau\iota$   $\tilde{\nu}\rho\gamma\omega\mu\epsilon\iota$  /  $\Upsilon\pi\alpha\sigma\sigma\alpha$ ,  $\sigma\upsilon\mu\pi\alpha\rho\alpha\sigma\tau\epsilon\iota$ , /  $\kappa\alpha^{\wedge}$   $\sigma\upsilon\lambda\epsilon$   $\tau\acute{\omicron}\nu$   $\sigma\alpha\upsilon\tau\acute{\alpha}\lambda\alpha$   $\kappa\omicron\rho\acute{\omicron}\nu$  ...  $\kappa\alpha^{\wedge}$   $\rho\omicron\lambda\lambda\iota$   $\mu\epsilon\tau\epsilon\iota$   $\gamma\acute{\iota}\lambda\omicron\iota\epsilon$   $\mu'$   $\epsilon$ , /  $\rho\epsilon\alpha\iota$ ,  $\rho\omicron\lambda\lambda\iota$   $\delta\epsilon$   $\sigma\pi\omicron\upsilon\delta\alpha\alpha$ ,  $\kappa\alpha^{\wedge}$  / ...  $\rho\alpha$ ... $\sigma\alpha\tau\alpha$   $\kappa\alpha^{\wedge}$

<sup>31</sup> Rau 1967, 125f. zu Aischylos, 127-156 zu Euripides.

<sup>32</sup> Zimmermann 1985, Bd. 2, 29-31 zu Aischylos, 31-35 zum Chorlied, 13-21 zur Monodie des Euripides.

skèyanta ni-/ k»santa tainioàsqai. Um dieses Ziel zu erreichen ist er auf die Zustimmung (vgl. *Eq.* 36-39) und den Beifall (vgl. *Eq.* 546-550) seines Publikums angewiesen. Aristophanes weiß, wie er mit dem Publikum umzugehen hat. Wie in den *Rittern* bezieht Aristophanes auch in den *Fröschen* sein Publikum in das Spiel der Verspottung ein. Schon im Prolog verweist er von der Bühne aus unter Durchbrechung der dramatischen Illusion auf den dÁmoj, der im Theater sitzt (783, vgl. *Eq.* 160ff.). Mit schmeichelhaften Wendungen betont er, daß das Publikum ihn verstehen kann und will: pEnt' ¨mpšxiton, qeatĭn g' oŰnec', æj Őntwn sofin (1109-1118; vgl. *Eq.* 228-233). Am Wendepunkt der Handlung, wo der Schiedsrichter schließlich die mit Spannung erwartete Entscheidung trifft, mit der das Urteil über die verspottete Person gesprochen wird, versichert er sich der Zustimmung des Publikums. Mit der Billigung durch die Zuschauer läßt er Dionysos seinen Entscheid gegen den Protest des Euripides rechtfertigen (1475): t... d' a„scrŐn, Àn m¾ toĵ qewmšnoij dokĭ; Der dÁmoj ist schon bevor er sich entscheidet, darum besorgt, mit seinem Urteil die Zustimmung des Publikums zu erreichen: tŰ dÁt' ¨n Őm©ĵ crhs£menoĵ tekahr...J / dŐxaimi kr...nein toĵ qeata«sin sofiĵ; (*Eq.* 1209f.).

Die Athener hatten ihre Freude daran, wie Aristophanes die beiden Dichter und ihren Theatergott Dionysos verspottete. Sie gaben Aristophanes den ersten Preis, vor Phrynichos mit den *Musen* und Platon mit dem *Kleophon*. Mit den *Fröschen* hatte er sogar einen außerordentlichen Erfolg. Sie wurden noch ein zweites Mal aufgeführt.