

Aristophanes und Euripides

Ernst-Richard Schwinge

1.

Komödie thematisiert, in komisch-verzerrender Perspektive, menschliche Wirklichkeit, und zwar menschliche Wirklichkeit als solche, direkt und unvermittelt. Ebendas kann sie auf zweierlei Weise tun. Entweder so, daß sie – so zumeist in der Weltliteratur – die allgemeine menschliche Wirklichkeit, besser: was jeweils als allgemeine menschliche Wirklichkeit gilt, zu ihrem Gegenstand macht. Oder sie kann das so tun, daß sie sich auf eine ganz bestimmte, historisch klar situierbare, also eine spezifische menschliche Wirklichkeit richtet. Das die Alte Komödie der Griechen Auszeichnende ist, daß sie, so sehr sie ins Phantastische auswuchern mag, exklusiv eine historisch spezifische Wirklichkeit sich zum Gegenstand nimmt. Das hat man, wie bekannt, schon in der Antike klar gesehen, und aufgrund dieses Umstands hat man die Alte Komödie, als *Alte* Komödie, von der sie ablösenden Mittleren und Neuen Komödie abgehoben, die beide dann zunehmend jener thematischen Alternativmöglichkeit sich zuwandten.

Konkret ist Gegenstand der Alten Komödie die Welt der Polis Athen im 5. Jh., also grundsätzlich das Leben Athens im Spektrum seiner gesamten vielfältigen Erscheinungen. Eindeutig bevorzugt werden indes als thematisches Objekt zwei Bereiche: der Bereich der Politik und, wie wir heute sagen würden, der Bereich der Kultur (und nicht der Bereich von Religion und Ritus). Diese Bereiche jedoch werden – für uns nur schwer nachvollziehbar – nicht als voneinander separierte, jeweils mehr oder weniger isoliert existierende und funktionierende Systeme traktiert. Politik und Kultur vielmehr sind, wie sonst allgemein so insbesondere auch für die Alte Komödie, gleichsam die Pole einer dialektischen Einheit: Sie zusammen konstituieren, weder quantitativ noch qualitativ hierarchisch unterschieden, die Wirklichkeit der Polis Athen, und dies in einem sol-

chen Maße, daß sie alle anderen Erscheinungen (wie etwa eben Religion und Ritus) praktisch in sich aufsaugen. Was die Politik betrifft, erhellt das schon daraus, daß diese, in ihren verschiedensten Erscheinungen, über Jahre hin, praktisch permanent: von der staatlichen Institutionalisierung der Komödienaufführungen im Jahr 486 an über Kratinos' ersten Sieg von 455 bis zum Untergang Athens als politischer Größe am Ende des Jahrhunderts ebenso wie in den spezifischen dafür vorgesehenen Institutionen eben von der Komödie verhandelt wurde, und zwar immer auch mit Blick auf die Komödie selbst und die für sie entscheidende Voraussetzung, die absolute Freiheit der Rede. Und was die Kultur angeht, so wird das genannte Phänomen daran faßbar, daß dasselbe Medium, die Alte Komödie, in gleichem Maße die verschiedenen Konkretisationen der Kultur, und zwar ebenfalls in ihrer vollen Breite, diskutiert, und das immer unter Rücksicht von Wohl und Wehe der Polis. Die Komödie ist also, wie es scheint, so etwas wie die Kristallisationsgröße der in der Polis Athen auch sonst gelebten dialektischen Einheit von Politik und Kultur.

Ich werde mich hier auf die durch sie erfolgte Thematisierung der Kultur konzentrieren. Natürlich bedeutet es immer eine deformierende Verkürzung, wenn man aus einem so vollkommenen, absoluten Amalgam, wie es Politik und Kultur für die Alte Komödie darstellen, die eine Größe herausbricht. Aber abgesehen davon, daß aus methodischen Gründen zumindest punktuell anders ohnehin nicht verfahren werden kann, ist hier aus Zeitgründen auch linear eine andere Vorgehensweise nicht möglich. Und ich kann nur hoffen, daß auch so, mit diesem quasi ersten Schritt, etwas Licht auf das an sich sichtbar zu machende Ganze fällt.

Aber auch die durch die Komödie erfolgte Thematisierung des Feldes der Kultur muß wiederum noch eingegrenzt werden. Diese Einschränkung freilich wird durch die Vorgehensweise der Komödie selbst nahegelegt, wenigstens wenn man nach dem Überlieferungsbefund urteilt. An ihm gemessen haben die Vertreter der Alten Komödie, was den Bereich der Kultur angeht, sich vorzüglich der Dichtung zugewandt. Gewiß ist Aristophanes, ebenfalls wohl Eupolis und Phrynichos, auch auf die Bewegung der sog. Neuen Musik eingegangen, allerdings wenn, dann nur punktuell. Und nur von einer Komödie wissen wir, die ausschließlich den

Neutönern gewidmet war: der *Chiron* des Pherekrates (PCG VII, p. 178-186; nach 405 hat Strattis eine Komödie auf den Dithyrambendichter Kinesias geschrieben, von der wir uns jedoch keine Vorstellung machen können, PCG VII, p. 631).¹ Vorgenommen hat sich Aristophanes gleichfalls, in den *Wolken*, die in seiner Zeit virulente neue Denkströmung, in der er sokratische Philosophie und Sophistik zusammenfallen ließ. Und auch Eupolis, mit den *Kolakes* (PCG V, p. 381-399), Ameipsias wie auch Phrynichos, jeweils mit einem *Konnos* (PCG II, p. 200-203; VII, p. 398f.), sowie Platon mit den *Sofista*... (PCG VII, p. 492-497) sind in diese Richtung vorgestoßen.² Aber aufs Ganze gesehen scheint aus dem Bereich der Kultur vornehmlich die Dichtung die Aufmerksamkeit der Komiker auf sich gezogen zu haben.

Bereits Kratinos brachte, in den 40er Jahren, eine Komödie mit dem Titel 'Arc...locoi auf die Bühne (PCG IV, p. 121-130), das Ganze vermutlich ein Agon zwischen den großen Dichtern der Vergangenheit: Homer, Hesiod und, natürlich, Archilochos, welches Sujet ersichtlich eine abwägende Wertung der Dichter der Vergangenheit beinhaltet. Dasselbe steht zu vermuten für das 'Hs...odoi betitelte Stück des Telekleides (vor 426, PCG VII, p. 674-677). Zeitgenössische Dichtung, und d.h. praktisch ausschließlich die Tragödie, hat dann Phrynichos in seinen *Musen* thematisiert (PCG VII, p. 409-411). Das Stück wurde wie Aristophanes' *Frösche* an den Lenäen des Jahres 405 aufgeführt, und wie die *Frösche* thematisierten die *Musen* den Umstand, daß nach Euripides' und Sophokles' Tod die tragische Bühne verwaist ist. Vermutlich geschah das, ebenfalls wie in den *Fröschen*, in Form eines Agons, möglicherweise zwischen Sophokles und Euripides; die *Musen* dürften als Kampfrichterinnen fungiert haben, und sie werden dann vermutlich in dieser Rolle zu Sophokles' Gunsten entschieden haben.³

Keiner jedoch scheint die zeitgenössische Dichtung, sprich die Tragödie, die ältere und ehrwürdigere Schwester der Komödie, quantitativ wie

¹ Zum Neuen Dithyrambos vgl. Zimmermann 1992, 117ff.

² Dazu ausführlich jetzt Carey 2000.

³ Dies das auf Meineke zurückgehende traditionelle Verständnis. Es wird jetzt erneut bezweifelt von Harvey 2000, 100-103, s. auch 103-108. Müllers Datierung des Todes des Sophokles (s.u. Anm. 42) scheint H. nicht zu kennen.

qualitativ so intensiv zum Gegenstand komischer Auseinandersetzung erwähnt zu haben wie Aristophanes.⁴ Von den nicht vollständig überlieferten Stücken ist hier ihres Titels wegen die *Po...hsij* zu nennen (PCG III 2, p. 247-249), von der wir ansonsten jedoch praktisch nichts wissen (eine Komödie desselben Titels hat Antiphanes geschrieben, von der wir allerdings gleichfalls weiter keine Kenntnis haben, PCG II, p. 418f.). Anders steht es in dieser Hinsicht mit dem *Proagon*, mit dem Aristophanes an den Lenäen des Jahres 422 den ersten Preis gewann (PCG III 2, p. 253-257). Über ihn läßt sich immerhin so viel sagen, daß er, bei dem mit dem Titel verdeutlichten Vorwurf nur konsequent, von Tragödienspott gelebt hat; in einem Fragment scheint Euripides' *Thyest* parodiert worden zu sein. Einen noch klareren Eindruck können wir von dem wohl 408 aufgeführten *Gerytades* gewinnen (PCG III 2, p. 101-115). Der motivische Grundgedanke ist dem der *Frösche* analog. Eine von der Ekklesie gewählte Kommission, bestehend aus je einem Vertreter der poetischen Gattungen Tragödie, Komödie und Chorlyrik, wird in die Unterwelt entsandt und bringt dann wohl, auftragsgemäß, eine Allegorie der *εἰσαπο...hsij* in Frauengestalt auf die Oberwelt herauf. Daß die noch lebenden Dichter dabei in kritische Perspektive rückten, ergibt sich von selbst, kann aber überdies auch belegt werden.

Daß wir mit dem Verlust dieser wie auch der zuvor erwähnten 'Dichtungs'-Komödien nicht nur hinsichtlich der Physiognomie der Alten Komödie entscheidender Erkenntnismöglichkeiten beraubt sind, sondern auch solcher mehr allgemein-literarhistorischer Art, ist schon per se evident. Bestätigt wird das noch, gewissermaßen *e contrario*, wenn wir uns jetzt denjenigen Komödien des Aristophanes zuwenden, welche, mit dem Sujet 'zeitgenössische Dichtung', erhalten sind. Von den elf vollständig überlieferten Stücken sind das immerhin drei: *Acharner*, *Thesmophoriazusen* und *Frösche*. Was schon die entsprechenden Fragmente nahelegen, wird hier zur Evidenz gebracht. Nicht nur hat Aristophanes in größerem Maßstab als andere Komiker Dichtung, und zwar die Dichtung der eigenen Zeit, und diese in ihrer prominentesten Erscheinung, der Tragödie, zum Gegenstand seiner Komödien gemacht. Insbesondere hat er, deutlich mehr als seine komischen Kombattanten, sich, und das von seiner frühes-

⁴ Vgl. jetzt auch Silk 2000a, bes. 302f. sowie Silk 2000, 49 und *passim*.

ten Zeit an, Euripides und dessen Tragödien zum Objekt erkoren: In jedem der drei genannten Stücke läßt er sogar Euripides persönlich auftreten. Nimmt man darüberhinaus sämtliche elf erhaltenen Komödien in den Blick, so hat Aristophanes bereits in ihnen, die ja nur rund ein Viertel seines Gesamtœuvres ausmachen, wie man ausgezählt hat,⁵ im ganzen 46 Tragödien des Euripides, also rund die Hälfte von dessen Gesamtwerk zitiert.

Um zu ermessen, was in diesem Sachverhalt liegt, kann man sich nicht eindringlich genug klar machen, daß, was sich unserem Wissenshaushalt als völlig selbstverständlich eingeschliffen hat, die absolute Bevorzugung des Euripides durch Aristophanes, ganz und gar nicht selbstverständlich ist. Prinzipiell hätte Aristophanes in genau der gleichen Weise nicht wenige andere Tragiker zum favorisierten Gegenstand machen können: Agathon, Ion von Chios, Neophron, Achaios, Iophon oder Philokles. Und Agathon, Achaios, Ion, Philokles, auch Phrynichos hat er ja auch gelegentlich ins Visier genommen, jedoch eben nur gelegentlich.⁶ Zu einer zentralen Größe seiner Komödien dagegen hat er – gegen sie und gegen eine ganze Phalanx noch anderer Tragiker – eben Euripides gemacht. Darin liegt einmal gewiß, daß für Aristophanes Euripides als Tragiker die anderen Tragiker seiner Zeit eindeutig überragte, also eine klare Erkenntnis und Anerkenntnis von dessen dichterischer Qualität. Die Legitimität dieses Schlusses bestätigt der Eingang der *Frösche*, in dem Dionysos seine Absicht kundtut, den gerade verstorbenen Euripides aus der Unterwelt zurückzuholen, aus keinem anderen Grund als dem, daß die noch lebenden Tragiker mehr oder weniger Nullen sind (66-107). Aber es liegt darin natürlich ebenso – weil Aristophanes ja Euripides intensiv und auf Dauer zum Gegenstand seiner komischen Kritik und seines Spotts gemacht hat –, daß er in seinen Tragödien ein ernst zu neh-

⁵ Schmid 1946, 178.

⁶ Schmid 1946, 423. Agathon steht immerhin im Zentrum der ersten zweihundert Verse der *Thesmophoriazusen* (zu dieser – dramaturgisch unnötigen! – Parodie Rau 1967, 98-114, vgl. Cantarella 1975, 324-338). Vgl. *Ran.* 83-85.

mendes negatives Wirkungspotential im Hinblick auf die Polis Athen und ihre Bürger erblickte.⁷

2.

Ich lasse das erste zunächst beiseite und konzentriere mich auf das zweite. Womit provozierten die euripideischen Tragödien Aristophanes' Kritik? Stereotyp wird in der einschlägigen Literatur in geradezu rührender Sorge um Euripides' (und dann auch Aristophanes') Ruf betont, daß Aristophanes sich in seinen Komödien nicht gegen Euripides persönlich wendet, wie er es durchaus etwa im Hinblick auf Politiker wie Kleon getan habe, sondern allein sein dichterisches Werk angreift. Dabei blendet man freilich die gebetsmühlenartig wiederholte Hänselei des Euripides als Sohn einer Gemüsehöckerin großzügig aus (vgl. auch *Ran.* 1044-1048). Auch ich indes lasse das als mehr bomolochosartige, also nur marginal bedeutsame Verbeugung vor den hinteren Rängen im Stil der Megarik| skèmmata beiseite. In jedem Fall sind in der Tat die Invektiven gegen bestimmte Züge der euripideischen Tragödien relevanter.

An erster Stelle ist der Vorwurf der Misogynie zu nennen. Dessen krasseste Ausformung sind die 411 aufgeführten *Thesmophoriazusen*. Hier ist bereits der Ausgangspunkt der ganzen Handlung, daß die Frauen sich von Euripides vor aller Welt schlecht gemacht fühlen. Am mittleren Tag des von ihnen gefeierten Frauenfestes der Thesmophorien, am Fastentag, der Nesteia, haben sie Zeit und Ruhe (376f.), eben darüber vehement Klage zu führen, und schon sind sie dabei, in einer nach dem Muster der Ekklesie abgehaltenen Versammlung, also gewissermaßen höchst offiziell, zu beschließen, Euripides umzubringen (373ff., bes. 428-431, vgl. 75-85, 179-182). Die schlechte Nachrede durch Euripides, seine generelle Verleumdung der Frauen, gründet für sie darin, daß Euripides gezielt (ἴμῃ...θηδεῖ) sich für seine Tragödien mythische Stoffe gesucht und dann dichterisch umgesetzt habe, in denen verwerfliche Frauen (ἡμιπονηρέ) im Zentrum stehen, wie Melanippen und Phaidren, nicht jedoch etwa Penelope, also eine ἡμιπονηρὴ (546-548). Dieser Hinweis wird in den *Fröschen*, dort von Aischylos, mehrfach wiederholt (*Ran.* 850, 1049-1052, 1079-1082, auch 1301).

⁷ Dies bestreitet *funditus* die Dissertation von Schmidt 1940, die aber auch aus anderen Gründen in der Forschung heute zu Recht keine Rolle mehr spielt.

Es scheint aber nun so, als brauche der Vorwurf der Misogynie nicht allzu ernst genommen zu werden. Wie sich Euripides, was die Mythenwahl betrifft, in den *Fröschen* rechtfertigt, ist später zu besprechen. Hier genügt ein Blick auf die *Thesmophoriazusen* und speziell den Verwandten des Euripides, der dort in der Frauenekklésie, als Frau verkleidet, Euripides zu verteidigen sucht (466ff.). Er kann darauf verweisen, daß die Gestaltung eben solcher Mythen, wie sie sich Euripides erwählt hat, von den Zeitläuften doch regelrecht gefordert werde, also sozusagen zeitbedingt sei. Denn gerade jetzt (nàn) gebe es keine Penelope, sondern nur Phaidren (549f.).⁸ Und sie, die Frauen der Gegenwart, würden es ja noch viel schlimmer treiben als die Frauengestalten der euripideischen Tragödien (466ff., 552ff.). Und die Frauen umgekehrt bestätigen ebendas sogar selbst. Denn die Hauptanklägerin, Mika,⁹ hatte allein dagegen protestiert, daß durch Euripides' Darstellung der Frauen ihre, der hier versammelten Frauen Männer zu Maßnahmen animiert würden, durch die sie, die Frauen, in ihrem exzessiven Treiben behindert würden (383ff., vgl. 331ff. und 1167-1169).

Vor allem aber: Thema der *Thesmophoriazusen* ist gar nicht, wie es *prima vista* scheinen mag, die Misogynie des Euripides; diese ist bloß der Auslöser der Handlung des Stücks, also deren Voraussetzung. Gegenstand der Handlung ist die Bemühung des Euripides, aus der brenzligen Situation, in die ihn die ihn verurteilende Frauenekklésie bringt, sich herauszuretten. So beginnt bereits das Stück mit einer entsprechenden Initiative des Euripides, und erst darüber, daß deren erster Ausführungsschritt die Verteidigung des Euripides durch dessen verkleideten Verwandten in der Frauenekklésie ist, kommt diese selbst, mit den entsprechenden Anklagen und Verurteilungen, – sekundär – ins Spiel. Und am Ende des Stücks einigt sich Euripides auf frappant rasche und unproblematische Weise mit den Frauen – weil mit der Rettung des Verwandten jetzt etwas anderes, Wichtigeres ansteht (1160-1170). Zudem stellt grundsätzlich die in *Thesmophoriazusen* und *Fröschen* artikulierte Sichtweise der euripide-

⁸ Für Sommerstein (1994) präsentiert Euripides seine Helena „as almost another Penelope“ (p. 6, auch zu 547-8). Warum wohl verwendet der Verwandte dies nicht als Argument?

⁹ 760 und Sommerstein zu 380.

ischen Frauengestalten wie Phaidra, Melanippe oder Stheneboia eine geradezu abenteuerliche Verkürzung ihrer 'tragischen' Präsentation dar,¹⁰ welche sich nicht zum wenigsten der Sicherung einer ansehnlichen Palette komischer Wirkungsmöglichkeiten verdanken dürfte.¹¹

3.

Ernster zu nehmen ist zweifellos ein zweiter Vorwurf, der des ungebremsten Verismus. Festgemacht wird er an dem Umstand, daß Euripides Könige in Lumpen und als Bettler (*Ran.* 842) sowie Lahme auf die Bühne gebracht habe (*Ran.* 846, vgl. *Ach.* 411). Bei letzteren ist an Bellerophon, Philoktet und Telephos gedacht, und Telephos figuriert gleichzeitig als Prototyp für das erstere. Das zeigt nicht nur die generalisierende Formulierung *Ran.* 1063f. (pr̄ton m̄n toŷj basileŷontaj ·ēki' ēmpiscēn, †n' TMleino^ / to·j ēnqrēpoij fa...noint' eēnai), sondern insbesondere die Euripidesszene vom Anfang der *Acharner*, die die *Frösche*-Formulierung praktisch szenisch realisiert. Sie sei wegen ihrer sinnfälligen Eindringlichkeit (und entsprechender Demonstrationspotenz) etwas eingehender vergewärtigt.

Interpretation I: *Acharner* 393ff.

Um von den Köhlern aus Acharnai Erlaubnis für seine prospartanische Verteidigungsrede zu erzwingen, hatte Dikaiopolis, als zweiter Telephos, sich des Geiselstrategems bedient:¹² Er hatte sich des Kohlenkorbs der Acharner bemächtigt und dann mit der Drohung, diesen zu töten, sogleich sein Ziel erreicht (325-340). Um aber nun seine Rede, die er mit dem Kopf auf dem Hackblock zu halten bereit ist (317f., 355-367), in möglichst mitleiderregender Weise darbieten zu können, will er sich eine veritable Jammermontur zulegen (383f.), und zu diesem Zweck begibt er sich – zu Euripides. Dieser erscheint, der hohen Gattung der Tragödie einzig angemessen, mittels Ekkyklema (auf welche Weise immer¹³) in

¹⁰ Zu Melanippe vgl. Sommerstein zu 547.

¹¹ Vgl. Prato 1955, 53ff., Rau 1967, 45.

¹² Zum euripideischen *Telephos* Preiser 2000; zur Telephosparodie in den *Acharnern* Rau 1967, 19-42, speziell zur Euripidesszene wegweisend (auch für das Folgende) 29-37.

¹³ S. die Kommentare.

der Höhe, wo er wie üblich dichtet, und um keine Zeit zu verlieren, behält er diese Position bei (399, 409f.), er selbst, gemäß dem Agathon-Theorem *Thesm.* 149f.

cr^{3/4} g!r poht^{3/4}n ¥ndra prŒj t! dr£mata
§ de< poe<n, prŒj taàta toÝj trŒpouj œcein

in Lumpen aus den eigenen Tragödien gehüllt und um sich herum weitere Lumpen von Helden seiner Tragödien. Und um die einer bestimmten Tragödie (deren Titel er partout nicht mehr parat hat) bittet Dikaiopolis (412ff.):

çt!r t... t! ·£ki' ¯™k trag!d...aj œceij,
™sqÁt' ¯™lein»n; oÙk ¯™tŒj ptwcoÝj poej.
çll' çntibol! prŒj t!n gon£twn s', EÙrip...dh,
dŒj moi ·£kiŒn ti toà palaioà dr£matoj. 415
de< g£r me lšxai tù corù ·Ásin makr£n:
aŬth dŒ q£naton, Àn kak!j lšxw, fšrei.

Und Euripides bietet ihm dann hintereinander die Lumpengewänder mehrerer seiner tragischen Bettler- und Jammerhelden an, die des Oineus, Phoinix, Philoktet, Bellerophon –: der Katalog suggeriert, die euripideische Tragödie drehe sich um nichts anderes als um dieserart Gestalten. Doch erst als Euripides schließlich Telephos nennt, stimmt Dikaipolis begeistert zu: auf diesen als den weitaus jammervollsten, unglücklichsten, 'bettlerischsten' (425 ptwcistšrou) hatte er hinausgewollt (430):

EU.– oŒd' ¥ndra, MusŒn T»lefon.

DI. – na..., T»lefon.

Und Euripides gibt dem Diener sogleich entsprechende Weisung, nicht ohne auf die Lumpen von weiteren seiner tragischen Helden zu verweisen (432ff.):

ð pa<, dŒj aŬtù Thlšfou ·ak£mata.
ke<tai d' ¥nwqen t!n Queste...wn ·ak!n
metaxÝ t!n 'Inoàj. „doŬ, tautˆ labš.

Doch daß die euripideische Tragödie praktisch ein einziges Sammel-surium von Lumpengewändern tragischer Bettler- und Jammerhelden ist

und damit geradezu an einem Realismus-Tick leidet, das wird noch weiter in geradezu überschnappender Persiflage und Ironie sinnfällig gemacht. Dikaiopolis bittet nun noch, um hundertfünfzigprozentig als Bettler zu erscheinen (nicht Bettler zu sein, wie er in connaisseurhafter Anspielung auf die für Euripides typische Schein-Wahrheit-Problematik betont, 440-443) um die den Bettler vollends als solchen kennzeichnen, typischen Requisiten: mysisches Filzhütchen (439), Bettlerstöckchen (448), Körbchen (von der Lampe hier und da durchgebrannt, 453), Becherchen (mit abgebrochenem Rand, 459), Töpfchen mit Schwämmchen (natürlich um die schwärende Wunde zu betupfen, 463), schließlich Kohlblätter, *die* Arme-Leute-Nahrung (469). Damit, daß er um jedes Requisit einzeln bitten muß, wird nicht nur deutlich, wie Dikaiopolis' Bettlermontur mit penibelster Systematik regelrecht montiert wird. Vor allem werden die Requisiten so als konstitutive Requisiten und damit als Realitätspartikel bewußt gemacht – und der euripideische Verismus *ad absurdum* geführt.

Und lächerlich gemacht wird die hypertrophe euripideische Realistik dann in äußerster Steigerung noch dadurch, daß sie nicht etwa etwas nur Äußerliches bleibt. Sie bewirkt im Gegenteil, und zwar Schritt für Schritt, nein, natürlich: Teil für Teil, eine wachsende tragische Beseelung: Das Filzhütchen läßt Dikaiopolis sich plötzlich mit tragischen Phrasen angefüllt fühlen (447), und das Bettlerstöckchen macht, daß er dann bereits, mit einer solchen tragischen Phrase oder Redeweise, nicht anders als die euripideische Medea, seinen eigenen $\kappa\upsilon\mu\omicron\jmath$ anreden und ihn, diesen seinen $\kappa\upsilon\mu\omicron\jmath$, zu weiteren heftigen Bitten animieren kann, Bitten um weitere Requisiten: Welch eine Wirkung durch naturalistisch-realistischen Kleinkram (450ff.):

ð qÚm', – Ðr'j g|r æj ¢pwqoàmai dÒmwn,
pollîn deÒmenoj skeuar...wn, – nân d¾ genoà
gl...scroj, prosaitîn, liparîn. ktl.

Doch so erfolgreich Dikaiopolis dem Euripides die *Telephos*-Requisiten abschwatz, so sehr wird Euripides, der zunächst noch die Intrigen(!)-Cleverness des Bittstellers goutierte (445), zunehmend unwilliger. Schon nach der Zuteilung des zweiten Requisites befiehlt er dem Quälgeist (456 luphròj) zu gehen (449), und das wiederholt er völlig

machttlos noch drei weitere Male (456, 458, 460). Und als Dikaiopolis Euripides dann das fünfte und sechste Requisit mit Hilfe der mehr im Hinblick auf die belustigten Zuschauer als auf den Adressaten wirkungsvollen Apostrophe „o süßester Euripides“ (462, 467) abquatscht, da hält Euripides geradezu verzweifelt ‘diesem Kerl’ vor, daß er ihm noch seine ganze Tragödie wegnehmen und ihn damit vernichten werde (464 $\Upsilon\eta\rho\omega\pi$ ’, $\phi\alpha\iota\rho$ »sei me $t\frac{3}{4}n$ tragJd...an, 470 $\phi\omega\lambda\epsilon\gamma$ m’. „doÚ soi. $\phi\rho\alpha\delta\epsilon$ moi $t\frac{1}{2}$ drEmata) – und spricht damit selbst aus, bringt damit selbst auf den Begriff, was szenisch schon die ganze Zeit verdeutlicht wurde: daß seine Tragödien nichts anderes sind als naturalistische Äußerlichkeiten der banalsten Alltagswirklichkeit.

Daß das alles mit bissigster Ironie entfaltet wird, ist hinreichend deutlich geworden. Aber selbst ebendies läßt Aristophanes noch Euripides selbst konstatieren, was dann der Gipfel der Ironie ist. Mit nun gar persönlich werdender Aggressivität läßt er Dikaiopolis Euripides – EÚrip...dion δ glukÚtaton ka^ f...ltaton (475, vgl. schon 404) –, den eigenen vorher abgegebenen Versicherungen entgegen, mit dem echt tragischen Ausruf $\omega\phi\mu\omicron\iota$ kakoda...mwn, $\alpha\epsilon\gamma$ $\phi\omega\lambda\omega\lambda$ ’ (473) zuguterletzt doch noch um eins bitten, nur eins noch, das er vergessen hat, den Kerbel, den er, Euripides, von seiner Mutter erhalten hat: 478 skEndikÉ moi dŒj mhrŒqen dedegmšnoj. Und darauf sagt Euripides: $\eta\eta\frac{3}{4}r$ Øbr...zei und macht dem Ganzen ein Ende: er befiehlt dem Diener, das Haus zu verschließen (479). Hatte Euripides bislang das Spiel völlig ernst mitgespielt und damit die ihn betreffende Ironie unbewußt selbst erst vollkommen gemacht – er hatte der durch die konkreten Bitten artikulierten Unterstellung, seine Tragödien seien nichts als Lumpen plus Zubehör, ständig durch Gewährung des Verlangten entsprochen –, so weist er noch weiter gehende Ironisierung ab, läßt sie sich nicht mehr gefallen. Aber das nur, weil diese Ironisierung jetzt ins Persönliche geht. Die auf die Sache zielende Ironisierung wird dadurch nicht im mindesten tangiert oder gar aufgehoben. Ebendas demonstriert zuletzt der allein gelassene Dikaiopolis, dadurch, daß er sich nun vollends als dank der Ausstattung mit der Lumpenmontur tragisierter Held geriert. Wie schon vorher (450) spricht er – wie Medea – seinen qumŒj an (480-482).¹⁴ Aber noch diese tragi-

¹⁴ Zu dem Monolog mit allen notwendigen Belegen Rau 1967, 37f.

Und damit auch vollends deutlich werde, wie dieses pseudotiefsinnige Gequatsche einzuordnen ist, kommentiert es Dikaiopolis (400f.):

ð trismakÉri' EÛrip...dh,
Óq' Ð doàloj oØtws^ sofij Øpokr...netai.

Nicht nur daß in dieser Szene sophistische Rederaffinesse als solche aufgespießt wird, ist wichtig, sondern ebenso der mit dem Ganzen zugleich gemachte Hinweis, daß auch bereits der sozial tief stehende Sklave, als Sklave des Euripides, also als einer, der mit dessen Werk intim vertraut ist, imstande ist, so daherzuschwadronieren: Euripides hat sophistische Redekunst gewissermaßen universalisiert, und zwar mittels seiner Tragödien.¹⁶

Ansonsten findet sich bei Aristophanes die Adaptation der sophistisch raffinierten Redeweise durch Euripides eher abstrakt benannt, natürlich gleichfalls in Formulierungen, die sie als verwerflich markieren; so in der Apostrophierung des Euripides durch Aischylos in den *Fröschen*, im selben Atemzug mit dem eben diskutierten Vorwurf der hypertrophen Realistik (841f.):

sÝ d¾ 'm² taàt', ð stwmuliosullektÉdh
ka^ ptwcopei² ka^ ·akiosurraptÉdh;

(s. weiter *Ran.* 775, 819f., 826ff., 881, 901f., 1069). Gewissermaßen alles zusammenzufassen scheint die im vorliegenden Zusammenhang immer wieder zitierte Gegenstrophe des letzten Chorliedes der *Frösche* (1491ff.):

car...en oân m¾ SwkrÉtei
parakaq»menon lale«n,
¢pobalÒnta mousik¾n
tÉ te mšgista paralipÒnta
tÁj tragJdikÁj tšcnhj.
tÕ d' ¸p^ semno«sin lògoisi
ka^ skarifhsmo«si l»rwn
diatrib¾n ¢rgÕn poe«sqai,

¹⁶ S.u. S. 34ff.

parafronoàntoj tndrÛj.

Diese Choräußerung indessen erfolgt, nachdem die ‘Entscheidung’ des Dionysos zugunsten des Aischylos gefallen ist; insofern hat sie einen spezifischen Stellenwert und verlangt ein bestimmtes Verständnis, ich komme darauf zurück.¹⁷

5.

So eindeutig nun das Bild ist, das sich hinsichtlich Aristophanes’ komischer Kritik an Euripides ergibt, so fraglich ist, ob man mit ihrer Konstatierung bereits die Sache, d.h. das Verhältnis, das Aristophanes zu Euripides ausgebildet hat, auf sich beruhen lassen kann. Zwar gibt es Aristophanesforscher, die so verfahren. Aber schon aus der Antike sind uns deutliche Signale überliefert, daß solches Verfahren zu kurz greift. So teilt das Scholion zu Plat. *Apol.* 19c mit, daß man sich allgemein über Aristophanes lustig machte, weil er einerseits Euripides verspottet, andererseits ihn aber auch nachgeahmt habe: ‘AristofEnhj Ð kwmJdiopoiÛj ... [™]kwmJdexto d’ [™]p^ tù skèptein mñn EÛrip...dhn, mime«sqai d’ aÛtÒn. Als Beleg für diese offensichtlich verbreitete Ansicht führt der Scholiast Verse des Kratinos an (fr. 342 K.-A.):

t...j dñ sÚ; komyÛj tij œroito qeat»j.
øpoleptolÛgoj, gnwmidièkthj, eÛripidaristofan...zwn.¹⁸

Und der Scholiast teilt dann sogleich weiter mit, daß Aristophanes selbst das in seiner Komödie *Skhn’j katalambEnousai* mit den Worten bestätigt habe (fr. 488 K.-A., vgl. fr. 656 K.-A.):

crímai g’r aÛtoà toà stÒmatoj tù stroggÚlj,
toÝj noàj d’ tgora...ouj Átton À ’ke«noj poiñ.

¹⁷ Zum Vorwurf der Gottesleugnung (*Thesm.* 443ff., *Ran.* 889ff.) vgl. Prato 1955, 31ff., 62, Rau 1967, 45f.

¹⁸ Wenig glücklich zuletzt zu dem Fragment Luppe 2000, 19; richtig dagegen Silk 2000, 415-417, wie überhaupt bei S. Aristophanes’ Verhältnis zu Euripides in der angemessenen Perspektive erscheint, s. 52, 322f. und *passim*.

Aristophanes freilich möchte, wie man sieht, (augenscheinlich in apologetischer Absicht, s. K.-A.) seine Euripidesnachfolge auf das rein Sprachliche eingeschränkt sehen. Daß man sie aber weiter fassen sollte, zumindest in formaler Hinsicht, zeigt Kratinos' geniale Wortprägung eÜripid-aristofan...zwn. Wenn im übrigen das zitierte Kratinos-Fragment, wie häufig angenommen, aus dessen 423 aufgeführter Put...nh stammt, würde Aristophanes' Euripides-Nachfolge auch für die frühen Stücke und damit für sein Werk in toto gelten: *wir* können ja den Hinweis fast eher von den späteren Stücken her füllen.

In welcher Hinsicht Aristophanes von Euripides Anregungen erhalten, also profitiert und gelernt hat, ist von der Forschung längst benannt worden. Ich erinnere kurz an die wichtigsten Punkte. Dem Werk des Euripides dürfte sich einmal die enorme Bedeutung verdanken, die Aristophanes der Rolle der Frau zumißt.¹⁹ Wie bei Euripides in den Intrigenstücken oft gerade Frauen es sind, die den entscheidenden Einfall für die Rettung haben (*El.* 647ff., *IT* 1029ff., *Hel.* 1049ff., *Ion* 985ff., *Or.* 1177ff.), mag diese dann auch zum Ziel erst durch die Spiele der tÚch kommen, so figurieren bei Aristophanes gerade Frauen wie Lysistrate oder Praxagora als Retterinnen der Stadt. Und Lysistrate etwa kann in dieser Rolle außerdem als Umkehrung der Phaidra, notabene: der euripideischen Phaidra, wie sie verschiedentlich bei Aristophanes gesehen wird, verstanden werden.

Verbunden geföhlt haben dürfte sich Aristophanes, der mehr als alle anderen Vertreter der Alten Komödie in seinen Stücken für den Frieden gekämpft hat, weiterhin mit Euripides in besonderer Weise spätestens vom Beginn der Sizilischen Expedition an, hatte Euripides doch vollends deutlich 415 mit seinen *Troerinnen*, später dann mit den *Phoinissen* (410/409) den Athenern eindringlich die Grauen des Kriegs und die absolute Notwendigkeit des Friedens vor Augen geführt.²⁰

Besonders beeindruckt jedoch war Aristophanes ersichtlich von Euripides als dem Dichter von Intrigenstücken. Nicht nur daß er am Anfang der *Thesmophoriazusen* den Verwandten des Euripides diesem gegenüber

¹⁹ Schmid 1946, 418, 439. Allenfalls im Hinblick auf diesen Aspekt zu nennen Tschiedel 1984, 29-49.

²⁰ Schmid 1946, 33; Prato 1955, 26.

konstatieren läßt: „In der Intrige schießen wir den Vogel ab“ (94, Übers.: Reinhardt). Sprechender noch ist, weil dramaturgisch letzthin unnötig, im Eingang der *Frösche* der Hinweis des Dionysos, der Euripides aus der Unterwelt heraufholen will, daß dieser, von allem anderen abgesehen, sich ja so vorzüglich auf Intrigen verstehe und es deshalb leicht schaffen werde, mit ihm zusammen „hierher“ abzuhaufen (80f., zu *panoàrgoj* vgl. 1520, *Thesm.* 920).

6.

Solche Schätzung des Intrigendichters Euripides kommt aber auch darin zum Ausdruck, daß Aristophanes wiederholt, zumal in den *Thesmophoriazusen*, dessen Intrigenstücke thematisiert, und d.h. natürlich parodiert. Doch gerade in diesem Stück, in dem das geradezu zum Konstitutivum des Ganzen wird, zeigt nicht nur das Faktum der Parodierung, sondern insbesondere deren Art und Weise, mit wieviel respektvoller Aufmerksamkeit Aristophanes Euripides begegnet. Das scheint so noch nicht wahrgenommen worden zu sein und sei deshalb etwas eingehender ausgeführt.

Interpretation II: *Thesmophoriazusen* 650ff.

Daß Euripides dem ihm von der Frauenekklesie drohenden Todesurteil (75-85, 179-182) sich mit Hilfe einer *mhcan*» (87) entziehen will, wozu sich ihm Agathon nicht (95-208, bes. 198f.),²¹ sehr wohl aber der Verwandte zur Verfügung stellt, und daß ihm dann auch die Rettung wenigstens halbwegs gelingt, ist weniger wichtig. Bedeutsamer ist, was sich aus dieser Intrige ergibt. Sie „gelingt“ nur um den Preis, daß der zur Frau ausstaffierte Verwandte von den durch Kleisthenes entsprechend instruierten Frauen entdeckt wird und nun seinerseits in größte Not gerät (650f.). Er bedient sich in dieser Not, wie Dikaiopolis in den *Acharnern* (325-351), des Geiselstrategems des euripideischen *Telephos*, greift sich das Kind einer der Frauen, der Mika, und flieht zum Altar (689ff.).²² Zwar stellt sich heraus, daß das Kind kein Kind, sondern ein Wein-

²¹ S. o. Anm. 6.

²² Literatur bei Sommerstein zu 689-758, s. bes. Rau 1967, 48-50 (eine Zusammenfassung seiner *Thesmophoriazusen*-Abschnitte bietet Rau 1975).

schlauch ist, aber auch an ihm vollzieht der Verwandte gegen den heftigen Protest der fast schon zum Nachgeben bereiten ‘Mutter’ die Ermordung (750-759) – und gerade damit nützt er sich nicht: Man droht ihm mit den Prytanen (762-764, vgl. 652-654, Sommerstein 1994 zu 763-4). Damit aber ist der Verwandte in noch größere Not gestürzt. Hatte er nach seiner Entdeckung noch ganz spontan mittels einer *mhcan* einen Ausweg gesucht, nämlich mit dem Geiselstrategem (vgl. 650f. und dann 689ff.), so ist er jetzt hinsichtlich einer Rettungsmöglichkeit ratlos (765f.):

¥ge d», t...j œstai mhcan¾ swthr...aj;
t...j pe«ra, t...j ¯p...noi’;

Und hatte er zuvor sich selbst als den Verursacher seines Unglücks betrachtet (650f.):

kakoda...mwn ¯gè,
e„j oœ' ¯mautŒn e„sekŸlisa prŒgmata,

so erinnert er sich jetzt des Euripides als des eigentlichen Verursachers und wünscht ihn als Retter herbei (766ff.):

Ð mŒn g|r a†tioj
k¥m' e„skul...saj e„j toiaut^ prŒgmata
oŸ fa...neta... pw. Fšre, t...n' oân <ˆn> ¥ggelon
pšmyaim' ¯p' aŸtŒn;

Aber als Kenner euripideischer Tragödien (vgl. 87) weiß er für das letzte sogleich einen Ausweg (769f.):

oŒd' ¯gè ka^ d¾ pŒron
¯k toà Palam»douj.

Wie in dem 415 aufgeführten *Palamedes* Oiax Ruderblätter mit der Nachricht von dem an dem Bruder Palamedes begangenen Justizmord beschrieb und mit ihnen seinen Notruf an den Vater Nauplios übers Meer schickte, so beschreibt der Verwandte, in Ermangelung von Ruderblättern, heilige Täfelchen, die er offenbar von dem Altar nimmt, an dem er

noch immer sitzt, und er beruhigt sich hinsichtlich der Wirksamkeit seiner Maßnahme mit dem Syllogismus (775):

xúlon gš toi ka^ taàta, kēke<n' Ān xúlon.²³

Ersichtlich wird hier genauso wie bei der Anwendung des Geiselstrategems aus dem *Telephos*, was die Wirkung einer Tragödie angeht, diese als in der Weise erfolgend szenisch vorgeführt, wie sie im Agon der *Frösche* Aischylos für die eigenen Tragödien in Anspruch nimmt und wie er sie auch Euripides' Tragödien unterstellt: es handelt sich um eine kurzgeschlossene, einlinige Wirkung, die Rezipienten (hier der Verwandte) nehmen die Handlungen der Tragödiengestalten sozusagen wörtlich, sie kopieren sie, tun in ihrer Welt punktuell das gleiche, was jene in der von der Tragödie realisierten Welt des Mythos tun. Insofern ist das Verhalten des Verwandten hier nichts Besonderes.

Allerdings ist sein Hilferuf nicht von Erfolg gekrönt, wenigstens nicht sogleich. Nach der Parabase (785-845) zeigt sich Euripides immer noch nicht – der Verwandte überlegt, ob er vielleicht mit dem *Palamedes* auf ein falsches Stück gesetzt hat (weil sich Euripides dessen nunmehr als eines frostigen Stückes schämt²⁴), und er versucht sogleich, ihn mittels einer anderen seiner Tragödien herbeizulocken, wozu in jedem Fall die „neue“ *Helena* sich eignen dürfte. Und er tut dies, indem er gleich selbst die Helena spielt (849ff.):

tù dÁt' "n aŮtŌn prosagago...mhn drĒmati;
 "gūda: t¾n kain¾n `Elšnhn mim»somai.
 pEntwj ØpErcei moi gunaike...a stol».

Und nicht viel später erscheint dann jetzt auch, in Erfüllung seines Eides, den er dem Verwandten auf dessen Verlangen hin gleich zu Beginn geschworen hatte (269-276, bes. 270f. süssesein "m / pEsaij tšcnaij, ½n

²³ Hierzu wie überhaupt zur Palamedesparodie in den *Thesmophoriazusen* Rau 1967, 51-53.

²⁴ Eine Erklärung dafür bei Rau 1967, 53.

mo... ti perip...ptV kakÒn), Euripides, und zwar nun sogar sofort in der Rolle des Menelaos.²⁵

Daß die Rettung des Verwandten jetzt wiederum über ein mhcfnhma versucht werden soll, ist selbstverständlich. Aber diejenigen beiden mhcan»mata, mittels derer das dann nacheinander – erfolglos – versucht wird, unterscheiden sich nun von den bisher angewendeten grundlegend.²⁶ Sie verdanken sich zwar gleichfalls, selbstredend, bestimmten Euripides-tragödien. Aber jetzt werden die in diesen Euripidestragödien entfalteten mhcan»mata authentisch nach-, bzw. von neuem durchgespielt. Das jedoch geschieht nicht so, daß nur Euripides selbst und der Verwandte als Gestalten der entsprechenden Tragödien agieren und reden, letzteres sogar immer wieder in denselben Worten und Versen, die diese Gestalten in den ursprünglichen Tragödien verlauten lassen.²⁷ Das Entscheidende ist, daß darüberhinaus in das nachgespielte Spiel der Tragödie Personen der Komödienszene, die gegenüber dem Tragödienspiel als Realszene gelten muß,²⁸ einbezogen werden: sie werden ihrerseits zu Spielern des Tragödienspiels gemacht (vgl. etwa 897-901 [und Sommerstein zu 897], 1114f.²⁹) und sollen vor allem als solche neuen Mitspieler das Geschehen in einem solchen Maße zu ihrem eigenen machen, gewissermaßen internalisieren, sich so sehr von ihm absorbieren lassen, daß sie zumindest, statt das mhcfnhma zu behindern, es seinen Lauf nehmen lassen.

Die beiden Tragödien-mhcan»mata, die nachgespielt werden, entstammen den Tragödien *Helena* und *Andromeda*, die Euripides nur ein

²⁵ Eine kluge Interpretation der *Thesmophoriazusen* von der *Helena*-Partie an bietet Sier 1992.

²⁶ Wie ich nachträglich sehe, ist Sommersteins Interpretation (1994, p. 8-10; zu 1129) von meiner Deutung der Partie 846ff. nicht allzu weit entfernt.

²⁷ Vgl. die Zusammenstellungen bei Sommerstein zu 855-923. 1015-1135 und besonders bei Rau 1967 in den Abschnitten zur *Helena*- (53-65) und *Andromeda*-Parodie (65-89). Zur *Helena*-Parodie auch Kannicht 1969, 79-82.

²⁸ Sommerstein, p. 9 Anm. 51: „first-order fiction“.

²⁹ Zu den textlichen und sachlichen Schwierigkeiten der beiden Verse Sommerstein zu 1114, 1115.

Jahr vor den *Thesmophoriazusen*, 412, aufgeführt hatte.³⁰ Der Verwandte, in seiner zuletzt noch bedrängender gewordenen Situation, spielt natürlich die zu rettende Gestalt, also zunächst Helena, dann Andromeda, Euripides den, der die Rettung herbeizuführen hat, also zuerst Menelaos, dann Perseus. Als diese Tragödiengestalten sind sie bei und in ihrem nachgespielten Tragödienspiel jeweils einer Person aus der Realszene der Komödie konfrontiert, zunächst, beim *Helena*-mhcEnhma, der Priesterin Kritylla (898, Sommerstein zu 295, 759), dann, beim *Andromeda*-mhcEnhma, dem skythischen Polizisten, der inzwischen von dem Prytannen zur Bewachung des Verwandten eingesetzt worden ist.

Das Entscheidende aber ist nun, daß sich diese Personen der komischen Realszene gerade nicht zu Mitspielern des neu gespielten Tragödienspiels machen, also sich nicht transfigurieren lassen. Das führt dazu, nicht nur, daß sie mit ihren aus der Realposition heraus gemachten Stellungnahmen zu und Reaktionen auf das nachgespielte Tragödienspiel dieses ständig, natürlich mit unsäglich komischer Wirkung, sozusagen durchlöchern, es in seinem illusionären Habitus unterlaufen und paralisieren und es so als nur gespieltes Spiel entlarven und entzaubern. Insbesondere kommt es auf diese Weise dazu, daß sie mit diesem Verhalten zuletzt, gewissermaßen als dessen Aufgipfelung, verhindern, daß das nachgespielte tragische mhcEnhma-Geschehen zum intendierten Ziel gelangt. Sie unterbinden die rettende Entführung des Verwandten qua Helena und qua Andromeda – und lassen damit dann auch die zu Tragödiengestalten mutierten Personen Euripides und Verwandter schlagartig wieder zu Personen der Realszene werden, zu den Personen, die sie in ihr bislang waren, also zu Euripides und dem Verwandten (Ausnahme: 1134).

³⁰ Diese Formulierung ist natürlich bereits ganz aus der Perspektive der aristophanischen *Verwertung* des euripideischen Tragödienmaterials vorgenommen. Sier 1992, 69f. merkt zu Recht an, daß hinsichtlich der *Andromeda* an sich überhaupt nicht und hinsichtlich der *Helena* nur bedingt von mhcEnhma gesprochen werden kann: „Die Szenenfolge der *Andromeda*, die hier der Komödienhandlung zugrunde liegt, stand bei Euripides noch weniger als der Anagnorismos der *Helena*, der sich immerhin als Vorstufe des Rettungsmechanema betrachten läßt, in Zusammenhang mit einer Intrige.“ – Zur *Andromeda* vgl. Bubel 1991 (dazu unbedingt Kannicht 1993); Klimek-Winter 1993, 55-315.

Als Kritylla, nachdem sie schon die ‘Wegführung’ der ‘Helena’ durch ‘Menelaos’ mit schlimmsten Drohungen verhindert hat, auf Euripides-‘Menelaos’ Worte (918f.)

sÝ t¾n ˆm¾n gunaˆka kwlÚeij ˆmš,
t¾n TundÉreion paˆd', ˆpˆ SpÉrthn ¥gein;

auch diesen entlarvend (zunächst hielt sie ihn für einen xšnoj, 882, 892, 893) sagt (920f.):

oþm' æj panoàrgoj kaÚtŒj eˆna... moi dokeˆj
kaˆ toàðš tij xÚmbouloj (vgl. 858, 893, 899)

und den Prytanen samt Polizisten annonciert (923), kündigt Euripides, wieder ganz als Euripides, an, sich aus dem Staub zu machen (924) – und der Verwandte, wieder ganz als Verwandter, ist in neuerliche Not gestürzt (925a):

ˆmġe d' Ð kakoda...mwn t... drî;

Euripides aber spricht ihm Mut zu und kündigt ihm eine neue Rettungs-intrige an – als Euripides verfügt er ja über ein ganzes entsprechendes Arsenal (925b ff.):

mšn' ¼suoˆj.
oŸ ġr prodèsw s' oŸdšpot', ½nper ˆmpnšw,
Àn m¾ prol...pws' af mur...ai me mhcana....

Doch wie die erste nachgespielte Tragödienintrige nicht zum Ziel führte (was der Verwandte noch einmal, kaum ist Euripides verschwunden, konstatiert: 928³¹), genauso mißlingt die zweite. Der Verwandte sieht, als er vom Prytanen zur Fesselung am Brett, und d.h. zum Tod (938, 1109, Sommerstein zu 930-1) abgeführt wird, keine Hoffnung auf Rettung mehr (946). Doch als er, ans Brett gefesselt, mit dem skythischen Polizisten³² wieder auf der Bühne erscheint (1001ff.³³), erblickt er

³¹ R freilich läßt hier Kritylla sprechen.

³² Zu ihm mit Literaturangaben Sommerstein zu 1001.

³³ Zur szenischen Realisierung Sommerstein zu 1001.

im Hintergrund Euripides (der ihn seinem Versprechen gemäß, 926, eben nicht verrät, 1010), und zwar sieht er ihn als Perseus erscheinen, und er weiß sofort: Nun muß *er* Andromeda spielen – gefesselt, wenn auch nur an ein Brett, ist er ja schon (1009-1014³⁴). Doch als mit ‘Andromeda’-Monodie (1015-1055) und Echo-Szene (1056-1097),³⁵ schließlich mit ‘Perseus’-Auftritt (mit Flügelschuhen und Gorgo-Haupt, 1098, s. Sommerstein z.St.) und ‘Perseus’-‘Andromade’-Konfrontation (1098-1127) die Tragödiensituation hinreichend als tatsächlich sich abwickelndes Geschehen suggeriert ist und ‘Perseus’ zur „Lösung“ ‘Andromedas’ übergehen will (1108, 1121, 1125), da verhindert das der skythische Polizist, der schon vorher ständig das nachgespielte Tragödienspiel als solches mit Realreaktionen durchlöchert hat, wie auch jetzt mit der Drohung, ihm, Euripides, den Kopf abzuschlagen (1126f.) – und ‘Perseus’ ist augenblicklich wieder Euripides.

Euripides aber, jetzt also ganz wieder Euripides, erkennt nun schließlich die Notwendigkeit einer methodisch grundlegend anderen Vorgehensweise (1128ff.):

a„a: t... dr£sw; prŒj t...naj strefqî lŒgouj;
 ¶ll' oŒk `n ¨ndšxaito b£rbaroj fŒsij.
 Skaio«si g£r toi kain! profšrwn sof!
 m£thn ¶nal...skoj ¥n. ¶ll' ¥llhn tin!
 toŒtj pršpousan mhcan¾n prosoistšon.

Die andere Vorgehensweise aber, die andersartige mhcan», bringt ihn dann unverzüglich und ohne Schwierigkeit ans Ziel. Der Verwandte, die nachgespielte Tragödie noch weiterspielend, sieht sich qua ‘Andromeda’ vom davoneilenden ‘Perseus’ in seinem Unglück zurückgelassen (1134 mšmnhso, Perseà, m' æj katale...peij ¶ql...an.). Aber Euripides kehrt mit einem Flötenspieler und einer verführerisch-reizvollen Tänzerin zurück,³⁶ und kaum daß er sich mit den Frauen, die an sich ja als seine Erzfeindinnen auf die Festsetzung des Verwandten nach wie vor größten Wert legen müßten, verblüffend problemlos – in typischer Komödienmanier steht

³⁴ Zu den hier vorausgesetzten Bühnenvorgängen Sommerstein zu 1009-14, 1011.

³⁵ Zur Personenproblematik Sommerstein z.St., außerdem p. 8 Anm. 50.

³⁶ Zu den Inszenierungsproblemen Sommerstein zu 1160-75.

jetzt eben anderes an – arrangiert hat (er seinerseits wird nie mehr schlecht von ihnen reden, sie lassen ihm bei seiner Befreiungsaktion freie Hand, 1160-1171), hat er auch schon erreicht, was er will: Der skythische Polizist zieht sich mit der ihn in gekonnter Manier freizügigst bezirzenden Tänzerin zu weiterer Lust zurück und vertraut Euripides so lange die Bewachung des Verwandten an, Euripides, der sich ihm, dem Polizisten gegenüber, als Alte (mit Namen Artemisia) präsentiert hatte, die die Tänzerin ‘coacht’, der also auch hier wieder eine Rolle spielt, allerdings nunmehr eben die Rolle einer Kupplerin. Auf diese Weise aber kann er jetzt den Verwandten ‘lösen’ und retten und sich dann, wie dieser, flugs aus dem Staub machen (1202-1209 und ff.). Der zurückkehrende Polizist ist total düpiert und wird zuletzt noch von dem Chor der Frauen, der auf diese Weise (im Prinzip einer Phaidra nicht unähnlich) nun gar mit Euripides kollaboriert, für die sogleich aufgenommene Verfolgung der Entwischten in die falsche Richtung geschickt (1210ff.).

Dramaturgisch „ist die Überlistung des Skythen, nachdem die an der Bewachung des Verwandten Interessierten versöhnt sind, [natürlich] eigentlich nicht mehr nötig“.³⁷ Aber genau das bestätigt nur, daß Aristophanes mit ihr eine bestimmte Intention verfolgt.³⁸ Die Ankündigung einer *ῥῆσις ἡλικία* bedeutet nicht nur, geschehensimmanent, eine neue Weichenstellung. Sie ist zugleich, metadramatisch, ein Interpretament des zweifachen nachgespielten Tragödienspiels. Geschehensimmanent begründet Euripides die Notwendigkeit einer *ῥῆσις ἡλικία* von der Person des Adressaten her: die ‘barbarische Natur’ des skythischen Polizisten läßt diesen einfach zu dumm sein für so ‘neuartige Raffinements’, wie Euripides sie zuletzt angewendet hat; es muß eine *ῥῆσις ἡλικία* her, die zu diesem paßt, die ihm gemäß ist. Aber in Wahrheit findet dieses Erfordernis seinen Grund in der Sache, in der Sache der bisherigen Vorgehensweise, also gerade in den neuartigen Raffinements. Diese waren in der Tat *neuartige* Raffinements, *kain’* σοφίᾳ, insofern sie nachgespielte Tragödien-*ῥῆσις ἡλικία* mata waren, die, als solche, ihre Wirkung in der Wirklichkeit der Komödie entfalten sollten, insofern also in ihnen Fiktion und Realität sich mischten, ja eine Amalgamierung eingingen. Als eben

³⁷ Rau 1967, 50, vgl. auch Gelzer 1993, 84.

³⁸ Vgl. auch Sommerstein zu 1160-1226.

solche Mischprodukte aber scheiterten die kain| soff total, zweimal hintereinander, während die daraufhin versuchte ¥llh mhcan», die andersartige Vorgehensweise unmittelbar zum Ziel führt, aus keinem anderen Grund als dem, daß sie nun absolutes ‘Reinheitsprodukt’ ist, ganz und gar, ausschließlich mit den Möglichkeiten der Komödie, der Realwelt der Komödie arbeitet.

Mit beidem, dem Gelingen der Real-mhcan» der Komödienwirklichkeit und dem (zweimaligen) Scheitern der neuartigen mhcan»mata demonstriert jedoch Aristophanes (natürlich gleichfalls auf dem sachlichen Hintergrund, daß reine Tragödien-mhcan»mata auch ihrerseits, und sei es mit Hilfe der tÜch, immer ans Ziel gelangen): Solche Vermischung zeitigt niemals ein positives Resultat, ist also dichterisch grundsätzlich nicht möglich, ein poetisches ¢dÚnaton. Tragödien-mhcan»mata und Komödien-mhcan»mata sind mhcan»mata *sui generis*, womit gleichfalls erneut sich zeigt, daß auch die Gattungen Tragödie und Komödie Gattungen *sui generis* sind.³⁹

Was dagegen möglich ist, ist die Umsetzung, die Transformation von Tragödien-mhcan»mata in Komödien-mhcan»mata, also deren Übersetzung in die Realwelt. Und das geschieht ja dann auch mit der schließlich angewendeten andersartigen Vorgehensweise, der ¥llh mhcan». Und es geschieht ebendas sogar in denkbar engster Anlehnung an Euripides’ mhcan»mata. Denn die ‘barabarische Natur’ des skythischen Polizisten gräbt sich die entscheidende Grube selbst. Von sich aus gibt er als vorläufige Zahlung für sein Liebesvergnügen den Kasten mit seinem Bogen aus der Hand, und vor allem vertraut er von sich aus der ‘Alten’, also Euripides-Artemisia, den Verwandten zur Bewachung an (1197-1199). Das ist Euripides pur – man braucht sich nur das Verhalten des Barbaren

³⁹ Auch von hier aus ist einmal mehr deutlich, wie fragwürdig es ist, mit Blick auf Euripides bereits für das 5. Jh. eine Gattung Tragikomödie zu postulieren (so Seidensticker 1982). Zur Differenz zwischen den Gattungen Tragödie und Komödie im 5. Jh. vgl. auch Taplin 1986; Taplin 1996, vgl. Gredley 1996; in einem sehr weiten Rahmen diskutiert das Verhältnis Komödie-Tragödie Silk 2000, 42-97. – In recht andere Perspektive als in meinen Ausführungen gerät die in den *Thesmophoriazusen* thematisierte Gattungsdifferenz bei Bowie 1993, 217-225.

(!) Thoas aus der *Taurischen Iphigenie* (1153ff.) sowie das des Barbaren (!) Theoklymenos aus der *Helena* zu vergegenwärtigen (1165ff.).⁴⁰

Wenn aber nun Aristophanes in und mit dem Material euripideischer Tragödien, ja (was singulär ist: sonst begegnen nur Zitate einzelner Euripides-Stellen sowie Verwendung euripideischer Motive) durch regelrechte Repristinationen ganzer mhc£nhma-Handlungen bestimmter Euripides-Tragödien, durch deren Nachspielen, das partiell sogar im ursprünglichen Wortlaut erfolgt, demonstriert, wie in der Komödie Intrigen-Handlungen nicht, und dann als Konsequenz daraus, wie mit Blick auf das Vorbild Euripides in der Komödie Intrigen-Handlungen allein gestaltet werden können, ja wenn er, an diesem Beispiel, grundsätzlich den qualitativen Unterschied zwischen Tragödie und Komödie demonstriert, der sich eben auch darin niederschlägt, daß man strikt zwischen Fiktion und Realität scheiden muß, also sogar auch in der (freieren) Komödie eine Mischung von beidem unmöglich ist, so ist das durch alle Parodie und komische Verzerrung hindurch eine einzige Hommage an Euripides.

Aber Aristophanes' Schätzung des Euripides als *des* Intrigendichters kommt nicht nur darin zum Ausdruck, daß er dessen Intrigenstücke parodiert, und dies in den *Thesmophoriazusen* sogar in ganz spezifischer, sehr tiefgehender Weise. Vor allem hat er selbst verschiedentlich eigene Stücke – ich nenne *Acharner*, *Lysistrate*, *Ekklesiazusen* – motivisch wie dramatisch-strukturell ganz als Intrigenstücke konzipiert, also, völlig im Sinn der in den *Thesmophoriazusen* szenisch entfalteten 'Lehre', ins Phantastisch-Komische übersetzt, was Euripides im Medium der Tragödie realisiert hat. Daß das allerdings mehr nur die Übernahme, bzw. die Adaptation einer dramatischen Gestaltungstechnik ist und keinesfalls durchgängige, generelle Parodierung impliziert, sollte klar sein.⁴¹

7.

⁴⁰ Für Sommerstein 1994 p. 9f. demonstriert das Ganze „the triumph of comedy over tragedy“. Aber „this victory of comic over the tragic spirit“ wird (wenn man denn überhaupt von Sieg sprechen will) eben errungen mit den Techniken, d.h. sozusagen im Modus der Tragödie.

⁴¹ Von Rau 1967, 177-179 in seiner Kritik an Schmid's These, die aristophanischen Rettungskomödien seien Parodien der euripideischen Intrigenstücke (Schmid 1946, 413, 435, 438f.), nicht hinreichend beachtet.

Es scheint also in der Tat so, daß Aristophanes' Verhältnis zu Euripides, wie das Platon-Scholion es als mehr oder weniger herrschende Anschauung mitteilt, ambivalent war. Es war eingespannt zwischen einerseits Ablehnung und Kritik und andererseits Anerkennung und Zustimmung, zwischen Spott und Nachahmung, *skèptein* und *mimeσqai*. Aber es scheint nun weiterhin so, als sei Aristophanes selbst sich dessen durchaus bewußt gewesen. Beleg dafür scheinen die *Frösche* zu sein. Betrachtet man die *Frösche* in der Perspektive des Dilemmas, in dem Aristophanes sich Euripides gegenüber befand, so legt sich nahe, daß er eben dieses Dilemma in ihnen szenisch hat Gestalt gewinnen lassen: Ich lese die *Frösche* als Aristophanes' Versuch, sein Verhältnis zu Euripides gewissermaßen auf den Begriff zu bringen. Daß die *Frösche* in verschiedensten Hinsichten ein geniales Stück sind, ist zu Recht oft gewürdigt worden. Aber man hat vielleicht noch nicht hinreichend wahrgenommen, daß sie auch, ja in vorzüglicher Weise die szenische Entfaltung einer literaturgeschichtlich eminent tiefen Einsicht darstellen und daß diese Einsicht Aristophanes nicht zuletzt von einem persönlich-existentiellen Problem her sich aufgezwungen hat.

Interpretation III : *Frösche*

Ich nähere mich dieser Seite der *Frösche*, indem ich kurz daran erinnere, daß hier lange Zeit fast ausschließlich die Frage zweier möglicher Konzeptionen diskutiert wurde, also einerseits der Konzeption der Thronskomödie (738-1413: wem ist der Tragikerthron in der Unterwelt zuzuteilen, Aischylos oder dem jüngst gestorbenen Euripides?) und andererseits einer zweiten, die durch den unerwarteten Tod des Sophokles erforderlich (und möglich) geworden ist und die bezeichnet ist durch die Komplettierung der früheren Konzeption um das nun am Anfang und Ende zum Tragen kommende Heraufholmotiv sowie um entsprechende Modifikationen innerhalb des Thronosteiis. Diese Frage ist jedoch inzwischen obsolet geworden. C.W. Müller hat in einem Aufsatz von 1995 nachgewiesen, daß Sophokles nicht, wie immer angenommen, im Archontat des Kallias 406/5, sondern im selben Amtsjahr wie Euripides

gestorben ist, also im Archontat des Antigenes 407/6.⁴² Damit rücken die Todesdaten beider Tragiker relativ eng zusammen, Sophokles dürfte bald nach den Dionysien 406, an denen er noch aufgeführt hat, gestorben sein. Damit aber wiederum blieben Aristophanes noch „gut drei Monate Zeit für den Entwurf seiner Komödie (sc. der *Frösche*) und die Ausarbeitung des Textes, den er zu Beginn des neuen Jahres (Juli 406) beim Archon einzureichen hatte“ (211). Es ist also davon auszugehen, daß Aristophanes von Anfang an bei der Konzeption der *Frösche* den Tod des Sophokles berücksichtigt hat.

Dann aber ist um so auffälliger, daß er bei dem Streit um den Tragikerthron Euripides dem Aischylos konfrontiert und Sophokles andererseits sich generös zurückziehen läßt (786-794). Der Grund kann kein anderer sein als der, daß er die Physiognomie des Euripides so scharf wie möglich, und d.h. vom größtmöglichen Gegensatz her herausarbeiten wollte, und für diesen steht Aischylos, nicht Sophokles.

Der Gegensatz selbst aber nun, über den die Profilierung des Euripides läuft, ist von besonderer Art. Aristophanes läßt ihn nicht als einen Gegensatz von verschiedenen, grundsätzlich immer möglichen Dichter- und Dichtungstypen, bzw. Tragödie- und Tragikertypen erscheinen, sondern als einen Gegensatz von Repräsentanten verschiedener Dichtungs- bzw. Tragödienepochen. Er läßt den Gegensatz in eine entschieden historische Perspektive einrücken.

Sowohl für Aischylos wie für Euripides steht im Agon unbestritten fest, daß Aischylos die Tragödie an Euripides übergeben, bzw. Euripides sie von Aischylos übernommen hat (*Ran.* 939 παρσλάβον, 1013 παρ-εἰσάτο, vgl. 910, auch 1011). Das läßt sich, wenn man will, natürlich in sehr wörtlichem Sinne verstehen: 456 starb Aischylos, und 455 führte Euripides zum ersten Mal auf. Doch solches Verständnis greift sicher zu kurz. Denn ebendasselbe Abfolgemodell ließe sich am Ende des 5. Jh. mit gleichem Recht auf Aischylos und Sophokles applizieren. Nicht so sehr, weil Sophokles 468 sein Debut hatte und also noch volle zehn Jahre simultan mit Aischylos gewirkt hat. Wichtiger ist das von Plutarch überlieferte Zeugnis des Sophokles über die eigene Entwicklung als Tragiker

⁴² Müller 1999, 196-214; hier auch die einschlägige Literatur zur *Frösche*-Analyse (S. 214 Erwiderung auf die Kritik von Sommerstein 1999, p. 8 Anm. 37).

(Plut. *mor.* 79B = T 100 Radt, vgl. auch T 52a-d Radt). Nach diesem Zeugnis hätte er, Sophokles, zuerst im großartig-bombastischen Stil des Aischylos gedichtet, habe sich dann von der eigenen Erfindungskraft in puncto ausgeklügelt Schmerzbereitendes leiten lassen, bis er drittens zu derjenigen Form des Sprachstils übergewechselt sei, die für die jeweiligen Gestalten am meisten charakteristisch und damit die beste gewesen sei.⁴³ Wenn Aristophanes sich also für die Sequenz Aischylos-Euripides entschied, muß er dafür einen anderen als den angeführten äußeren Grund gehabt haben.

Das entscheidende Motiv dürfte darin zu suchen sein, daß für ihn mit Euripides etwas wirklich Neues einsetzt, eine neue Epoche beginnt.⁴⁴ Bestätigt wird das dadurch, daß er Sophokles – positiv – noch ganz der Epoche des Aischylos zuschlägt: bereitwilligst überläßt Sophokles Aischylos den Thron, ja ist sogar willens, falls Aischylos Euripides nicht besiegt, seinerseits gegen diesen den Wettstreit bis zum bitteren Ende zu führen (788-794).⁴⁵ Und wenn Aischylos am Ende Pluton veranlaßt, daß während seiner Abwesenheit von der Unterwelt „sein Thron“ Sophokles übergeben wird, und wenn er noch als Begründung hinzufügt: ... *toàton g|rTMgë / sof...v kr...nw deÚteron eñnai* (1515-1519), so liegt darin genau dasselbe. Denn Euripides wird nicht etwa das Prädikt ‘der Dritte’ zuerkannt, vielmehr soll er, so wenigstens dekretiert Aischylos, den Sitz auf dem Thron niemals einnehmen (1520-1523).

Wenn aber das Gegenüber Aischylos-Euripides als die Abfolge verschiedener eigenständiger Epochen, also historisch gesehen wird, dann ist natürlich, recht besehen, ein Agon zwischen beiden darüber, wer der bessere Tragiker ist, nicht möglich. Gleichwohl findet er statt. Und es ist die Pointe des Agons, daß erst, indem er, mit allem nur irgend möglichen Ernst, ja mit Verbissenheit von den Kontrahenten ausgefochten wird, sich herausschält, daß hier in Wahrheit zwei Größen einander einen Rangstreit liefern, die nicht miteinander kommensurabel sind.

⁴³ Vgl. die klassische Abhandlung von Bowra 1967; kritisch dazu Pinnoy 1984.

⁴⁴ Zum Epochenbegriff vgl. Riedel 1972; Gumbrecht/Link-Heer 1985; Herzog/Koselleck 1987; Demandt/Bäbler/Kuhlmann 1999.

⁴⁵ Zu 790 Dover z. St., auch Sommerstein z.St.

Das wahrzunehmen wird freilich dadurch erschwert, wo nicht behindert, daß in dem Gespräch zwischen dem Sklaven des Pluton und demjenigen des Dionysos, also Xanthias, das, als zweiter Prolog, der Exposition des Agons dient (738-813), Aischylos in ausgesprochen positiver und Euripides in negativer Perspektive erscheint. Der Pluton-Sklave scheint ein ausgemachter Aischylos-Liebhaber zu sein, so sehr, daß sogar Xanthias, der ebenfalls Präferenzen für Aischylos zu haben scheint (und nicht wie sein Herr Dionysos für Euripides, vgl. 768), ihm gegenüber mokant von „deinem Aischylos“ (803 τὸν Ἀἰσχύλον) sprechen kann.⁴⁶ Als Aischylos-Fan aber gibt der Pluton-Sklave bereits von der Ankunft des Euripides in der Unterwelt eine entsprechende Schilderung. Daß durch dieses Ereignis, in dramentypischer Weise, die bisherige statische Situation: Aischylos als der Beste in seiner Kunst hatte den Tragikerthron inne (769 ἡμεῖς τοῦ τραγικοῦ θρόνου, / αἰὲν ἐκτεῖστοι τῶν τέχνης), gestört wird, wird in parteilich einseitiger Beleuchtung berichtet (771ff.):

ὅτε δὲ κατ' ἄλγ' Εὐρίπ...dhj, ἡμεῖς...knuto
 τοῦ ἰσχυροῦ καὶ τοῦ ἀλλοτρίου
 καὶ τοῦ πατρὸς...αἰσὶ καὶ τοῦ κυρίου,
 ὅπερ ἄσπετον ἡμῶν ἡ Αἰδοῦ πλάγιον, οὐδ' ἐκροῖμενοι
 τὴν ἐπιλογίην καὶ λογισμὸν καὶ στροφὴν 775
 ὁπερ ἐμῶν κτήνισαν σοφῆτατον:
 κῆπετ' ἡμῶν παρὰ τὴν ἐπιλογίην τοῦ τραγικοῦ,
 τὸν Ἀἰσχύλον καὶ Ἄστο.

Und wie Euripides wegen des ihm applaudierenden Publikums auf diese Weise in zweifelhaftem Licht erscheint, so wird umgekehrt für Aischylos noch die Tatsache, daß für ihn kaum Mitstreiter sich fanden, zum Positiven gewendet: ἢ...γον τὸν χρῆσθαι ἡμῶν, ἐσπερ ἡμεῖς (783).

Doch als dann die Kontrahenten selbst aufeinander treffen (830ff.) und insbesondere als der auf Verlangen des Unterweltvolks von Pluton veranlaßte (779-786) ἐγὼν σοφ...αἰ (882/3)⁴⁷ beginnt (895ff.), für den schließlich Dionysos, als Experte in Kunstingen, zum Richter bestimmt worden ist (805-811 ἐγὼ ταὐτὸν δὲ δέσποτα / ἡμῶν πᾶσιν, ὅτι τῶν τέχνης ἁμ-

⁴⁶ Stanford z.St.

⁴⁷ Zu σοφὸς Dover, p. 12f.

peiroj Ān, vgl. 873), gewinnt die Sache, von Mal zu Mal sichtbarer, einen anderen Aspekt. Um das möglichst unverstellt von den verschiedenen komischen Verformungen einsichtig werden zu lassen, ist es sinnvoll, die Argumentationsmodi der Antagonisten, systematisierend, als solche in den Blick zu nehmen, auch um den Preis, daß die komisch-kritische Wirkung des Ganzen so weitgehend verloren geht.

Was die Basis der Auseinandersetzung angeht, sind sich die Kontrahenten absolut einig: Die Frage, wer der bessere tragische Dichter ist, muß allein unter rezeptionsästhetischer Rücksicht erörtert werden: das Kriterium für die Qualität eines Tragikers ist die Art der Wirkung, die er auf die Zuschauer ausübt. Und auch darin, welche spezifische Wirkung der Tragiker ausüben muß, ist man sich einig (1006ff.):

Al. – qumoàmai mēn tī xuntuc...v, ka... mou tī splēgn' ēganakte,
e., prōj toàton de' m' ēntilšgein: †na m¼ fēskV d' ēpore«n me, –
ēpōkrina... moi, t...noj oŪneka cr¼ qaumēzein ¥ndra poht»n;

EU. – dexiōthtoj ka^ nouqes...aj, Ōti belt...ouj te poioàmen
toŷj ēnqrēpouj tēn taçj pōlesin.⁴⁸

Weniger wichtig in unserem Zusammenhang ist, daß hier generell von der Aufgabe des *Dichters* und erst darüber von der des Tragikers die Rede ist (vgl. 1030-1036). Entscheidend ist, was als Wirkungsaufgabe des Tragikers qua Dichter benannt wird. Wenn Euripides auf Aischylos' diesbezügliche Frage antwortet, „die Menschen in den Städten besser zu machen“ (und Aischylos stimmt ihm darin voll zu), dann ist das ein Votum dafür, daß die tragische Dichtung belehren, daß sie dem Rezipienten nützen muß, und zwar – das ist entscheidend – belehren, nützen (wenigstens primär) im moralischen Sinn. Entsprechend ist im Agon ständig von (tēk)didēskein (954, 955, 1019, 1026, 1035, 1037, 1054, 1055, 1069), daneben von ēšlimon (1031) und crhstōn (1035, 1056f.) und auch vom Gegenteil, von blēptein die Rede (1049, 1064), und es verlautet: was den Kindern der Lehrer, ist für die Erwachsenen der Dichter (1054f.). Der Dichter also moralischer Lehrmeister, seine Aufgabe eine moralische Lehr- und Erziehungsaufgabe – in dieser Auffassung, die auch bereits die

⁴⁸ Zu 1009f. Dover, p. 12-14.

Basis der Werturteile des Plutonsklaven wie auch des Xanthias in der Agon-Exposition war, sind sich Aischylos und Euripides vollkommen einig. (Aus welchem Motiv Aristophanes die Aufgabe der Tragödie gerade in dieser Weise bestimmte, kann von der jetzigen Fragestellung her beiseite bleiben; ich habe das im übrigen an anderer Stelle erörtert⁴⁹).

Uneins hingegen sind sie sich darin, wie, womit und auf welches Ziel hin die moralische Lehraufgabe zu erfüllen ist, also darin, was die Menschen in den Städten besser macht und wer dementsprechend der bessere Tragiker ist. Für Aischylos erfüllt sich die moralische Belehrung in der Kriegsertüchtigung der Bürger. Diese habe er, in den Spuren Homers (1035f.),⁵⁰ beispielsweise mit seinen Tragödien *Sieben gegen Theben* und *Perser* geleistet (1021-1027, 1041f., vgl. 1011, 1013-1017). Und die von ihm bewirkte Kriegsertüchtigung profiliert Aischylos noch dadurch, daß er dagegen setzt, wie in seiner Sicht Euripides mit seinen Tragödien 'die Menschen in den Städten', die Bürger stattdessen verdorben hat (1014f., 1043f., 1050f., 1062-1073, 1078-1088).

Euripides andererseits reklamiert für sich, die Bürger in dem Sinne 'besser gemacht' zu haben, daß er sie durch seine Tragödien zu tüchtigen Rednern gemacht, ihnen die Fähigkeit gekonnter Rede beigebracht habe, verbunden mit intellektueller Wendigkeit (954, 956-958) – was Aischylos dann später ausdrücklich als verheerend in seiner Auswirkung auf sportlich aktives Verhalten und militärischen Gehorsam perhorresziert (1069-1073).

Doch über die je verschiedene Realisierung des Grundpostulats der moralischen Erziehung der Bürger, einerseits die Kriegsertüchtigung, andererseits die Redeertüchtigung, vermittelt sich die in Aischylos und Euripides inkarnierte Epochenopposition noch allenfalls vage. Unmittelbar evident wird sie, wenn man hinzufügt, was beide über ihre Methoden des 'Lehrens' verlauten lassen. Bei den höchst divergenten Erziehungszielen fallen diese natürlich ihrerseits deutlich verschieden aus.

Zunächst zeichnet sich für beide jeweils ein mehr grundsätzlicher methodischer Ansatz ab. Bei Aischylos ist dies die Emotionalisierung der

⁴⁹ Schwinge 1997.

⁵⁰ Vgl. Sommerstein zu 1035-6.

Zuschauer. Euripides spießt diese Vorgehensweise auf unter den Stichworten $\tau\mu\chi\alpha\pi\alpha\tau\omicron\kappa\alpha\iota$ und $\tau\mu\kappa\pi\lambda\eta\tau\tau\epsilon\iota\kappa\alpha$ (908ff.):

...toàton d' prît' $\tau\mu\lambda\sigma\gamma\omega$,
 æj Ån çlazèn ka' fšnax o'foij te toÝj qeat'j
 $\tau\mu\chi\eta\pi\epsilon\tau\alpha$ mèrouj labèn par' Frun...c] trařšntaj.

Und 962:

... oÛd' $\tau\mu\chi\sigma\pi\lambda\eta\tau\tau\omicron\kappa\alpha\iota$ aÛtoÛj.

Und er verweist auf die berühmten Schweigeszenen und die endlosen Chorpartien bei Aischylos (911-922, vgl. 832-834) sowie auf spektakulär-monströse Bühnenerscheinungen (963). In direkter Gegenstellung dazu setzt seinerseits Euripides auf transparente Rationalität; das seine grundsätzliche Methode bezeichnende Stichwort ist $\phi\rho\omicron\epsilon\kappa\alpha\iota$, womit statt einer mehr vertikalen Form der Kommunikation mit den Zuschauern nun eine mehr horizontale möglich geworden ist (961f.):

$\phi\lambda\lambda'$ oÛk $\tau\mu\kappa\omicron\mu\pi\omicron\lambda\epsilon\kappa\omicron\upsilon\kappa\alpha\iota$
 $\phi\rho\tilde{\omicron}$ toà $\phi\rho\omicron\epsilon\kappa\alpha\iota$ $\phi\omicron\sigma\pi\epsilon\sigma\alpha\iota$, oÛd' $\tau\mu\chi\sigma\pi\lambda\eta\tau\tau\omicron\kappa\alpha\iota$ aÛtoÛj.

Ja, die klare Rationalität wird fast zu einem zweiten von ihm realisierten Erziehungsziel (971ff.):

toiaàta mšntoÛgē $\phi\rho\omicron\epsilon\kappa\alpha\iota$
 toÛtoisin e„shghsēmhn,
 logismōn $\tau\mu\eta\kappa\epsilon^{\wedge}$ j tí tšcnV
 ka' skšyin, ést' $\frac{1}{2}$ dh noeκ
 πpanta ka' dieidšnai
 tē t' ὅλα ka' t'j o„k...aj
 o„keκ $\pi\mu\epsilon\iota\omicron\kappa\alpha\iota$ À prō toà
 kēnaskopeκ:

(was dann immer mehr bomolochisch ausfranst, vgl. 945f.).

Insbesondere aber pflegt jeder der beiden nun als sozusagen spezielle Methode einen spezifischen, dem prinzipiellen Ansatz entsprechenden, ja ihn realisierenden Sprachstil, worüber beide wiederum in strikten Gegensatz zueinander kommen. Derjenige des Aischylos ist ein hoher Sprachstil, seine Sprache hat bēroj (941, vgl. 903f., 1004f.). Am prägnantesten

kommt das in der Charakterisierung durch Euripides zum Ausdruck, in der dieser sich zugleich selbst in dieser Hinsicht in klare Antithese zu Aischylos bringt (939ff.):

¶ll' æj paršlabon t³/₄n tšcnhn par| soà tÕ prîton eÛqÝj
 o„doàsan ØpÕ kompasme^twn ka^ ·hm^twn [™]pacqîn, 940
 ‡scnana m[™]n prètiston aÛt³/₄n ka^ tÕ bÉroj ¶fe^tlon
[™]pull...oij ka^ perip^ttoij ka^ teutl...oisi leuko^tj,
 culÕn didoÝj stwmulm^twn ¶pÕ bibl...wn ¶phqîn:
 e[™]t' ¶nštrefon monJd...aij Khfisofinta meignÚj (vgl. schon 836-839).

Aischylos verteidigt sich später mit dem Hinweis, 'große Gedanken benötigen entsprechende Worte' (1058-1062). Aber Euripides insistiert als auf der entscheidenden Implikation des hohen Sprachstils darauf, daß er unverständlich ist (922ff.):

EU.– Óti aÛtÕn [™]xelšgcw.
 k¶peit' [™]peid³/₄ taàta lhr»seie ka^ tÕ dr©ma
 ½dh meso...h, »mat' "n bÕeia dèdek' e[™]pen,
 Ñfràj æconta ka^ lÒfouj, de...n' ¶tta mormorwp^t, 925
 ¶gnwta to^tj qewmšnoij.
 AI. – o¶moi tÉlaj.
 DI. – sièpa.
 EU. – saf[™]j d' "n e[™]pen oÛd[™] »n-
 DI. – m³/₄ pr«e toÝj ÑdÕntaj.
 EU. – ¶ll' À SkamÉndrouj À tÉfrouj À 'p' ¶sp...dwn [™]pÕntaj
 grupaištouj calkh^tetouj ka^ »maq' fppÒkrhmna,
 § xumbaleⁿ oÛ ·@di' Án (vgl. 836-839, 945f.).

Und das hier indirekt artikulierte (und von ihm selbst erfüllte) Postulat der Verständlichkeit der Sprache wendet Euripides nur anders, wenn er späterhin bei Aischylos vermißt, daß er „menschlich redet“ (1056ff.):

Àn oân sÝ lšgVj Lukabh^ttoÝj
 ka^ Parnassîn ¹mⁿ megšqh, toàt' [™]st[^] tÕ crhst| didÉskein,
 Õn crÁn frÉzein ¶nqrwpe...wj;

Damit ist natürlich zugleich klar, was, in wiederum scharfer Antithese, Euripides' Sprachstil kennzeichnet. Sein Sprachstil ist der Sprachstil der

Alltagssprache, der Sprache, wie alle sozialen Schichten sie sprechen (948ff.):

œpeit' çpŃ tĭn prĕtwn '™pĭn oŰddŝna parÁk' 'n çrgŎn,
 çll' œlegen ¹ gun» tŝ moi çç doàloj oŰdŷn Átton,
 çç despŎthj c^o parqŝnoj c^o graàj ¥n.

Aischylos erblickt darin eine Kühnheit, die die Todesstrafe verdient (950f., vgl. 1069ff.). Aber Euripides begreift, was er mit Sprache gemacht hat, als deren Demokratisierung (951f.):

mĭ tŎn 'ApŎllw:
 dhmokratikŎn gĭr aŰt' œdrwn.

Wenn aber Euripides' Sprache verständlich und klar, menschlich und demokratisch ist, dann ist damit evident, warum er für sich reklamieren kann, den Menschen Redefähigkeit beigebracht – und ihnen eben damit genützt zu haben.

Sowohl die mehr grundsätzliche wie die spezielle Methode, die beide jeweils bei ihrem 'Lehren' anwenden, zeigt deutlich: Aischylos repräsentiert eine frühere Zeit, eine Epoche, in der die Ideale erhabener Ehrwürdigkeit herrschten und Sophistik, Rhetorik und Aufklärung noch keine Größen waren; Euripides dagegen steht für die spätere Zeit, der genau diese Größen ihren Stempel aufgedrückt haben, er verwirklicht, als Tragiker, was das geistige Leben Athens etwa im letzten Drittel des Jahrhunderts bestimmt hat. So sehr der Begriff des Paradigmenwechsels inflationär verschlissen ist, der Schritt von Aischylos zu Euripides, wie ihn Aristophanes in beider Konfrontation plastisch Gestalt gewinnen läßt, kann kaum präziser beschrieben werden als mit ihm, wenn deutlich werden soll, daß es sich bei dem Schritt um einen wirklichen Epochenwechsel handelt.

Doch so sinnfällig der Epochen-Hiat zwischen Aischylos und Euripides durch das bisher Angeführte bereits geworden ist, er macht sich sogar noch an dem fest, was sozusagen die Basis von allem anderen ist. Ich meine die jeweils bevorzugt gewählten Sujets der Dramen. Was in den *Thesmophoriazusen* bereits anklang, wird hier in den *Fröschen* weiter ausgezogen.

Als Tragiker gestalten Aischylos und Euripides natürlich mythische Stoffe, auch wenn Aischylos gerade hier auf seine *Perser*, also ein Stück mit historischem Sujet verweist, was jedoch im vorliegenden Zusammenhang keine wesentliche Abweichung begründet. Aber so sehr sie stofflich aus demselben Reservoir schöpfen, noch im Bereich des Mythos scheint differenziert zu werden: zwischen hohen und niedrigen Mythen. Aischylos hält Euripides vor, daß er im Gegensatz zu ihm selbst, der mit den von ihm gewählten Mythen die Bürger 'erhob' (1041 τῆν πα...ροίμ' ἔνδρα πολ...θῆν, vgl. 1021f.), Mythen um Gestalten wie Phaidra und Stheneboia (1043-1051, vgl. 850) und den Lumpenkönig Telephos (1063-1068, vgl. 842, weiter 1078-1082) als Sujet für seine Tragödien gewählt habe: eben damit habe er permanent in höchst negativer Weise auf die 'Menschen in den Städten' eingewirkt. Und als Euripides dagegen hält, daß es sich bei jenen Mythen doch um überlieferte, immer schon vorgegebene Mythen handelt, nicht um etwas von ihm Erfundenes (1052), votiert Aischylos für Zensur (1053f.):

μηδ' ὅντι· ἔλλ' ἐποκρύπτειν χρῆται ποικίλῳ τὸν γε ποικίλον,
καὶ μὲν παρ' ἐγὼ μὴ δίδεσκεν.⁵¹

Es gibt also in Aischylos' Sicht Mythen, die per se die Menschen zum Positiven, und solche, die die Menschen zum Negativen hin beeinflussen.

Die damit vorgenommene Dichotomisierung des Bereichs des Mythos, die Unterscheidung zwischen hohen und niedrigen Mythen, stellt für Euripides indes kein Problem dar, weshalb er auf Aischylos' Postulat auch gar nicht mehr eingeht. Allerdings muß für ihn deren Bewertung genau umgekehrt erfolgen. Nicht nur weil auch die niedrigen Mythen immer schon vorhandene, überlieferte Mythen sind, kann er die Sache auf sich beruhen lassen, entscheidend ist noch etwas anderes. Schon um einiges vorher hatte er die Wirkung seiner Tragödien darauf zurückgeführt, daß er in ihnen die Welt der Zuschauer gestaltet (959ff.):

οὐκ ἐὰν πρᾶγματ' εἰς ἑγὼν, οἷός τις ἐμεῖς, οἷός τις ἄνθρωπος,
τῶν γὰρ τῶν ἡγεμονῶν: οὐκ ὅτι γὰρ οἱ
ἡγεμόνες οὐκ οὐδ' ἐμὸν τῶν τῶν:

⁵¹ Zu 1054 Dover z.St., Sommerstein z.St.

Dieses ο„κεα πρῆματ' ε„σῆγειν aber ist nicht nur Sache der Gestaltung, sondern durchaus auch eine solche der Stoffwahl: Auch im Mythos sucht Euripides die Alltagswelt der 'Menschen in den Städten' auf, und die findet sich eben unvermittelter in Mythen um Gestalten wie Phaidra, Stheneboia und Telephos, in Mythen also, die die mythischen Gestalten schon per se als 'menschliche' Gestalten präsentieren, kurz in Realmythen (vgl. auch 863f.). Mit seiner Mythoswahl erweist sich Euripides mithin – gewissermaßen a priori – als einer anderen Epoche zugehörig als Aischylos. Nichts anderes hatte schon, nur mit etwas anders akzentuierter Begründung, der Verwandte in den *Thesmophoriazusen* bedeutet, wenn er erklärte, warum Euripides einen Mythos wie den um Penelope nicht, einen wie den um Phaidra aber sehr wohl zum Sujet wählt: von den Frauen der Gegenwart sei keine einzige eine Penelope, jede dagegen eine Phaidra (549f.).

Überblickt man die Oppositionen, in die sich im Agon der Gegensatz Aischylos-Euripides konkret ausfächert, könnte man, zumal wenn man ihre hier ausgeklammerte komische Perspektivierung noch mithinzunimmt, den Eindruck gewinnen, die Waage senke sich zugunsten des Aischylos: die moralische Wirkungspotenz seiner Tragödien mag sich prima vista als spektakulärer, wenigstens als eindeutiger ausnehmen und die der euripideischen Tragödie als im ganzen doch anrühlich ambivalent. Doch daß Aristophanes auch Euripides gezielt in positivem Licht erscheinen läßt, insbesondere mit dem saßj, das dessen Tragödien auszeichnet, sowie mit der darüber geleisteten 'demokratischen' Erziehung der Bürger zu einer wirklichen Redefähigkeit, ist unverkennbar (vgl. 1109-1118 und oben S. 15). Indessen, es legt der Agon damit nun nicht etwa ein gleiches Qualitätsniveau der Kontrahenten offen, womit sie dann natürlich doch als Repräsentanten verschiedener, grundsätzlich *immer* möglicher Dichtungs-, bzw. Tragödientypen erschienen. Daß vielmehr mit den verschiedenen Oppositionen in der Tat eine Epochendifferenz konkrete Gestalt gewinnt, zeigt vollends eindeutig, ja beweist regelrecht der Umstand, daß der Richter Dionysos nach dem Agon keine Ent-

scheidung fällt und daß er auch im weiteren sich dazu nicht imstande sieht.⁵²

Am Ende des Agons ist der 'Agon' noch nicht zu Ende. In erneuten Kampfgängen der Antagonisten, in den episodischen Schauspielerszenen, bemüht man sich weiter darum, ein ästhetisches Gefälle zwischen beiden zu ermitteln, wenn jetzt auch mehr in werkästhetischer Perspektive; so sehr diese Szenen auch bomolochisch ausfransen, die Bemühung als solche ist unverkennbar. Doch obschon man sich heftig ins Zeug legt, den ästhetischen Mehrwert eines der beiden, und sei er noch so gering, dingfest zu machen (und obschon in der Wägeprobe tatsächlich die Schale des Aischylos, wenn auch infolge von ihm angewandter fragwürdigster Methoden, sich ständig tiefer senkt als die des Euripides) – zu einer Entscheidung kann Dionysos sich nicht durchringen (1411ff.):⁵³

ἄνδρεϊ f...λοι, κτῆγῃ μῆν αὐτοῦ οὐ κρίνῃ.
οὐ γὰρ δι' αἰσχροῦ οὐδέ τ' ἄλλου γενέσθαι
τῶν μῆν γὰρ ἴσοι μὴν σοφῶν, τὸ δ' ἴσους.⁵⁴

Und als daraufhin Pluton Dionysos an das ursprüngliche Motiv seines Unterweltgangs erinnert und ihm einräumt, denjenigen von den beiden an die Oberwelt mitzunehmen, den er als den besseren bestimmt,⁵⁵ wendet sich Dionysos an die Kontrahenten (1417ff.):

⁵² Richtig zu diesem Komplex Dover in seinem Komm., p. 18-20, s. auch 7. Auch für von Möllendorff 1996/1997, kann Dionysos sich nicht entscheiden; allerdings erfährt das dann eine zumindest problematische Ausdeutung (vgl. von Möllendorff 1995, 173-183, bes. 179-181, zu dem Buch insgesamt Schwinge 1997a). – Von einem der Alten Komödie kaum angemessenen Einheitspostulat ausgehend vertritt Erbse 1975 die These, Dionysos entscheide sich bereits im Zuge des epirrhematischen Agons für Aischylos; in der Tendenz ähnlich Schmidt 1998, für den wie für Erbse Dionysos im Agon eine Wandlung durchmacht. – Öfter ist hervorgehoben worden, damit, daß Euripides im epirrhematischen Agon zuerst spricht, werde den Kennern frühzeitig dessen schließliche Niederlage und Aischylos' Sieg signalisiert (zuletzt Sommerstein zu 861). Indessen, der 'Theaterkenner' Dionysos unterläuft diesen Gestaltungsvorausweis regelrecht, dadurch, daß er sich lange gar nicht, und dadurch, wie er sich letztendlich 'entscheidet': durch beides läßt er ihn zu etwas lediglich Äußerlich-Formalem werden.

⁵³ Zu 1410f. Sommerstein z. St.

⁵⁴ Zu 1413 Dover p. 19; s. dens. zu 1411, 1412.

⁵⁵ Zu 1415 Dover z. St.

DI. – fšre, pÚquesqš mou tad....
 ʔḡḡ katÁlqon ʔḡpˆ poht»n.
 EU. – toà cErin;⁵⁶
 DI. – †n' ¹ pÒlij swqe«sa⁵⁷ toÝj coroÝj ʔgV.
 ÐpÒteroj oân ʔn tÍ pÒlei parainšsein
 mšllV ti crhstÒn, toàton ʔxein moi dokî.

Dementsprechend folgt jetzt die politische Prüfung, die Prüfung der Kontrahenten also nicht als Tragiker, sondern als politischer Ratgeber. Hieß es früher (779f.):

...kr...sin poe«n
 ÐpÒteroj eḡh t¾n tšcnhn sofèteroj

so heißt es jetzt (1420f.):

ÐpÒteroj oân ʔn tÍ pÒlei parainšsein
 mšllV ti crhstÒn, toàton ʔxein moi dokî.

Nachdem jedoch beide die erste Frage des Dionysos, die nach Alkibiades, beantwortet haben, ist der Gott weiter unentschieden, und wieder formuliert er seine Unentschiedenheit so, daß unklar bleibt, wen er womit meint (1433f.):

n¾ tÕn D...a tÕn swtÁra, duskr...twj g' œcw:
 Ð mḡn sofij g'r eḡpen, Ð d' »teroj safij.

Und als ob er doch noch einen Ausweg finden könnte, richtet Dionysos im selben Atemzug neuerlich die ganz allgemeine Aufforderung an beide, ihre Meinung zur Rettung der Stadt zu sagen (1435f.). Doch nachdem beide auch diesem Petitum nachgekommen sind, scheint er nach wie vor unentschieden, und das ist nur zu gut verständlich: Euripides gibt keinen anderen Rat als den, den der Chor in der Parabase gegeben hatte (1442-1450 ~ 717ff.), und Aischylos repetiert die berühmte Strategie des Perikles, das Land aufzugeben und allein auf die Flotte zu setzen (1463-1465)

⁵⁶ Zu 1418 Sommerstein z.St.

⁵⁷ Sc. durch die Tragödie, s. Erbse 1975, 56-59 mit Verweis auf 1501-1503.

– als politische Ratgeber scheinen beide austauschbar.⁵⁸ Dionysos demonstriert daraufhin seine Ratlosigkeit, damit, daß er lediglich einen bomolochosartigen Kommentar zu den Voten abgibt (1466),⁵⁹ sich also nicht anders verhält, als er es schon den ganzen Agon hindurch und ebenso danach getan hatte.⁶⁰ Zu seiner Entscheidung muß er von Pluton gedrängt werden: *kr...noij ¥n* (1467a). Und erst daraufhin sagt er (1467b f.):

aÜth sfün kr...sij gen»setai:
afr»somai g|r Ónper ¹ yuc¾ qšlei.

Dies nun ist die Entscheidung, das Urteil des Dionysos, aber es ist alles andere als eine, auf der Grundlage des Agons und der weiteren Auseinandersetzung sowie der politischen Befragung der Kontrahenten, rational gefällte Entscheidung, was sie jedoch allererst zu einer wirklichen Entscheidung machen würde. Was den Ausschlag gegeben hat, zeigt die Formulierung am Schluß. Dionysos überläßt 'seiner Seele' die Wahl, also einer spontanen, letztthin zufälligen Regung, und zeigt damit ein letztes Mal, daß ihm eine wirkliche Entscheidung nicht möglich ist. Daß er die psychische Augenblicksregung gleich darauf erneut, wie schon mit dem *afr»somai* gerade eben, auf Euripides' Protest hin zu einem tatsächlichen Urteil stilisiert, unter Verwendung des berühmten Verses aus dessen *Hippolytos* (612): ¹ *glítt' Ñmèmok', A„scÚlon d' afr»somai* (1471), zeigt nur, was er leisten müßte, aber nicht kann. Was der Chor darauf 1482ff.

⁵⁸ Diese Deutung folgt hinsichtlich der notorisch gestörten Partie 1437-1466 dem Vorschlag von Sommerstein für die zweite Aufführung (zu 1435-66, 1442-50, 1448). Alternativlösungen bei Dover zu 1435-66 und Newiger 1999, 202f. Sicherheit wird sich kaum je gewinnen lassen. Immerhin steht fest – und darauf kommt es hier an –, daß in keinem Fall die politischen Ratschläge Dionysos in der Entscheidungsfrage weiterhelfen.

⁵⁹ Auch dieser Vers ist indessen in der Zuteilung umstritten.

⁶⁰ Vgl. Dover in seinem Komm., p. 42. Zur Bomolochosrolle des Dionysos im Agon interessant jüngst Kloss 2001, 158-164, allerdings methodisch kaum plausibel: Wenn Dionysos im Epirrhema zunächst auf Euripides' Worte mit Bemerkungen reagiert, die dieser aufgreift, und dann zum 'wirklichen' Bomolochos werden soll, weil er keine Reaktionen mehr erfährt, und wenn sich im Antepirrhema im Gegenüber mit Aischylos exakt dasselbe wiederholt, dann wird man ihn doch wohl eher, unvoreingenommenerweise, von Anfang an (und nicht erst ab 934) in einer Mischrolle sehen. Weitreichende Folgerungen hinsichtlich der Motivierung des späteren Sieges des Aischylos zu ziehen ist dann jedoch kaum noch statthaft.

verlauten läßt, ist, in Konsequenz davon, nichts als eine Rationalisierung der ‘Entscheidung’,⁶¹ die diese aber immerhin den Zuschauern als plausibel suggeriert (vgl. schon 1475).

Daß aber Dionysos sogar eine rational begründete Entscheidung gewissermaßen a priori nicht möglich ist, zeigt ein Blick auf den Anfang des Stücks. Dort hatte er Herakles mitgeteilt, daß bei der Lektüre von Euripides’ *Andromeda* „plötzlich (ἄμα...fnhj) ein heftiges Verlangen (πόθος) sein Herz (τῷ καρδίαν) geschlagen“ habe (53f.), ein Verlangen, wie er weiterhin dann präzisiert, nach Euripides: πόθος / Εὐρίπιδου (66f.), diesen wolle er, da es potente Tragiker jetzt nicht mehr gebe, an die Oberwelt zurückholen. Auch Dionysos’ ursprüngliches Vorhaben verdankt sich also einer völlig spontanen Regung, ist emotional gesteuert, und erwächst nicht aus einem rationalen Kalkül. Bei einem solchen hätte im übrigen ja auch notwendig Sophokles miteinbezogen werden müssen, und zwar von vornherein, nicht erst auf Rückfrage des Herakles hin (76f.).⁶²

Wenn Dionysos aber nun das eine Mal auf eine spontane Regung hin Euripides, das andere mal Aischylos sich „erwählt“, dann zeigt sich auch von daher, daß beide für ihn in Wahrheit in der gleichen Position sind und er eine wirkliche Entscheidung, eine Wahl, die diesen Namen verdient, zwischen ihnen nicht treffen kann, ja nicht einmal eine eindeutige emotionsgesteuerte ‘Entscheidung’ ihm möglich ist. Seinen Grund dürfte das dann aber darin finden, daß Aischylos und Euripides jeweils eine bestimmte Epoche der Tragödie repräsentieren und also jeder von ihnen sein Recht voll und ausschließlich in sich selbst findet. Gerade indem Dionysos keine wirkliche Entscheidung fällt, so könnte man sagen, erweist er sich als wirklicher Kunstexperte, welcher Eigenschaft wegen er ursprünglich als Richter eingesetzt worden war, der eine eindeutige Ent-

⁶¹ Von Dover (p. 20-22) zu wenig beachtet.

⁶² Zu 78f. Dover z.St. – Auf die Korrespondenz von 53f. und 1468 aufmerksam gemacht zu haben ist das Verdienst von Lossau 1987, 229 und 232. In der Grundtendenz, der Herausarbeitung des Amphibolischen, geht der Aufsatz, wie ich nachträglich sehe, erfreulicherweise in dieselbe Richtung wie mein Versuch. Allerdings entkommt die amphibolische Sicht des Dionysos, bzw. Aristophanes bei L. nicht dem mehr oder weniger Subjektiven (um von diskussionsfähigen Einzelheiten zu schweigen).

scheidung fällen sollte (810f., auch noch Dionysos selbst vor dem Agon 873).

Mit diesem Ergebnis ist gesichert, daß es durchaus Sinn macht, wenn Aristophanes Euripides 'nachahmt', also seine Qualitäten sieht und, womöglich durch Adaptation bestimmter Gestaltungselemente, würdigt: Er nimmt ihn wahr als authentischen Vertreter einer eigenständigen Epoche der Tragödie: als solcher gewinnt Euripides für ihn Größe und Bedeutung.

Doch zugleich überzieht Aristophanes Euripides ja nun, auch in den *Fröschen*, mit Kritik und Spott, dem man Ernst und Engagment genauso wenig wird absprechen können, und das nun tut er ersichtlich von 'aischyleischer' Position aus. Eben das indessen ist von der Basis, auf der die positive Euripides-Sicht möglich wurde (und auf der in genau dem gleichen Maße eine positive Aischylos-Sicht möglich ist), an sich gerade nicht möglich. Denn Kritik und Spott gründen prinzipiell in der Voraussetzung, es gebe ein absolut Richtiges und Gutes, nicht lediglich ein relatives. Ersichtlich wechselt Aristophanes also, wenn und wo er Euripides kritisiert und verspottet, auf einen prinzipiell anderen Standpunkt, als wenn er ihn 'nachahmt', sprich: ihn in positivem Lichte sieht, und umkehrt.

Trifft das indes zu, dann ist erst damit deutlich, daß der Widerspruch, in den Aristophanes im Hinblick auf Euripides zu sich selbst kommt, schärfer, sein Dilemma umfassender und grundlegender ist, als es zunächst scheint: Es reicht bis in die Tiefe konträrer grundsätzlicher Positionen. Und es bezeichnet, neben manchem anderen, auch dies Aristophanes' Größe, daß er den Widerspruch nicht um einer wohlfeilen Harmonie willen durch Verabsolutierung eines seiner Pole weggeschafft, also, im Wortsinn, in Wohlgefallen aufgelöst hat.