

## Zur Funktion der Chorpartien in den *Fröschen*

Thomas Baier

Das zentrale Thema der *Frösche* des Jahres 405 ist die ästhetische und politische Würdigung der attischen Tragödie.<sup>1</sup> Im Winter des Jahres 407/406 war Euripides, der jüngste der drei großen Tragiker, verstorben. Er und Aischylos stehen im Mittelpunkt des Dramas. Sophokles spielt nur eine Nebenrolle; auch er dürfte nicht mehr gelebt haben, als Aristophanes mit der Arbeit an den *Fröschen* begann, wie eine jüngere Präzisierung seines Todesdatums<sup>2</sup> und vor allem die Gesamtkonzeption des Stücks vermuten lassen.<sup>3</sup> Zu Beginn der Komödie wird dargelegt, es gebe keinen lebenden ποιητὴν δέξιον mehr: die noch da seien, taugten nichts: of d' ὄντεϊ kako... (71f.). Angesichts der so charakterisierten Öde auf der tragischen Bühne macht sich Dionysos anheischig, seinen Lieblingsdichter Euripides wieder auf die Erde zurückzuholen.

Als Dionysos und sein Diener Xanthias in der Unterwelt ankommen, ist dort ein Streit um den Ehrenplatz auf dem Dichterthron ausgebrochen. Die Front verläuft zwischen Aischylos, dem sich Sophokles als Verbündeter beigesellt,<sup>4</sup> und dem soeben eingetroffenen Euripides, der als Prä-tendent die Ansprüche des Älteren in Frage stellt. Unter dem Vorsitz Plutons wird ein Dichterwettstreit ausgetragen, bei dem Dionysos die

<sup>1</sup> Vgl. Zimmermann 1998, 166f.

<sup>2</sup> Vgl. Müller 1995.

<sup>3</sup> Vgl. Dover 1993, 8; Russo 1994, 198-215.

<sup>4</sup> Zu dieser Deutung von 790 vgl. Fraenkel 1962, 163 Anm. 4. LSJ s. v. ὀπocwρšw spricht sich für die in den Scholien vorgeschlagene Lösung aus: „he (Aeschylus) gave Sophocles a share of the throne“, die allerdings zu einer merkwürdigen Vorstellung führt und ebenfalls eine singuläre Bedeutung für das Verb ὀπecèrhšen voraussetzt. Dover z.St.: „Sophocles, having embraced Aeschylus, made it clear, by backing away with a deprecating gesture, that he had no claim on the throne“.

Schiedsrichterrolle zukommt. Ihm fällt die Entscheidung schwer. Herz und Verstand stehen im Widerspruch. Zwei 'Seelen' wohnen in seiner Brust, deren eine schließlich für den älteren Tragiker eintritt. Dieser darf in das Leben zurückkehren, um der Stadt fortan wieder durch seinen Rat zu nutzen.

Die *Frösche* sind also zum einen eine Auseinandersetzung mit der Schwestergattung, der Tragödie, zum zweiten reflektieren sie in einer Krisenzeit der Stadt die politische Funktion des Dramas überhaupt. Da die drei Leuchten tot waren, die tragische Bühne verwaist war, kann man das Stück als einen Schwanengesang auf die Gattung deuten. In gewissem Sinn ist es aber auch ein abschließendes Resümee der Komödie. Aristophanes läßt noch einmal typische Elemente komischen Dichtens Revue passieren. Dafür sollen im folgenden einige formale Indizien angeführt werden.

Zunächst springt ins Auge, daß ausgerechnet Dionysos, zu dessen Kult das Theater gehört, als Handelnder und Leidender eingeführt wird. Der Patron muß sozusagen innerhalb seiner Gattung nach dem Rechten sehen. Immerhin hat das Drama seit seinen Anfängen eine Entwicklung durchgemacht, die die stoffliche Begrenzung auf die Dionysosgestalt längst aufgegeben hatte.<sup>5</sup>

In der ersten Szene ziehen Dionysos und sein Sklave Xanthias über die Bühne. Sie sind auf dem Weg zu Herakles. Dionysos hat seinerseits eine Herakles-Verkleidung übergeworfen; seine ursprüngliche Identität verraten die Kothurne, die er an den Füßen trägt. Der echte Herakles fragt auch sogleich amüsiert: τ... κὸqornoj κα^ Ὀpalon xunhlq̄sthn; (47). Die Schauspieler auf der Bühne führen also ihrerseits ein – witzig anmutendes – Spiel im Spiel auf. Sie sind auf Anhieb als Possenfiguren erkennbar, und sie begreifen sich auch als solche.<sup>6</sup>

Metatheatralische Elemente sind eine dem Genre geläufige Eigentümlichkeit. Daß etwa eine Figur – insbesondere in der Prologsituation – der Zuschauer gewahr wird und sich über die eigene Rolle erhebt, ist beispielsweise in den *Wespen*, den *Rittern* und im *Frieden* zu beobachten.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Vgl. Newiger 1981, 189.

<sup>6</sup> Vgl. z.B. Xanthias' Worte an Dionysos (480): ὁ καταḡlast'.

<sup>7</sup> Vgl. Dover 1993, 191.

In den *Fröschen* jedoch liegt insofern eine Sublimierung vor, als die Illusion nicht durchbrochen wird. Vielmehr haben sich Dionysos und Xanthias verkleidet, um eine kleine ‘Komödie’ aufzuführen, die ihnen den Weg in die Unterwelt erleichtern soll. Sie befleißigen sich einer Komik, wie sie besonders für die vorliterarische Bühne prägend ist. Der Mimos, den sie zum besten geben, ähnelt Stegreifpossen nach dem durch Athenaios<sup>8</sup> bezeugten Muster, in denen bestimmte Situationen – hier Herr und Sklave – nachgestellt und satirisch überformt werden.

Xanthias fragt im ersten Vers, ob er die üblichen ordinären Zoten von sich geben solle, und Dionysos lehnt angeekelt ab. Es werden die gängigen komischen Effekte durchgespielt und jeweils für unwürdig befunden. Der Dialog entspinnt sich zu einer Bestandsaufnahme der zeitgenössischen Bühne, nicht ohne vordergründig Spott über die komödienschreibenden Kollegen auszugießen, von deren Geschmack man sich distanziert. Tatsächlich handelt es sich aber um eine *Praeteritia*, mit der der Dichter auch sein eigenes Répertoire vor den *qeèmenoi* ausbreitet. Der von Dionysos ziemlich derb abgewiesene Scherz mit dem Motiv des *pŕdesqai* etwa, des, wie Ludwig Seeger übersetzt, ‘Knarrens der Hintertür’, ist ja bei Aristophanes nicht gerade selten. Ob die geschmähten Konkurrenten darüber hinaus tatsächlich nichts anderes als derlei Grobheiten auf Lager hatten, können wir nicht mehr entscheiden. Zu Phrynichos stellen die Scholien dies in Abrede.<sup>9</sup> Die Erwähnung dieses Autors ermöglicht ferner ein hübsches Wortspiel. Xanthias beklagt sich, ihm sei verwehrt, das zu tun, [πper] Frŭnicoj / eḟwqe poie«n. poie«n kann „tun“ und „dichten“<sup>10</sup> heißen. Mit der zweiten Bedeutung wird die Äquivalenz hergestellt: Dichtung des Phrynichos = *pŕdesqai*. Ein ziemlich unspezifischer Vorwurf, aus dem sich keine weiteren Schlüsse ziehen lassen! Das Lästern ist also höchstwahrscheinlich wie die *Praeteritia* ein Stilmittel. Es gehört zur Rolle der beiden. Wichtig ist nur das Geplänkel, die Form, der

<sup>8</sup> Athenaios berichtet in den *Deipnosophistai* (14, 621d-f) nach dem Zeugnis des Sosibios von improvisierten Sketchen, die bei den Spartanern üblich waren. Dabei handelte es sich um Szenen des Alltags. Die solches aufführten, nannte man *deikhlistai*... oder *aŭtokēbdaloi*.

<sup>9</sup> Vgl. Dover zu 13f. und Radermacher 1921, 145.

<sup>10</sup> Vgl. Bagordo 2000, 195.

Inhalt ist bedeutungslos. Dionysos und Xanthias geben zwar vor, sich von abgegriffenen Komödienusancen absetzen zu wollen, bedienen sich aber genau dieser.

Das Zwiegespräch der beiden in den Versen 1-37, also die gesamte *eἰσodoi*, liefert im übrigen keinerlei relevante Prologinformation, sondern ist reiner Selbstzweck.<sup>11</sup> Der oben erwähnten Auseinandersetzung mit den Konkurrenten folgt ein witziges Hin-und-Her, das mit Doppeldeutigkeiten und bewußten Mißverständnissen operiert. Als Dionysos sich beschwert, daß sein Knecht auf dem Esel reite und nichts trage, entspinnt sich ein Wortspiel mit *ῥῆναι* im wörtlichen und im übertragenen Sinn als *baršwj ῥῆναι* (26). Doch damit nicht genug, der Witz über die Frage, wer was oder woran trägt, wird nun mit der Doppelbedeutung von *ὄνοι*, was im übertragenen Sinn für „Sklave“ verwendet wird,<sup>12</sup> weitergeführt. Das Spiel mit Doppel- und Mehrsinnigem sowie die Mißachtung des illokutionären Aktes sind ebenfalls beliebte Elemente der Stegreifbühne, wofür wiederum Athenaios Belege liefert.<sup>13</sup> Er bezeichnet die *ad-verbum*-Rückführung von Metaphern oder idiomatischen Ausdrücken als *gr̥foi*. Dieses Mittels bedient sich auch Plautus, nicht selten bis zum Überdruß, doch das Publikum, das sich auf der Straße an *m̥moi gelo...wn* amüsierte, wußte es zu schätzen. Cicero nennt als ein Mittel des Witzes das Sprechen *par̥ prosdok...an*, *cum aliud expectamus, aliud dicitur* (*de or.* 2,255). Auf der Seite des Rezipienten entspricht dem das bewußte Mißverstehen, wie es Xanthias vorführt, *cum ad verbum, non ad sententiam rem accipere videre*, wie Cicero darlegt (*de or.* 2,259).<sup>14</sup>

Man sieht, die Verse 1-37 lassen sich als praktische Anleitung zur Inszenierung komischer Sketche lesen. Auch der Kollegenspott dürfte wohl

<sup>11</sup> Vgl. Lefèvre 1969, 105-112 über die Expositionstechnik der Komödien des Terenz, die vor allem dem Ziel verpflichtet gewesen sei, das Interesse der Zuschauer zu gewinnen. Hier läßt sich in der römischen Komödie, vermittelt durch die *Nša*, eine Tendenz belegen, die sich bereits bei Aristophanes andeutet.

<sup>12</sup> Radermacher 1921, 147.

<sup>13</sup> Athen. 10, 452f-453a: *toiõtõi d' ἄσαν oἱ j̃ ῥῥο...oun gr̥...fouj, oἱ Eoñ ῥgro...kou tiñōj ὀperplhsq̃šntoj kã kakij̃ œcontoj, æj̃ ʳr̃etã aUt̃Ōñ Ḑ „atr̃Ōj m̃¼ e„j̃ œmetoñ ῥde...pnhsen, „oŰk̃ œgwge“, e„pe<n, „ḑll' e„j̃ t̃¼ñ koil...an.“ kã ptwc̃Āj̃ tinoj̃ t̃¼ñ gast̃šrã ponoŰshj, ῥpẽ Ḑ „atr̃Ōj ῥpunq̃Eneto m̃¼ ῥñ gastr̃ œcei, „p̃ij̃ gFr̃“, eḐpe, „trita...a m̃¼ bebrwku<a;“,*

<sup>14</sup> Vgl. Benz 1999, 73f.

mehr um seiner selbst willen gebracht werden, weil er zum Genus gehört und sich schlicht anbietet, als daß er eine tiefere Berechtigung hätte.

Radermacher hat die Camouflage des Dionysos als Herakles mit dem Amphitryon-Stoff in Verbindung gebracht. Der Vergleich ist lehrreich. Während der Feldherr Amphitryon angesichts des Auftauchens eines Doppelgängers an seiner Identität verzweifelt, kann Herakles vor Lachen nicht an sich halten, als er Dionysos in dem für ihn selbst typischen Ornat vor der Tür sieht (42f. und 45-48). Das übliche Verhältnis zwischen Gott und Mensch oder hier zwischen Gott und Halbgott ist auf den Kopf gestellt. Auch im folgenden ist Dionysos – anders als Zeus in der Amphitryon-Sage – stets der Verlierer, was natürlich vor allem an seinem Wesen liegt. In den Versen 309f. resümiert er sein Unglück in tragischen Versen; es dürfte sich um eine Tragödienparodie handeln.<sup>15</sup>

DI.– oþmoi, pòqen moi t| kak| taut^ prosšpesen;  
t...n' a„tišsomaí qein m' çpollÚnai;

Das Maskenspiel im Spiel von Dionysos und Xanthias ist ein geschicktes Mittel, um die eigene Gattung kritisch-spöttisch zu beleuchten. In der Unterwelt jedoch führt der Dichter es ad absurdum: Die beiden beginnen, wie es dem Gott gerade passend erscheint, ihre Rollen hin- und herzutauschen. Das ist geradezu eine Parodie auf das aũtoscedi£zein der Stegreifbühne. Der willkürliche Gang der Handlung läßt sich sehr schön nachzeichnen: Als Dionysos an der Schimpfrede des qurwròj erkennt, daß das Herakles-Gewand in der Unterwelt keineswegs freundliche Reaktionen weckt, überläßt er die Verkleidung kurzerhand seinem Sklaven, der nun als `Hrakteidoxanq...aj aufzutreten hat. Als jedoch später die Magd der Persephone heraustritt und Xanthias alias Herakles scheinbar freudig begrüßt, sind die Vorzeichen wieder umgekehrt. Dionysos kann der Versuchung nicht entsagen, die in Aussicht gestellten Annehmlichkeiten lieber selbst zu genießen. Er schlüpft also wieder in die Rolle des Herakles.

An dieser Stelle fällt der Chor mit einem Loblied auf Dionysos ein, der es verstehe, aus jeder Lage das Beste für sich zu machen (534-541):

<sup>15</sup> Zu vergleichen ist etwa Euripides, *Alc.* 421. Zu Dionysos als Repräsentanten des Tragischen in den *Fröschen* vgl. Lada-Richards 1999, 312-325.

- 534a taàta mḡn prŌj čndrŌj ṡṡsti  
 534b noàn œcontoj kaʰ fršnaj kaʰ  
 poll| peripepleukŌtoj,  
 537a metakul...ndein aŋtŌn čeʰ  
 534b prŌj tŌn eā prĖttonta točcon  
 m©llon Ā gegrammšnhn  
 e„kŌn' ṡstĖnai, labŌnq' žn  
 539a scÁma: tŌ dḡ metastršfesqai  
 539b prŌj tŌ malqakèteron  
 dexioà prŌj čndrŌj ṡṡsti  
 kaʰ fŭsei Qhramšnauj.

Dieses Amoibaion und sein Gegenstück in den Versen 590-604 „untergliedern Sprechszenen ..., wie sie sonst im zweiten Teil der Komödie üblich sind“.<sup>16</sup> Der Form nach handelt es sich um ein enkomiastisches Chorlied, das das Verhalten des Helden beifällig kommentiert. In anderen Stücken finden sich solche Lieder im zweiten Teil der Komödie nach der Parabase. Sie drücken Bewunderung für den Verstand des Helden aus oder preisen ihn für das Glück, welches ihm zugefallen ist. „Die Chorworte bilden demnach eine Resonanz auf die vorangehende Handlung.“<sup>17</sup> Hier indes ist das Lob des Chores eindeutig ironisch gemeint. Gelobt wird der Mann, von dem es heißt, er sei noàn œcwn kaʰ fršnaj (534b), er besitze Geist und Verstand. noàn œcein hat allerdings als zweite Bedeutung auch „seinen Sinn auf etwas richten“, „hinter etwas her sein“ (im Sinne von noàn œcein prŌj ti),<sup>18</sup> und für fr»n ist die Bedeutung „Wille“ im fünften Jahrhundert gut belegt.<sup>19</sup> Es könnte also auch ein Mann gemeint sein, der ‘weiß, was er will’. In Vers 535 erklingt eine Anspielung auf den Anfang der *Odyssee*: poll| pepleukŌtoj als Abwandlung von poll| plĖgcqh. Der Vergleich mit dem klugen Odysseus ist für jeden Sterblichen schmeichelhaft, ob er es auch für einen Gott ist, sei dahingestellt – zumal der Ton keineswegs auf epischer Höhe bleibt, wenn das gelobte Verhalten charakterisiert wird als metakul...ndein aŋtŌn čeʰ / prŌj tŌn eā

<sup>16</sup> West 1982, 116; Zimmermann 1985, 196.

<sup>17</sup> Zimmermann 1985, 197f.

<sup>18</sup> Z.B. Soph. *Trach.* 272.

<sup>19</sup> Z.B. Soph. *Ant.* 993; *OC* 1182.

prētton̄ta to«con (536f.). Immerhin wird bis zu diesem Punkt die Seefahrtsmetaphorik beibehalten, wenngleich das Bild des souverän sein Schicksal in die Hand nehmenden Odysseus ein wenig aufgeweicht ist. Vom Hinrollen zur besseren Bordwand auf dem schwankenden Deck geht nun der Gedanke zum metastr̄fesqai prōj tō malqakēteron (539a-539b), sich auf die weichere Seite legen. Dover erklärt: „the expression may have been associated chiefly with finding the most comfortable position in bed.“<sup>20</sup> Am Schluß nun wird variierend wieder der φn̄¾r noàn œcwn ka^ fr̄šnj aufgenommen als dexiōj φn̄r. Doch der Ring ist damit keineswegs geschlossen, sondern die Pointe folgt ganz am Ende durch den Zusatz fūsei Qhram̄snouj (541). Theramenes war bei der Arginusenschlacht einer der beiden Triarchen, die mit der Bergung der Leichname beauftragt waren, sich jedoch unter Hinweis auf das schlechte Wetter der Aufgabe entzogen hatten. Während die zuständigen Generale für das Versäumnis zum Tode verurteilt wurden, entging Theramenes einer Anklage und konnte seine beträchtliche Wendigkeit, wenn es um das politische Überleben ging, weiterhin unter Beweis stellen.<sup>21</sup>

Der Chor nutzt seinen Part zum skēptein und zu politischer Kritik. Er hebt sich damit über die Handlung des Stücks hinaus, denn wie man im letzten Vers der Ode feststellt, ist nicht eigentlich von Dionysos', sondern Theramenes' Verhalten die Rede; auf ihn passen die Seefahrtsmetaphern viel besser. Daß der Chor und Dionysos auf unterschiedlichen Ebenen agieren, wird nicht zuletzt dadurch deutlich, daß letzterer in seiner gesungenen Antwort (542a-548) die Worte des Chores völlig ernst nimmt, von der Ironie also gar nichts merkt.

Der Chor spielt in dem Stück und mit dem Stück. Die Ironie des Chores wird bald noch in anderer Weise bestätigt. Es stellt sich nämlich heraus, daß die Magd, eine Schankwirtin, die den richtigen Herakles noch als Zechpreller in Erinnerung hat, sich nur verstellt, um an dem vermeintlichen Rückkehrer Rache zu nehmen. Folglich ist wieder ein Kleiderwechsel fällig.

In einem zweiten korrespondierenden Amoibaion wendet sich der Chor nun an Xanthias, der wieder Herakles darstellt (590-597):

<sup>20</sup> Z.St.

<sup>21</sup> Vgl. Dover z.St.

- nàn sŌn ærgon æst', <sup>TM</sup>peid¾  
 591a t¾n stol¾n eþlhfaɣ ¼nper  
 591b eɔceɣ, <sup>TM</sup>x ɕrcÁɣ pɛlin  
 592a ɕnaneɛzein aâ tŌ lÁma  
 592b ka^ blšpein aâqij tŌ deinŌn,  
 593a toà qeoà memnhmšnon  
 593b úper e,,kɛzeij seautŌn.  
 ¼n dɔ paralhrîn ɣlùɣ Å  
 kɕkbɛIVɣ ti malqakŌn,  
 aâqij aɕresqa... s' ɕnɛgkh  
 'stai pɛlin tɣ strèmata.

Der Text ist verdorben und nicht ohne weiteres verständlich. In einem Proteptikos erhält der Sklave die Aufforderung, seine Rolle ordentlich zu spielen. Wenn er sich beim paralhre $\langle$ n oder beim <sup>TM</sup>kbale $\langle$ n ti malqakŌn erwischen lasse, werde er Prügel beziehen. Dies gibt, allgemein gesprochen, die *condicio* der Sklaven wieder. Allerdings ist anzumerken, daß sich dieser Sklave bisher vielleicht des paralhre $\langle$ n schuldig gemacht hat, sicher aber nicht des <sup>TM</sup>kbale $\langle$ n ti malqakŌn – und der Wechsel der Kleidung, um den es hier geht, hatte mit seinem bisherigen Verhalten überhaupt nichts zu tun. Das gesamte Lied ist also ein Kommentar zur Sklavenrolle im allgemeinen: Der Chor fungiert nicht, wie in anderen Komödien, als Handelnder, sondern allenfalls als Regisseur des Spiels im Spiel.

Xanthias selbst betrachtet die Aufforderung des Chors als Paränese und erklärt, er werde den Part übernehmen, wenngleich er wisse, daß, sobald aus seiner Verkleidung ein Vorteil erwachse, er ihn wieder abzugeben habe.

Die Dialoge werden nun in einer Weise weitergesponnen, daß ein Wort das andere ergibt. Als vermeintlicher Herakles gibt Xanthias Dionysos, seinen vermeintlichen Diener, zum Prügeln frei. Als dieser sich wehrt mit dem Hinweis, er sei ein Gott (631f.), kontert Xanthias, man solle um so mehr dreinhauen, denn als Gott spüre er ja nichts (633f.). Nun entgegnet Dionysos schlagfertig (635f.), auch Xanthias beanspruche doch, ein Gott zu sein: t... dÁt', <sup>TM</sup>peid¾ ka^ sÝ fɛɣ eɔnai qeŌj, / oŰ ka^ sÝ tÚpteɣ tɣɣ ɕsaj plhgɣɣ <sup>TM</sup>mo...; Xanthias hat sich in seiner eigenen Schlinge gefangen, indem er eingestehen muß (637): d...kaioɣ ð lŌgoɣ. Seine Art der Gesprächsführung hat das Prügeln mitverschuldet. Der Dialog wird zum Selbstläufer und entwickelt eine verhängnisvolle Logik mit



schmerzhaften Folgen. Es sehen sich beide, Herr und Sklave, dem basan...zein ausgesetzt und versuchen, sich in Standhaftigkeit zu überbieten. Sowohl Dionysos' Verkleidungstrick als auch Xanthias' forschende Rede haben sich als Fehlschläge erwiesen.

Derbe, volkstümliche Komik kommt kaum ohne Prügelszenen aus. Sie verfehlen ihren theatralischen Effekt nie.<sup>22</sup> Bei Aristophanes selbst finden sich etwa im *Frieden* (748-750) Späße um den geprügelten Sklaven im Zusammenhang mit *bwmolocéúmata* und *skèmmata*. Hier jedoch wird nicht nur ein Sklave, sondern zudem noch sein Herr, der darüber hinaus ein Gott ist, verprügelt, wobei er sich nicht einmal beklagen, geschweige denn wehren darf.

Volkstümliche Komik verrät auch der Strafenkatalog, den Xanthias an seinem Herrn abzuarbeiten empfiehlt (618-622):

XA.– pÉnta trôpon: ¯n kl...maki  
 d»saj, kremÉsaj, Østric...di mastigîn, dšrwn,  
 streblîn, æti d' e„j tĳj ·náj Ôxoj ¯gcšwn,  
 pl...nqouj ¯pitique...j, pÉnta tŸlla, pl¾n prÉsJ  
 m¾ tŰpte toàton mhd ghte...J nšJ.

Solche überbordenden Strafregister sind nicht nur auf der modernen komischen Bühne beliebt,<sup>23</sup> sondern sie erinnern vor allem an die ausgefeilte Prügelmetaphorik in den Plautinischen Stücken. In durchaus vergleichbarer Weise droht im plautinischen *Amphitruo* (296-310) der als Sosia verkleidete Merkur dem echten Sosia Hiebe an, wobei er umfangreiche Sprachspiele mit dem leitmotivisch wiederkehrenden Begriff *pug-nus* einflicht.<sup>24</sup>

Die Prügelprobe ist, so Radermacher, „in der Verhöhnung des Göttlichen so ziemlich das Stärkste, was wir aus der Komödie kennen.“<sup>25</sup> Der Gott des Theaters wird zur Witzfigur, indem er die traditionellen Motive der komischen Bühne durchspielt. Der Spott richtet sich gegen den 'Pat-

<sup>22</sup> Vgl. Wyß 1959, 128.

<sup>23</sup> Vgl. die letzte Strophe der Rachearie des Osmin in Mozarts „Entführung aus dem Serail“.

<sup>24</sup> Vgl. Genzmer 1956, 72f. und Benz 1999, 66f.

<sup>25</sup> 1921, 229.

ron' der Gattung und wird damit, ebenso wie all die 'lazzi' zuvor, als konstitutives Element vorgeführt. Das *œrgon* dieser Szenen liegt zum einen in der Pseudorationalität der Argumentation, die zu absurden Situationen führt, zum zweiten in der Prügelkomik selbst. Solche turbulenten Szenen – die in der Regel in Handgreiflichkeiten ausarten – sind Teil der *skēmματα ἄγωνα* (vgl. *Pac.* 748-750). Im italischen Bereich kennen wir entsprechend die vorliterarischen *mimi clamosi*. Arnobius (*adv. nat.* 7,33) schließlich bezeugt eine Vorliebe für laute und bewegungsreiche Szenen auf der Stegreifbühne.<sup>26</sup>

Die *Frösche* nehmen im Werk des Aristophanes dadurch eine Sonderstellung ein, daß sie als einzige Komödie zwei voneinander völlig unabhängig agierende Chöre haben. Der namengebende Chor der Frösche tritt indes nur am Anfang auf<sup>27</sup> und ist zur Parodos des zweiten, des Mysterchors, bereits wieder verschwunden. Was hat das Stück mit Fröschen zu tun? Dazu bemerkt Dover in seinem Kommentar treffend (in Anspielung auf einen Romantitel von Charles Dickens): „And *Frogs* is no more about frogs (indeed, a little less) than *The Old Curiosity Shop* is about an old curiosity shop.“<sup>28</sup> Die Funktion des Froschchores läßt sich jedenfalls nicht mit derjenigen des Tierchores in den *Vögeln* vergleichen, da ja dort die Handlung tatsächlich in jenem merkwürdigen Zwischenreich, dem 'Wolkenkuckucksheim' der Vögel, angesiedelt ist, der Chor somit einen integralen Bestandteil des Komödienthemas darstellt. Die *Wespen* wiederum sind ohnehin nur metaphorisch zu verstehen. Der Tierchor in den *Fröschen* ist somit singulär.

Wozu dient die Einlage des Froschgesangs? Verschiedentlich wurde versucht, dem Chor einen parodistischen Charakter im Sinne einer Polemik gegen neue Formen der Musik zu unterstellen, oder man glaubte eine Verspottung des Phrynichos zu erkennen,<sup>29</sup> die sich über den Umweg

<sup>26</sup> Benz 1999, 64f.

<sup>27</sup> Die Frage, ob die Frösche als Chor sichtbar auf der Bühne standen oder ob sie nur zu hören waren, wurde in der Forschung kontrovers beantwortet. Dover, 56f. mit Anm. 3 und 5, zeichnet die Diskussion nach und entscheidet sich zu Recht für die Sichtbarkeit des Chors; vgl. auch Sifakis 1971, 94f.; MacDowell 1972, 4.

<sup>28</sup> Dover, 56.

<sup>29</sup> So das Hyporchem des Pratinas bei Athen. 14, 617c-f (bes. 617e); vgl. Demand 1970, 83-87.

eines Wortspiels auflösen läßt: <sup>1</sup> frŭnh oder tŏ frànoj (Kröte) könne bisweilen als Synonym zu bētracoj gebraucht werden und sei somit eine Anspielung auf den Namen des Konkurrenten.<sup>30</sup> Indes macht stutzig, daß das Wortspiel eben nirgendwo explizit ausgeführt und auch Phrynichos hier nicht genannt wird. Wenn die Frösche ihre Ergüsse von sich geben, so versteht es sich, daß sowohl die Gestalt der Vortragenden als auch der Inhalt der Rede einen Zug ins Lächerliche haben und die lyrische Form mit ihren Anklängen an die Manierismen des Neuen Dithyrambos und der Neuen Musik folglich ins Zwielficht gerät.<sup>31</sup> Die eigentliche Pointe des Amoibaion zwischen den Fröschen und Dionysos liegt aber darin – dies hat MacDowell<sup>32</sup> gezeigt –, daß der Gott das Gequake der Frösche aufnimmt und sie mit ihren eigenen ‘Waffen’ besiegt. Die Frösche unterliegen, weil Dionysos ein noch größerer Schreihals ist, einen längeren Atem hat, und nicht nur diesen, zumal er sich ja noch des *crepitus ventris* bedient. Jedenfalls ist Dionysos gelungen, was er vorhatte: œmellon ¥ra paŭsein poq' Øm©j toà ko£x (268). Er erweist sich freilich einmal mehr als bwmolòcoj – die ganze Szene ist eine Farce. Ein weiteres Beispiel für einen Schreiwettkampf findet sich in der Parodos der *Ritter* (284-302); eine hoch entwickelte und literarisch durchgefeilte Form liegt im bukolischen Wettsingen, etwa in Theokrits fünftem Idyll vor, wo die Hirten sich so lange variierend abwechseln und überbieten, bis einem der Wettstreitenden nichts mehr einfällt.<sup>33</sup> Aristophanes hat das Amoibaion freilich derb gestaltet und ruft auch damit volkstümliche, vorliterarische Formen in Erinnerung.

Aber schon im Auftritt eines Tierchores als solchem liegt ein Hinweis auf vorliterarisches Spiel.<sup>34</sup> Man kann darin einen Rückgriff auf kîmoi

<sup>30</sup> Vgl. Dover, 56 Anm. 2.

<sup>31</sup> Vgl. Zimmermann 1985, 161.

<sup>32</sup> 1972, 4f.: Es gehe in dem Wettbewerb um „persistence ... whoever goes on shouting longer will be the winner.“

<sup>33</sup> Vgl. Zimmermann 1985, 163.

<sup>34</sup> Vgl. Sifakis 1971, 94: „the Frogs constitute a genuine theriomorphic chorus ... its appearance is an interlude superficially connected with the myth, and which neither influences, nor is influenced by, the plot; it is, therefore, likely to preserve a typical and early form of the theriomorphic performance.“ Einen Überblick über Deutungen und Betrachtungsweisen des komischen Chores liefert Zimmermann 1994, 1-10;

von Schauspielern in Tierverkleidungen erkennen,<sup>35</sup> wie sie, durch Vasenbilder belegt, hinreichend bekannt sind.<sup>36</sup> Aristoteles (*Poet.* 1448b 12) nennt die Freude am Anblick von *morfa<sup>^</sup> tîn qhr...wn tîn tîmwt&tw* eine anthropologische Grundgegebenheit. Umzüge, in denen Tiergestalten mitgeführt wurden, sind für Syrakus in den Scholien zu Theokrit belegt.<sup>37</sup> Für Kallias und Magnes, von welch letzterem Aristophanes (*Eq.* 520ff.) nach eigenem Bekunden noch eine genaue Vorstellung hatte, sind ebenfalls Stücke mit dem Titel „Frösche“ bezeugt.<sup>38</sup> Aristophanes kann ohne weiteres eine literarische Quelle gehabt haben, erweckte aber den Anschein eines vorliterarischen Tierkomos.

Der Wettstreit in roher bäurischer Form zwischen dem Chor und Dionysos ist gleichfalls ein vorliterarischer, ländlicher Brauch, wie er ursprünglich für das Dionysosfest der Lenäen bezeugt ist. Ein Scholion zu Clem. Alex. *Protrept.* 1,2 berichtet von einer *groyk¾ òd¾ mp<sup>^</sup> tù lhnù-domšnh*.<sup>39</sup> Aristophanes-Scholien bezeugen, daß es von Anfang an bis in des Dichters eigene Zeit Wettkämpfe gegeben hat und daß man *smata toà gelasqÁnai cErin* im Wettstreit aufführte.<sup>40</sup> Aus diesen entwickelten sich später die sehr viel ausgefeilteren Dramenagone. Charon kündigt seinem Fahrgast an: *koÚsV glr mšlh / kEllist'* (205f.). Der literarisch gebildete Zuschauer mag hinter dem Gesang der Frösche eine Parodie auf die Neue Musik herausgehört haben;<sup>41</sup> die Szene ließ sich jedoch auch einfach als bäurisches, deftiges Wettsingen goutieren. Sie ahmt die frühe, ungeschlachte Form nach. Ihre Einfügung dient der Posse und Auflockerung.

vgl. auch Bierl 2001, 66-70 über entwicklungsgeschichtliche und handlungsorientierte Sichtweisen, gegenüber denen er 70-75 den rituellen Kontext betont.

<sup>35</sup> Vgl. Baier 1997, 131-134.

<sup>36</sup> Pickard-Cambridge 1962, 152-154 und Tafeln 7-9; vgl. ferner Sifakis 1971, 86-93.

<sup>37</sup> Pickard-Cambridge 1962, 296 (Appendix).

<sup>38</sup> Vgl. Sifakis 1971, 76.

<sup>39</sup> Bei Pickard-Cambridge 1962, 28 Nr. 19.

<sup>40</sup> Schol. Ar. *Eq.* 546-548.

<sup>41</sup> Zur Erklärung von Aristophanes' lyrischem Stil in den *Fröschen* aus dem „Zeitgeist“ heraus vgl. Silk 1980, 145-149.

Diese Absicht läßt sich für den gesamten ersten Teil der Komödie vor der Parabasis diagnostizieren. Die Katabasis des Gottes ist eine Hanswurstiade mit kasperletheaterhaften Zügen.<sup>42</sup>

Der Mystenchor ist an der Handlung fast unbeteiligt. Er beschränkt sich auf knappe Kommentare. Bei der Parodos kommentiert Xanthias a parte (318-320): *of memuhmšnoi / ἴνταὰς pou pa...zousin, oßj œfrazē nūn. / °dousi goàn tōn "Iakcon Ōnper di' tgor©j.* M. Tierney<sup>43</sup> hat überzeugend bewiesen, daß die rituellen Umstände des Chorauftritts eher zu den Lenäen – zu verweisen ist auf die in der Suida erwähnten *skēm̄mata tōn tīn ;maxīn* – als zu Mysterien passen. Im Grunde repräsentiert der Chor eine für die Lenäen typische ursprüngliche *pomp*». <sup>44</sup>

Das *Ŋnomast' kwm̄jde«n* als wesentlicher Teil der Komödie wird ausdrücklich in dem *Amoibaion* 416-430 benannt. Es werden nicht einfach Spottlieder abgesungen, sondern die Tatsache als solche wird erwähnt. Für die Spottverse auf fünf Politiker findet sich eine formale Parallele in den *Demoi* des Eupolis.<sup>45</sup> Der eleusinischen Einkleidung hätte es allerdings nicht bedurft. Nicht die eleusinischen *gefurismo...*, sondern der Spott an den Lenäen ist der Bezugspunkt. Aristophanes hat jedoch durch den Verweis auf Eleusis gleichsam ein Aition geschaffen, mithin einen Ursprungsort für sich vereinnahmt, der zwar gut paßte – schließlich ist der Zusammenhang zwischen Fruchtbarkeitsriten und Aischrologie unbestritten –, <sup>46</sup> den er aber gar nicht brauchte. Der Chor soll die primitive Urform der Schandrede repräsentieren. Ihre elegante und urbane Ausprägung als *asteion* wird dem Zuschauer im zweiten Teil, im *certamen* der beiden Tragiker, vorgeführt.<sup>47</sup>

<sup>42</sup> Vgl. Fraenkel 1962, 182f.

<sup>43</sup> 1935, 208.

<sup>44</sup> Vgl. Aristot. *Ath. pol.* 57, 1; vgl. Deubner 1932, 125.

<sup>45</sup> Fr. 99 K.-A.; vgl. Dover, 247.

<sup>46</sup> Lada-Richards 1999, 158: „playfulness and raillerie in its most natural and primitive enunciation, as an overt obscenity linked with the regenerative powers of nature“; vgl. auch Richardson 1974, 217.

<sup>47</sup> Vgl. Dionysos' Aufforderung 905f.: *oŋtw d' Ōpwj ἴνρετον, / tste«a ktl.*, vgl. Lada-Richards 1999, 158 mit Anm. 97.

Daß der Chor nicht nur vordergründig spottet und Witze macht, sondern seine Rolle reflektiert,<sup>48</sup> zeigt sich auch an seiner Sprache. Der Begriff *pa...zein* kehrt in den Chorpässagen vielfach wieder. Dover hat darauf hingewiesen, daß der Begriff zum einen „spielen, scherzen“ im Rahmen einer komischen Darbietung bedeuten, zum anderen aber auch eine Aufführung bei religiösen Festen ohne komischen Hintergrund umschreiben kann. Dieser Chor repräsentiert also einerseits die eingeweihten *pa...zontej* der Demeterprozession, andererseits ‘spielt’ er als komischer Chor.<sup>49</sup> Diese Vermischung von Rolle und Funktion<sup>50</sup> ist eine Art Metatheater zum Zweck der literarischen Selbstreflexion.<sup>51</sup> Analog dazu sind die Anapäste der Chorführerin (354-371) in der Parodos<sup>52</sup> zu sehen. Formal handelt es sich um die Abwehr der Unreinen von den Mysterien. Tatsächlich wird das Verdienst der Komödie um die Stadt gewürdigt. Anfang und Schluß sind im Ton einer mystischen Feier gehalten, der Mittelteil würdigt die komische Dichtung. Die Verse 356f. bzw. 368 modulieren zwischen den beiden Themen. Durch *Moàsa* (356), *coreûein* (356) und die Nennung des *Kratinos* (357) wird Komödienflair heraufbeschworen. *Bakceka* (357) gehören in den Dionysoskult, der, wie Dover gezeigt hat, sowohl auf dionysische Mysterien als auch auf das Theater bezogen werden kann.<sup>53</sup> Ebenso weisen die *teleta^ toà Dionûsou* (368) in

<sup>48</sup> Bierl 2001, 37-64, bes. 39 zeigt, daß der Chor zwischen der Rolle des Zuschauers und der des Mitspielers, bzw. zwischen ritueller und schauspielerischer Funktion „durch Ein- und Ausblendungen der Äußerungssituation und des Fiktionsrahmens, das heißt durch die Betonung von Elementen, die respektive entweder deutlich auf das Hier und Jetzt oder auf die szenische Handlung verweisen, frei ... flottieren kann.“

<sup>49</sup> Dover, 58: „It seems, therefore, that our chorus simultaneously *pa...zei* in its function as a comic chorus and enacts a company of initiates *pa...zontej* in the underworld.“

<sup>50</sup> Vgl. auch *Xanthias*’ vermutlich ebenfalls doppeldeutige Worte (318f.): of *memuhmšnoi / ἡνταὰρ pou pa...zousin* ktl.

<sup>51</sup> Dover (61) weist nachdrücklich darauf hin, daß keinesfalls eine Verspottung der Mysterien selbst intendiert sei; diese wäre in Athen bestraft worden.

<sup>52</sup> Vgl. zu den Anapästen an dieser Stelle Dover, 239.

<sup>53</sup> Vgl. Dover, 239. Auch die *coro...* (354) gehören beiden Bereichen an. Zu Dionysos und ‘Tanz’ vgl. Lada-Richards 1999, 100f.; dies. ebd., 225 über die doppeldeutige Sprache: „the whole pageant of theatrical performances is conceived as inherently intertwined with mystic imagery.“

beide Richtungen. Die Komödie wird zu einem Dionysosmysterium stilisiert. Die Chorführerin steht zugleich in und über dem Theater.<sup>54</sup>

Der erste Teil der Komödie ähnelt einer Nummernoper, in der witzige Szenen wie Perlen an einer Schnur aufeinanderfolgen. Fraenkel bemerkt zu der Abfolge von Possen: „Es wäre nicht zu verwundern wenn der Sieg dieser Komödie schon entschieden war, ehe die Parabase einsetzte.“<sup>55</sup> Die beiden Chöre, die im ersten Teil der Komödie auftreten, tragen zum Nummerncharakter insofern bei, als sie in keiner wirklichen Beziehung zur Handlung und zum komischen Thema stehen. Das Streitamoibaion der Frösche ist ohnehin nur eine Episode unter den Abenteuern der Katabasis. Der Mysterchor versammelt sich zur Feier von Mysterien, die für den Plot ohne jede Bedeutung sind, und gefällt sich in distanzierten bis ironischen Kommentaren. Als Handlungsträger ist er weitgehend zurückgetreten.<sup>56</sup>

Im zweiten Teil der Komödie ist es dem Chor völlig gleichgültig, welcher der beiden Tragödiendichter wieder ins Leben zurückgeholt wird. Er beschränkt sich auf zeitkritische Bemerkungen allgemeiner Natur und rätsonniert über seine Funktion. In der Forschungsliteratur wird darauf hingewiesen, daß die *Frösche* auch unter diesem Gesichtspunkt einen Paradigmenwechsel markieren und am Ende einer Epoche auf die Komödie des 4. Jahrhunderts vorausweisen. „Überträgt man dies auf die Politik, stechen die Übereinstimmungen deutlich ins Auge: Das Kollektiv tritt immer mehr in den Hintergrund, bis es zur Bedeutungslosigkeit verkommt, die Solisten dagegen dominieren – im Theater wie in der Politik.“<sup>57</sup> Es mag durchaus sein, daß Aristophanes diese hier skizzierte Entwicklung gespürt hat; es kam ihm aber vor allem darauf an, noch einmal die typischen Elemente der Komödie um ihrer selbst willen dem Publi-

<sup>54</sup> Die Janusköpfigkeit des Chors setzt sich auch in der Parabase fort, vgl. einerseits τὸν φέρων χορὸν (686), andererseits den Anspruch, die Stadt zu lehren (686f.). Auch hier reflektiert der Chor im Mysterengewand über seine Aufgabe im Theater; vgl. Lada-Richards 1999, 224 sowie dies. ebd., 225f. über die Sokratesschelte des Chors in 1491-1493.

<sup>55</sup> 1962, 183.

<sup>56</sup> Vgl. Zimmermann 1985, 134f.

<sup>57</sup> Zimmermann 1998, 172.

kum vorzuführen.<sup>58</sup> Tatsächlich sind es die komischen Elemente, Tierchor, Erinnerung an die Komoi, Metatheater, Dionysosbezug, die für Auflockerung sorgen und somit die Aufmerksamkeit des Publikums fesseln für die sich anschließende ernste Parabase. Letztere vermochte, schenkt man der Hypothese Glauben und folgt man gängigen Textherstellungsversuchen, das Publikum so sehr zu beeindrucken, daß die Komödie im darauffolgenden Jahr wiederaufgeführt wurde. Aristophanes nutzte also mündliche Vorformen der Komödie, um deren witzige, brillante Wirkung zu entfalten. Sie sollten die bitteren Mahnungen an die Bürger versüßen.

Das Stück über Aufgabe und Wert der Tragödie ist also zugleich eine ironische Bestandsaufnahme über Ursprung und Funktion der Komödie. Es ist vielleicht kein Zufall, daß Euripides ungefähr zu derselben Zeit die erst postum aufgeführten *Bakchen* schrieb, eine Tragödie, die ebenfalls auf Dionysos verweist und ebenfalls noch einmal das ganze 'Arsenal' – in diesem Falle – tragischer Kunst auf die Bühne brachte. In diesem Resümieren des Vergangenen manifestieren sich die Zeichen einer Zeit im Umbruch.

<sup>58</sup> Vgl. Zimmermann 1998, 171f.