

## DIE EINHEIT DER ‚FRÖSCHE‘ DES ARISTOPHANES – DEMOKRATISCHE ERZIEHUNG UND ‚MODERNE‘ DICHTUNG IN DER KRITIK\*

Die ‚Frösche‘ des Aristophanes sind ein besonders herausforderndes Stück, sind sie doch nicht nur das letzte Beispiel der Gattung der Alten Komödie und dazu in einer politisch höchst brisanten Situation geschaffen und aufgeführt worden<sup>1</sup>, sondern zugleich eine Auseinandersetzung mit der tragischen Dichtung im besonderen Lichte der Ereignisse des Jahres 406, des Todes von Euripides und Sophokles. Diese Ereignisse haben offenbar in den Gegenständen und in der Komposition des Stückes unmittelbar ihren Niederschlag gefunden. Denn nach verbreiteter Überzeugung<sup>2</sup> haben sich „im vorliegenden Stück zwei Konzeptionen überlagert, eine, in der das Ziel des Streites der tragische Thron der Unterwelt, und eine, in der das Herausheben eines Dichters der Endzweck war“. Gleich nach dem Tod des Euripides soll, wie Gelzer meint, Aristophanes entsprechend „den Plan einer Komödie“ konzipiert haben, „in der der Streit um den Thron in der Unterwelt im Zentrum stand“<sup>3</sup>. Erst nach dem Tode des Sophokles<sup>4</sup> aber „war die tragische Bühne Athens verwaist“ und damit der Anlaß gegeben, Dionysos in die Unterwelt hinabsteigen zu lassen. Da allerdings „große Teile der alten Konzeption [...] unverändert beibehalten worden“ seien<sup>5</sup>, konnte Sophokles offenbar lediglich noch am Rande Berücksichtigung finden<sup>6</sup>.

\* Auflösung der bibliographischen Abkürzungen am Ende des Beitrags (s. unten S. 99 f.).

<sup>1</sup> Zu ihr vgl. nur Kock 5 ff. oder Dörrie 305 f.; nach Whitman (254 ff.) weist Aristophanes mit den Fröschen sogar auf die Ausweglosigkeit der Lage Athens.

<sup>2</sup> Vgl. dazu etwa Hooker; neben den verschiedenen Thesen, die er zu diesem Problem vorstellt (170–173), lautet seine eigene Position (181): “the two principal motifs of the *Frogs*, contest and κατάβασις, came in Aristophanes’ mind at different times and for different reasons.”

<sup>3</sup> Gelzer 1960, 28.

<sup>4</sup> Vgl. besonders A. Ruppel, Konzeption und Ausarbeitung der aristophanischen Komödien, Darmstadt 1913, 43 ff.

<sup>5</sup> Gelzer 1960, 29.

<sup>6</sup> So vor allem Wilamowitz 471 f., der sogar annimmt, daß Aristophanes den „2. Teil schon schrieb und Dionysos in den Hades schickte, um Euripides zu holen, als Sophokles noch lebte“ (472). Dazu Dover 7 ff.

Dafür, daß sich in der Hadesfahrt des Theatergottes und dem Wettstreit um den tragischen Thron unterschiedliche Konzepte verbunden haben<sup>7</sup>, könnten auch die unterschiedlichen Rollen des Theatergottes sprechen: Während er im ersten Teil als ‚Hanswurst‘ vorgeführt wird, tritt er im zweiten Teil außer als Bomolochos vor allem als Kunstexperte und Schiedsrichter auf. Und die Verbindung dieser unterschiedlichen Konzepte scheint ihren Niederschlag auch in formalen Besonderheiten gefunden zu haben; denn obwohl Aristophanes in den ‚Fröschen‘ zu den ‚traditionellen‘ Formen der Alten Komödie zurückkehrt, erscheinen diese in überraschender Anordnung: Die Revueszenen vor der Parabase und dem Agon, die Parabase vor dem Agon, das Urteil erst am Ende des Stückes<sup>8</sup>. Und auf die Verbindung verschiedener Konzepte könnte weiter der Chor weisen, dessen Rolle als Mysten auf die Parodos beschränkt scheint, da dieser Rolle im übrigen Stück keine besondere Bedeutung mehr zukommen soll<sup>9</sup>. Auffällig ist außerdem die Teilung des Chores, von dessen ursprünglicher Gestalt als Frösche der Prolog immerhin noch einen Rest bewahrt zu haben scheint<sup>10</sup>.

Allerdings fehlt es besonders in neuerer Zeit auch nicht an Versuchen, die ‚Frösche‘ als Einheit zu verstehen, wobei der Person des Dionysos eine entscheidende Rolle zugewiesen wird; diese soll einmal aus seiner Zuständigkeit für Komödie und Tragödie resultieren: “it is only the full development of the character of Dionysus which enables him to absorb both the low comedy of the first part and the serious issues of the second half of the play” (Segal 229). Dabei trete er im ersten Teil “as the embodiment of the comic spirit seeking a stabler definition of itself and his aims” auf<sup>11</sup>, was “primarily through the motifs of disguise and changeability” dargestellt werde<sup>12</sup>, und schaffe so die Voraussetzungen für seine ernststen Aufgaben

<sup>7</sup> Nach Körte (56) „füllt er (sc. Aristophanes) den ganzen ersten Teil mit derben Possenwitzen, um für die zweite anspruchsvolle Hälfte ein gutgelauntes und unermüdetes Publikum zu haben“.

<sup>8</sup> Vgl. etwa Hooker 169 f. oder Fraenkel 164 ff.; Zimmermann (135) sieht hier ein „Spiel mit den traditionellen ‚Bauformen‘ der Komödie“.

<sup>9</sup> Dazu besonders Zimmermann (134 f.): „Die Mysten versammeln sich in der Orchestra zur Feier ihrer Mysterien, die in keiner Beziehung zur Handlung und zum ‚komischen Thema‘ stehen [...]. Die Entscheidung [...] ist ohne jede Bedeutung für sie.“ Vgl. weiter Hooker 175 ff., Gelzer 1960, 251 f., und K.J. Dover in seinem Vortrag, *The Chorus of Initiates in Aristophanes' Frogs*, in: *Entretiens Fondation Hardt* 38, Genf 1991, 173–193, hier: 191: “There is nothing in the parabasis, the agon, the exodos [...] to identify them as initiates.”

<sup>10</sup> Vgl. Hooker 175. Nach Gelzer (1960) ist diese Gestalt jedoch Bestandteil der „2. Konzeption“ (29).

<sup>11</sup> In die gleiche Richtung sollen nach Segal (212) auch die verbotenen Notdurftscherze weisen.

<sup>12</sup> Segal (211); ähnlich Whitman (236): “Clearly the art of comedy is out of hand, if its own deity has so little control of it.” Vgl. etwa auch Padilla (360 f.), der glaubt, daß Dionysos durch seine Konfrontation “with the Heracleian axis” veranlaßt werde, “to take up a more normative Old Comic role”. Vgl. auch Anm. 11.

im zweiten Teil<sup>13</sup>. Whitman (232 f.) sieht in Dionysos “a character who represents [...] the collective selfhood of Athens, a selfhood all but lost to its own identity and seeking to recover it by a spiritual journey into Hell”; durch diese Reise bringe die Komödie “death” und “rebirth”<sup>14</sup> von Gott, Tragödie und polis zur Darstellung<sup>15</sup>. Für Epstein (19) liegt der Schwerpunkt der Komödie auf dem Gegensatz von Hades und Olymp, der in verschiedenen Bereichen des menschlichen Lebens seinen Niederschlag finde und durch Aischylos’ Rückkehr zugunsten der “Olympian gods” entschieden werde, deren Sieg “over those of Hades” die Athener dazu veranlassen werde, to “subordinate that private life which shares in the lower world to the public life which embodies the powers of Olympus”<sup>16</sup>.

Allerdings stellt sich nachdrücklich die Frage, ob Dionysos hier überhaupt als Komödiengott vorgestellt ist, einmal abgesehen von der Frage nach den Ursachen, die den Komödiengott „aus der Bahn geraten“ ließen; immerhin distanziert er sich doch am Anfang deutlich genug von den primitiven Scherzen der Konkurrenten des Aristophanes (16 ff.). Nach Heiden ist deshalb sogar das Gegenteil der Fall (97): “Dionysos far from representing the spirit of the comedy [...] seems rather to represent a distinctly anti-comic spirit.”<sup>17</sup> Das verdeutlicht für ihn allein die Tatsache der Hadesfahrt; denn “he did not need to go to Hades to find a poet who could give advice that would save the city because that poet (sc.: Aristophanes) wasn’t dead” (105).

Wer also ist der Dionysos der ‚Frösche‘ und was hat er mit der Komödie zu tun? Zunächst einmal ist sein Ziel eindeutig, wenn er den tragischen Dichter Euripides, nicht irgendeinen, nach Athen zurückholen will; dieses Ziel aber scheint mit seinen Aufgaben als Komödiengott unmittelbar wenig zu tun zu haben, ja eher in Heidens Richtung zu weisen und deutlich zu machen, daß er die falschen Erwartungen an die falsche Poesie stelle<sup>18</sup>. Das heißt deshalb aber noch nicht, daß Dionysos

<sup>13</sup> Padilla sieht diese Einheit durch die Gestalt des Herakles begründet (361): “In symbolic terms, Dionysus’ taking up of Heracles’ heroic roles revitalizes comedy and his choice of the ‚Heracleian Aeschylus‘ over the sophistic and slavish Euripides will resuscitate tragedy.”

<sup>14</sup> Dazu vgl. auch Moorton, Rites 321.

<sup>15</sup> Moorton (Rites) versucht, “the comedy’s great theme of death and rebirth” (323) durch den Nachweis einer “sequence and countersequence of rites of passage” zu spezifizieren. Allerdings darf man von einem “symbolic death”, dem Dionysos sich unterwerfe, sicher nicht sprechen.

<sup>16</sup> In diesem Sinne soll der Dionysos des zweiten Teiles sogar “educate men to imitate the gods and thus to participate in their lives” (30).

<sup>17</sup> Heiden will aus dem Anfangsdialog zwischen Dionysos und Xanthias sogar eine spezifische Antiposition gegen die Komödie des Aristophanes herauslesen (97 f.).

<sup>18</sup> Heiden (105): “The salvation for Athens which Dionysos proposes is [...] doubly impossible, because a dead poet cannot be returned to life, and because even if Mr. Aeschylus could be brought back he could not provide the teaching that Athens needs”, denn das sei allein Aufgabe der Komödie. Diese Position setzt allerdings voraus, daß die ‚Frösche‘ von Anfang bis Ende eine Satire auf die Ansprüche der Tragödie im Bereich der politischen Unterweisung der Athener darstellen. Vgl. dazu besonders Heiden 96 f.

in den Hades hinabsteigt mit dem Ziel, "that he might enjoy Tragedy according to his whimsies" (Epstein 29); denn sein Ziel ist zweifellos, den seiner Meinung nach „besten“ tragischen Dichter für Athen zurückzuholen (71 f.). Wenig spricht schließlich auch dafür, daß die Einheit des Stückes in einem Gegensatz zwischen Unterwelt und Oberwelt zu suchen ist, da sich diese Welten offenbar gerade nicht unterscheiden, wie nicht nur der Chor der Eingeweihten und die Ereignisse vor dem Unterweltspalast, sondern ebenso der Umstand deutlich werden läßt, daß Aischylos und Euripides im Hades von genau den gleichen Gruppen unterstützt werden wie in Athen (771 ff.).

Die Frage nach der Rolle des Dionysos in den ‚Fröschen‘ legt so vor allem eine genauere Betrachtung seiner Darstellung im 1. Teil der Komödie bis zur Parabase nahe, also seines Auszuges mit dem Sklaven Xanthias in die Unterwelt, der Einholung von Auskünften und Tips bei Herakles, der Fahrt über den Acherusischen See im Wettgesang mit den Fröschen, der Begegnung mit den Mysten der Demeter und der Erlebnisse am Eingang zum Unterweltspalast auf den Spuren des Herakles.

Wichtige Hinweise auf die Intentionen, die Aristophanes mit der Gestaltung dieser Ereignisse verfolgt, gibt sogleich die 1. Szene mit ihren Widersprüchen und Rätseln, dem Sklaven, der auf einem Esel reitet mit einem großen Gepäckgestell auf den Schultern (Matratzen und Decken), während der Herr zu Fuß nebenherläuft, sodann der Ausstattung dieses Herrn, offenbar eines Herakles, trägt er doch ein Löwenfell und dazu eine gewaltige Keule auf der Schulter (46 f.), darunter jedoch das gelbe Prachtkleid der Teilnehmer am Dionysosfest und die herausragenden Stiefel der tragischen Bühne. Zu diesen Merkwürdigkeiten gehören weiter das Angebot des Sklaven zu handfesten Späßen nach Komödienmanier und die entschiedene Ablehnung der primitiven Notdurft-Witze der Komödie durch den Herrn (1 ff.)<sup>19</sup>, und vor allem der ausdrückliche Hinweis auf die Verkehrtheit der Situation, in der der Sklave auf dem Esel reitet, der Herr aber, kein Geringerer als Dionysos, und dies noch dazu in seiner Eigenschaft als „Sohn des Stamnias“, das ist des Weinfäßles (22), sich zu Fuß abmühen muß (21 ff.). Damit aber wird eine sophistisch geprägte Argumentation über die Last ausgelöst, die der Esel und nicht der Sklave zu tragen hat (25 ff.)<sup>20</sup>. Diese wiederum endet in der Klage des Sklaven, nicht an der Seeschlacht (sc. bei den Arginusen) teilgenommen zu haben, und der unverhohlenen Drohung, sonst würde es seinem Herrn jetzt schlecht ergehen (33 f.). Schon durch diese Eingangsszene werden so neben den Ansprüchen an die Scherze einer guten Komödie

<sup>19</sup> L. Strauss, *The Opening of the Frogs* (zuerst 1966 in: ders., *Socrates and Aristophanes*), in: Littlefield, 13–18, hier: 13, betont zu Recht, daß Dionysos' "prohibition reminds us of the distinction between vulgar and Aristophanean comedy", aber man sollte darüber die eigentliche Absicht nicht verkennen, den Theatergott Maßstäbe setzen zu lassen, die er selbst bald mehrfach verletzen wird (236 ff. 479 ff.).

<sup>20</sup> Vgl. dazu Seel 21 f. und Padilla 364; allerdings geht es Aristophanes sicher nicht um „die hintersinnige Verfremdung der empirischen Welt durch das Wortspiel“ (Seel a.O.), sondern um eine spezifische Kennzeichnung des Dionysos und seine besondere Prägung.

eine ganze Reihe von Themen angesprochen, die offenbar für das Stück bedeutsam sind. Zu ihnen muß vorrangig das Verhältnis von ‚Herr und Sklave‘ gehören – und dies auf dem Hintergrund der jüngsten politischen Ereignisse (Arginusenschlacht) –, aber in ihrem Zentrum das von Heroentum und Tragödie stehen, das seine besondere Beleuchtung durch die Beziehung zu Dionysosfest und Komödie, aber auch Wohlstandsansprüchen (Gepäck) und rhetorischer Beschlagenheit dieses ‚Herakles‘ erfährt.

Die 2. Szene (38–164), in der Dionysos bei Herakles selbst Station macht, klärt die übrigen Rätsel und führt auf weitere bedeutsame Anhaltspunkte für die Bestimmung der Intentionen des Aristophanes: Der Theatergott hat sich als Herakles kostümiert, weil er in die Unterwelt hinabsteigen will, um Euripides auf die verwaiste tragische Bühne zurückzuholen<sup>21</sup>. Dabei muß unmittelbar als Anlaß des Dionysos zu dieser Kostümierung die Absicht erscheinen, in der Unterwelt durch Erinnerung an die Ereignisse bei der Kerberos-Entführung den Eindruck zu vermitteln, daß Widerstand gegen die Entführung des toten Dichters zwecklos ist (vgl. 80 f.)<sup>22</sup>. Von dieser Absicht heben sich dann die speziellen Intentionen, die Aristophanes mit dieser Kostümierung verbindet, besonders deutlich ab; diese deuten sich bereits bei der Begrüßung der beiden Halbbrüder an, einmal in dem Eindruck, den Dionysos auf Herakles gemacht zu haben wähnt (40 f.), und der Unfähigkeit des Herakles, sein Lachen über die Kombination von Löwenfell und Kothurn, Safrangewand und Keule zu unterdrücken (42 ff.), das dann Dionysos seinerseits zu einem offensichtlich unberechtigten Renommieren mit seiner Teilnahme an der Seeschlacht provoziert (48–51), und schließlich in dem Anlaß seines Kommens, der sich offenbar vorrangig auf Tips für Ruhe, Rast, Essen, Gastwirtinnen u.a. richtet<sup>23</sup>.

Eine besondere Charakteristik erfährt dann der Theatergott durch das Ziel seines Unternehmens und zumal dessen Veranlassung, soll doch gerade an Bord des Kriegsschiffes „sein Herz“ bei nichts Geringerem als der Lektüre der ‚Andromeda‘ ein unbezwingbares Verlangen nach Euripides getroffen haben (52 ff.). Das Unverständnis des Herakles führt nicht nur zu einem Blick auf die gegenwärtige Verlassenheit der tragischen Bühne (73 ff.), sondern vor allem zu einer Auseinandersetzung über die Beurteilung des Euripides (89 ff.). Dabei wird einmal sichtbar, was

<sup>21</sup> Zum „Handlungsmotiv, daß eine Bühnenfigur – ohnehin schon Maske – sich noch einmal maskiert“, vgl. Seel 2 f. Für Segal und andere manifestiert sich in „Dionysus’ continual shifting of disguises [...] the weakness of the comic spirit itself at the time” (212).

<sup>22</sup> Zu den Motiven vgl. auch Moorton, Rites 318 ff. Allerdings soll ihn das Kostüm sicherlich nicht unkenntlich machen, so daß Widerstand umgangen wird, weil keiner auf die Idee kommt, daß ein Herakles Interesse an einem toten Dichter haben könne (Strauss [wie Anm. 19] 14 ff.). Für Segal und Whitman (236) ist „Dionysus [...] a hybrid whose multiple guises indicate [...] uncertainty as to who he is“. Für Epstein (29) Dionysos „had hoped by the imitation of Heracles to secure an Olympian dominion over Hades so that he might enjoy Tragedy according to his whimsies“.

<sup>23</sup> Dazu vgl. auch Strauss (wie Anm. 19) 14 ff.; Epstein (23): „treating Heracles as a kind of travel agent“, oder Padilla 364.

Männer der Tat bzw. Heroen wie Herakles von Euripides halten (104 ff.), vor allem aber herausgehoben, wie ganz Dionysos diesem Dichter verfallen ist (91 ff. 96 f. 100–107). Als Ausdruck seiner Bewunderung läßt Aristophanes ihn schließlich „vorbildliche“ und „kreative“ Verse des Euripides zitieren (100–102), die allerdings höchst fragwürdige Neuerungen im theologischen, sprachlichen und ethischen Bereich enthalten und deshalb die Berechtigung dieser Bewunderung zugleich in Frage stellen<sup>24</sup>. Die intendierte Einschätzung dieser Zitate wird spätestens am Ende des Stückes sichtbar (1469 ff.), wenn Dionysos mit ihrer Hilfe die Euripides zugesicherte Mitnahme in die Oberwelt zurückweist und sich auf diese Weise ausdrücklich von ihnen distanziert<sup>25</sup>. Aristophanes zielt also unverkennbar von Anfang an darauf ab, Dionysos' heroisches Wesen und seine ‚abgöttische‘ Bewunderung für Euripides in ein zweifelhaftes Licht geraten zu lassen.

Diese Ziele werden in den nachfolgenden Szenen des ersten Teiles bis zur Parabase, die Dionysos alias Herakles mit seinem Sklaven Xanthias auf dem Weg in die bzw. in der Unterwelt zeigen, mit noch größerem Nachdruck verfolgt. Ausgekostet wird besonders die Diskrepanz zwischen dem Anspruch seiner Verkleidung und seinem Verhalten, das ihn noch eindeutiger als ausgemachten Prahlhans (272 ff. 464)<sup>26</sup> und unvergleichlichen Angsthasen entlarvt, den schon die ferne Erscheinung der Empusa in panischer Angst bei seinem Priester Zuflucht suchen läßt (296 ff.)<sup>27</sup> und die Ereignisse an der Tür zum Unterweltspalast völlig die Selbstkontrolle verlieren lassen. Die bloßen Drohungen des Aiakos mit fernen Gefahren (465 ff.) nämlich<sup>28</sup>, denen sich Herakles unmittelbar konfrontiert sah und die er real zu bestehen hatte, lassen ihm „das Herz (und mehr) in die Hose rutschen“ (479 ff.), und seine entsetzliche Angst vor den Schankweibern, die Herakles allein durch stechenden Blick und Grunzen in Schach gehalten, ja in die Flucht geschlagen hatte (562 ff.) und die Dionysos jetzt vor allem mit der Herbeirufung zweier längst verstorbener Demagogen und ‚Anwälte‘, des Kleon und seines Nachfolgers Hyperbolos, drohen (569 f.), veranlassen ihn sogar, restlos auf alle Wesensverwandtschaft mit Herakles zu verzichten. Allein die Einladung der Persephone über eine Dienerin an den ‚verehrten Herakles‘ läßt Dionysos sich zwischenzeitlich erinnern, wer er eigentlich sein wollte (503 ff.).

<sup>24</sup> Zu diesen Zitaten Rau 120 ff.

<sup>25</sup> Vgl. Rau 121 f. und unten S. 97.

<sup>26</sup> Dies bezeichnenderweise als Folge seines Sieges über die Frösche! Vgl. auch Strauss (wie Anm. 19) 17.

<sup>27</sup> Aristophanes versäumt dabei nicht, durch die „Erscheinungen“ der Empusa als Rind, Mausel, blühende Jungfer und Hund den fehlenden Anlaß zu diesem panischen Schrecken weiter zu unterstreichen (288 ff.), wobei ihrer Wandlungsfähigkeit und Dionysos' Reaktion auf sie (seiner Flucht hinter den Sitz seines Priesters) für die Intentionen des Aristophanes besondere Bedeutung zukommt.

<sup>28</sup> Rau betont sicher zu Recht (116), „daß die Drohungen des Aiakos überhaupt keinem bestimmten Vorbild (sc. der Tragödie) folgen“, aber „es geht“ gerade „nicht nur darum, Dionysos mit einem ganzen Aufgebot unterweltlicher Schrecken zu bedrohen“ (117), sondern mit Schrecken, die fern und gar nicht unmittelbar bedrohlich sind.

Der hier vermittelte Eindruck von Dionysos erhält seine besondere Zuspitzung dadurch, daß Aristophanes den Theatergott während der Ereignisse vor dem Tor des Unterweltspalastes nicht weniger als dreimal mit seinem Sklaven das Heldenkostüm tauschen läßt. Die Voraussetzungen für diesen Rollenwechsel hat Aristophanes dadurch angedeutet, daß er den Sklaven von Beginn des Stückes an in einer besonderen Position vorführt, zunächst schon durch seinen Ritt auf dem Esel, dann vor allem durch seine Klage, nicht an der Seeschlacht teilgenommen und dadurch ein verändertes Verhältnis zu seinem Herrn erworben zu haben. Das ungewöhnliche Selbstverständnis des Sklaven manifestiert sich weiter im Verlaufe des Besuchs bei Herakles, wo er nicht etwa in gebührendem Schweigen bei dem Gespräch der beiden Herren dabeisteht, sondern dieses immer wieder unterbricht, und dies allein, um auf seine eigene Situation hinzuweisen (87 f. 107. 115. 159)<sup>29</sup>. Der Eindruck von einem besonderen Verhältnis zwischen Herrn und Sklaven<sup>30</sup> verdichtet sich nach dem Abschied von Herakles weiter, als Dionysos tatsächlich auf die Forderung seines Sklaven eingeht, ihm einen Gepäckträger zu mieten (165 ff.), wenn dieses Vorhaben auch an der „neuen Mentalität“ der Athener scheitert, der offenbar selbst der Tod nichts anzuhaben vermag. Dieses Verhältnis findet also seine besondere Beleuchtung durch die Bitten des Dionysos um den Kostümtausch, die die genannten Ängste vor den Drohungen des Aiakos bzw. der Schankweiber und die dazwischen eintreffende Einladung der Persephone zu Mahl, Festesfreuden und Amüsement veranlassen. Dabei enthüllen diese Rollenwechsel nicht nur, wie sehr diesem Dionysos jedes ‚Ehrgefühl‘ abgeht, sondern sie weisen ihn vor allem als einen Mann aus, der mit der Fähigkeit ausgestattet ist, seine Identität entsprechend den sich ihm bietenden Vorteilen zu verändern, in diesem Fall um der Sicherheit vor drohenden Gefahren bzw. des Zugangs zu den Genüssen des Lebens willen. Nicht umsonst läßt Aristophanes den Chor (532–41) diese Haltung grundsätzlich und nachdrücklich herausstellen als das Verhalten eines Mannes „*νοῦν ἔχοντος*“ und „*δεξιῶν*“, um ihm dann allerdings die Charakteristik hinzuzufügen: „*καὶ φύσει Θεραμένους*“ (540 f.; vgl. dazu auch Xanthias 599 f.). Dieser Kommentar des Chores gibt seine Intentionen deutlich zu erkennen; denn Theramenes<sup>31</sup> ist eine politisch wendige und anpassungsfähige, wenn nicht sogar gesinnungslose Figur, die er Euripides im Agon ausdrücklich als „seinen Schüler“, also als Produkt seiner Tragödien, beanspruchen lassen wird (967).

So wird offenkundig, daß Aristophanes Dionysos in den Szenen des ersten Teiles ausschließlich als Produkt der Euripideischen Tragödie<sup>32</sup> vorführen und zeigen

<sup>29</sup> Dieses Verhalten erinnert nicht umsonst an die Neuerungen, die Euripides an seiner Tragödie rühmt, nämlich keine Personen stumm auf der Bühne stehen, sondern alle sich von Anfang an äußern zu lassen, zumal Frauen allen Alters und Sklaven (948 ff.). Vgl. auch unten S. 88.

<sup>30</sup> Allerdings darf man dies nicht dahingehend mißverstehen, daß „the relation [...] resembles that of friends“ (Strauss [wie Anm. 19] 16) oder „partnership“ (Epstein 23).

<sup>31</sup> Vgl. etwa Radermacher 282 f.

<sup>32</sup> Für Segal und Whitman muß dies dagegen ein Symptom der Krise der Komödie sein.

will, was aus ihm durch Euripides geworden ist. Die unglaubliche Kühnheit, den Theatergott in derart unwürdigem Verhalten darzustellen<sup>33</sup> und vor allem als ‚Hanswurst‘ auftreten zu lassen, erfährt ihre Rechtfertigung so daraus, daß in ihm lediglich der Einfluß verkörpert wird, den das von den Athenern favorisierte Tragödienspiel auf sie selbst ausüben muß. Doch die Intentionen dieser Szenen reichen noch wesentlich weiter, da sie ja nicht nur das erbärmliche Verhalten des Dionysos vorführen und dieses als Produkt der Euripideischen Tragödie ausweisen, sondern darüber hinaus als dessen unmittelbare und zwangsläufige Folge die Aufstachelung der Ansprüche und des Selbstbewußtseins der Sklaven darstellen. Damit aber gewinnen diese Szenen besondere politische Aktualität, enthüllt hier doch Aristophanes als Ursachen für die Teilnahme von Sklaven als ‚Soldaten‘ an der Seeschlacht nichts anderes als die Ängstlichkeit und Drückebergerei athenischer Bürger<sup>34</sup>, die offenbar durch die Tragödie gelehrt haben, ihre ‚Vorteile‘ skrupellos zu verfolgen. Doch Aristophanes deckt hier nicht nur Ursachen und Zusammenhänge auf, sondern warnt zugleich eindringlich vor den Folgen solchen Rollentausches, wenn er Xanthias, alias Herakles, unbedenklich seinen „Herrn“ Dionysos als „Folterzeugen“ für die Beglaubigung seiner Behauptungen dem Unterweltpförtner anbieten läßt<sup>35</sup>, wobei er die Herausforderung noch zuspitzt, wenn Xanthias ausdrücklich auf den angebotenen Schadenersatz bei Körperverletzung seines gefolterten ‚Sklaven‘ verzichtet (625)<sup>36</sup>. Und Aristophanes steigert die Demonstration der Konsequenzen, zu denen dieses typische Verhalten der Euripides-Jünger führen muß, sogar noch, wenn er den Kostümtausch in der Prügelprobe enden läßt, durch die festgestellt werden soll, wer von beiden eigentlich der Gott (und Herr) ist; die verkehrte Welt spiegelt sich dabei nicht nur in dem *Kriterium* der Feststellung (Prügel), das ganz einseitig auf den Erfahrungsbereich des Sklaven zugeschnitten ist, sondern schlimmer noch in dem *Ergebnis*<sup>37</sup>, daß sich eine Entscheidung auf diesem Wege gar nicht mehr herbeiführen läßt (668 ff.).

\*

<sup>33</sup> Zu den ‚komischen Seiten‘ des Dionysos und seiner Darstellung in der Komödie des Aristophanes vgl. besonders Segal 208 ff.

<sup>34</sup> Allerdings geht Whitman (237) sicher zu weit, wenn er von einer „general superiority“ des Sklaven „to his master“ spricht.

<sup>35</sup> Hierzu gut Epstein 28.

<sup>36</sup> Natürlich könnte dies auch eine Anspielung auf die Göttlichkeit und damit Unverletzbarkeit des Dionysos sein, aber wenn die Szene überhaupt Bedeutung und Wirkung gewinnen soll, muß ein Götterbild wie bei Homer vorausgesetzt werden, was Schmerzempfindungen und Verletzungen gerade nicht ausschließt: Vgl. Aphrodite (E 330 ff.; Φ 418 ff.) oder Ares (Φ 391 ff.).

<sup>37</sup> Segal (217) will die Prügelprobe als „small agon“ verstehen, in dem er Dionysos sicher zu Unrecht siegen sieht. Deshalb ist der Vergleich mit dem Helden der früheren Stücke, der „enjoys the fruits of the victory after the agon“, auch nicht zutreffend. Denn die „positiven“ Folgen der Prügelprobe: „his appointment as judge, and the full recognition of his divinity“ sind tatsächlich ja die Folgen seines gescheiterten Entführungsunternehmens.

Von hier aus erhalten die Ereignisse am Acherusischen See ihre besondere Bedeutung, zeigt sich doch dort, daß Dionysos, der Gott aus Athen, keine Ahnung hat, was ein Ruder ist (197 ff.), geschweige denn, daß er es zu bedienen weiß, und daß er – der Anwalt und die ‚Instanz‘ der tragischen Aufführungen – dadurch gezwungen wird, sich auf Wettsingen mit Fröschen<sup>38</sup> einzulassen, deren Gesang ihm überhaupt nicht behagt (226 f.), ihm vielmehr schwer zusetzt (221 ff. 240 f.), weil er ihm offenbar ein scharfes Rudertempo vorgibt. Doch das Überraschende ist, daß dieser Dionysos nicht nur fähig ist, den verachteten Gesang zu übernehmen (251 f.), sondern die Frösche sogar zu ‚besiegen‘ (264 ff.). Damit erweist sich einmal die besondere Art seiner ‚Schulung‘, die ihn selbst mit solchem Gesang noch etwas anfangen lassen kann, ja ihm in ihm sogar eine Überlegenheit vermittelt hat. Gleichzeitig fällt dabei ein Licht auf das besondere Maß seiner ‚Gelehrigkeit‘<sup>39</sup>. So läßt sich nicht verkennen, daß Aristophanes auch mit diesem ‚Agon‘ die erzieherischen Wirkungen der Euripideischen Tragödien aufs Korn nehmen will<sup>40</sup>, wie er es bereits durch die Vorführung der Verkleidung als Ersatz für persönlichen Mut und Einsatz und des Umgangs mit dem Sklaven entsprechend den eigenen Bedürfnissen und Wünschen getan hat. Aristophanes beabsichtigt mit diesen Szenen also offensichtlich, den Athenern, die Euripides bewundern und favorisieren, den Theatergott als Spiegel vorzuhalten.

<sup>38</sup> Diese sind wohl auf der Bühne nicht zu sehen, vgl. nur Kock zu 209 oder Zimmermann 164 ff.; schon für Körte allerdings kann es an dem „leibhaftige[n] Auftreten der Frösche“ zumal angesichts des Titels des Stückes „keinen Zweifel geben“; Frösche aber seien „gewählt, weil ihr drolliges Umherspringen das Publikum in gute Laune brachte“; entsprechend Dover 56 ff. Vgl. auch Sommersteins Bemerkungen in seiner Übersetzung (1966, 55) und zu 215–217. Eine ganze Reihe gewichtiger Argumente für die Unsichtbarkeit der Frösche hat R.H. Allison, *Amphibian Ambiguities: Aristophanes and his Frogs*, in: G&R 30, 1983, 8–20, angeführt, ausgehend (8) von der Ankündigung Charons: ἀκούσει, und dem Fehlen jeglicher Hinweise auf einen Anblick der Frösche im Munde des Charon oder Dionysos (9) bis hin zu Überlegungen zu der von Aristophanes vorgestellten species der Frösche (16 f.).

<sup>39</sup> Wills Ergebnis, daß der Streit mit den Fröschen einen Wettkampf zwischen dem κοᾶξ der Frösche und dem πρωκτός („ventris crepitus“) des Dionysos darstelle (313), ist deshalb eher unwahrscheinlich ebenso wie die Annahme, daß solcher Wettkampf später durch den Agon auf einem „heroic level“ (317) wieder aufgenommen werde.

<sup>40</sup> Zimmermann versteht den Froschgesang als Parodie auf den neuen Dithyrambos (161) und sieht in ihm eine „Kritik an der neuen Musik und ihren (manieristischen) Stilmitteln“. Ein „Schreiwettkampf“ wie in der Parodos oder dem Agon der Ritter (161) oder Theokrits 5. Idylle liegt hier allerdings gerade nicht vor, da das Element der thematischen bzw. verbalen Überbietung fehlt. Für Whitman ist der Wettkampf des Dionysos mit den Fröschen vor allem bedeutungsvoll im Rahmen des Themas „music, true and false“ (88), und da sei deutlich, daß ihr Gesang „does not [...] suffer from the indiscriminate and slatternly multiformity of Euripides“ (88). Hinzu komme jedoch, daß „they are genuine Athenian frogs, and above all, they teach Dionysus to row“, während „the sailors brought up on Euripides are good only at talking back to their officers“ (88).

Wenn Dionysos dabei, wie vielfach angenommen wird<sup>41</sup>, durch diesen Agon mit den Fröschen, deren wesentliche Kennzeichen ihre Verbindung mit dem feuchten Element und die Affinität ihrer Laute zu dem Gleichmaß des Rudertaktes sind<sup>42</sup>, eine Wandlung durchmacht, dann zuerst die zu einem vollwertigen athenischen Bürger, dessen spezifische Fähigkeiten ihm hier jedenfalls vermittelt werden<sup>43</sup>. ‚Frösche‘ hieße also das Stück, weil es Athens Besonderheiten und Stärken und die ihnen entsprechenden Ansprüche an jeden freien Athener mahnend und warnend in Erinnerung rufen will.

Auf diese Szenen folgt nun, auch dies entgegen der üblichen Anordnung, die Parabase, in der Aristophanes sein politisches Anliegen vorträgt<sup>44</sup>, das auf Versöhnung innerhalb der Bürgerschaft abzielt, konkret die vollgültige Wiedereingliederung der Oligarchen und ihres Anhangs, die in den Umsturz von 411 verwickelt waren, durch Annahme ihrer Entschuldigungen und Bekenntnisse<sup>45</sup>. Zugleich sollen alle Verurteilungen und Beschränkungen zurückgenommen und die Verfolgungssphäre mit ihrer Verbreitung von Angst und Schrecken beseitigt werden<sup>46</sup>. Da

<sup>41</sup> So soll Dionysos etwa durch die Auseinandersetzung mit den Fröschen verwandelt werden (Padilla 368), weil er nach seiner Ablehnung der „Notdurftwitze“ zu Beginn des Stückes „now [...] earnestly ‚takes up‘ the farting sound of the frogs“. Für Epstein symbolisieren die Frösche „the powers of Nature“ (24), in deren Gehorsam Dionysos „as well as in the dominion over them [...] finds his individuality“.

<sup>42</sup> Auf keinen Fall dürfen sie ernsthaft als Gestalten einer Zwischenwelt angesehen werden: „singing eternally on the threshold of death“, wie Moorton, Rites 312, annimmt, für den die Frösche nämlich typische Vertreter einer „neutralen Zone“ sind: „The frogs dwell in sacred water which separates life from death: they belong to both realms, and to neither.“ Die Frösche singen hier allerdings wesentlich mehr als nur ihr „βρεκεκεκεξ κοάζ κοάζ“, aber es ist wichtig, zu realisieren, daß alles Weitere allein der Rechtfertigung und Aufwertung ihres Gesanges dient: Ort und besondere Gelegenheit zu ihrem Gesang (215 ff.), die Gunst der Götter, speziell der Musen, Pans und Apolls, die bezeichnenderweise gar nicht ihrem Gesang, sondern jenem Produkt gilt, das in „ihrem Element“ wächst (241 ff.).

<sup>43</sup> Allison (wie Anm. 38) hat auf die Bedeutung des Charon-Kahnes hingewiesen (13): „Charon’s boat itself [...] is also meant to call up the trireme-associations“, und er weist im Zusammenhang mit Eupolis’ Taxiarchoi weiter darauf hin (11) „that it was precisely these skills, possessed by them in a high degree, which gave Athenian triremes supremacy at sea and on which in direct consequences the strength of the Athenian empire depended“. Die Schmach des Theatergottes, der nicht einmal weiß, was ein Ruder ist, läßt sich also kaum steigern.

<sup>44</sup> Für Whitman enthält die Parabase kein politisches Programm, sondern „only a yearning for a real Athens and real Athenians“ (238). Zur entgegengesetzten Position vgl. zuletzt W.G. Arnott, A Lesson from the Frogs, in: G&R 38, 1991, 18–23.

<sup>45</sup> Zur Parabase vgl. auch Padilla 373 f.; allerdings scheinen die Anhaltspunkte für seine These zu fehlen, daß „the urging of the city to ‘save its citizens and remove its fears’ [...] evoke Heracles in his role as a soter and culture hero“.

<sup>46</sup> Zu den verhängnisvollen Folgen dieses Rates nach 404 vgl. Arnott 20 ff.: „we shall regret that the advice given in the epirrhema proved to be a recipe for disaster.“ Das läßt sich nicht bestreiten, aber die Situation, aus der Aristophanes spricht, und die Rolle der Alten Komödie dürfen dabei nicht unberücksichtigt bleiben.

Aristophanes dieses Anliegen gleich zweimal, sowohl im Epirrhema als auch im Antepirrhema, vorträgt, deutet schon diese Eindringlichkeit auf die Größe der Widerstände, die einer Umsetzung dieser Forderung entgegengestanden haben müssen. Noch deutlicher treten diese aus den eindringlichen Mahnungen des Aristophanes an die Athener hervor, den Zorn fahren zu lassen und ihrer von Natur gewährten übergroßen Klugheit zu folgen (700) bzw. Art und Gewohnheit zu ändern, von der Torheit zu lassen (734a) und wiederum auf die „Altbewährten“ zurückzugreifen (734 f.). Wie gewagt selbst diese Mahnungen gewesen sein müssen<sup>47</sup>, läßt nicht zuletzt die dem Chor zugewiesene Rolle als Mysteren der Demeter erkennen, der so gleichsam für den Vortrag dieser Mahnungen in den Schutz dieser Gottheit (386 ff. und 675) gestellt wird<sup>48</sup>. Im Epirrhema zieht Aristophanes die Freilassung der Sklaven nach der Seeschlacht bei den Arginusen als Argumentationshilfe für sein Anliegen heran (693 ff.) und betont: Es wäre schändlich, wenn die Sklaven durch ihre Teilnahme an einer einzigen Seeschlacht Vollbürger und Herren würden, die Teilnehmer an zahlreichen Seeschlachten, Wesensverwandten und vielfach Bewährten aber durch einen einzigen Fehler aus der Bürgerschaft ausgeschlossen blieben. Aristophanes will zwar an der Behandlung der Sklaven ausdrücklich keine Kritik üben (695 f.), aber durch den ganzen ersten Teil seiner Komödie, in dem er Dionysos' Sklaven Xanthias (trotz 33 f.) praktisch in der neuen Rolle auftreten läßt, hat er eindringlich vor Augen geführt, wohin dieses Vorgehen führen muß. So wird erkennbar, daß der erste Teil der Komödie Aristophanes vor allem dazu dient, den Boden für die Annahme seines politischen Rates in der Parabase zu bereiten<sup>49</sup>. Dieses Bemühen setzt das typische Sklavengespräch zwischen Xanthias und jenem Sklaven aus dem Palast des Pluton (738 ff.)<sup>50</sup> nach der Parabase fort.

Im Antepirrhema kleidet Aristophanes seine Ermahnung in den Vorwurf, daß die Athener mit den Menschen wie mit den Münzen umgingen (718 ff.). Dabei tritt das Ziel des Vergleiches von Anfang an deutlich hervor. Zunächst hält Aristophanes den Athenern vor, daß sie die alten Münzen nicht mehr verwendeten, obwohl sie nicht verfälscht (also ‚menschlich‘ gesprochen: echtbürtig), die schönsten (also

<sup>47</sup> Vgl. auch Dörrie 306: „Wahrscheinlich gehörte Mut dazu, [...] für die Abschaffung dieser Ungleichheit“ einzutreten.

<sup>48</sup> Darauf weist auch Gelzer 1979, 289 hin: „In der Parabase [...] wirft er die Autorität des heiligen Chores der Mysteren in die Waagschale mit einer feierlichen Mahnung ...“. Dieser Autorität muß sich Aristophanes aber offensichtlich nicht nur für die Parabase (674, 686), sondern auch für das übrige Stück versichern (vgl. etwa am Schluß 1524 ff.). Das wird allerdings von Dover (wie Anm. 9) 191 bestritten, vielmehr fungiere der Chor „in a way which is the lowest common denominator of all comic choruses“. – Zu den „Eleusinian aspects of the Frogs“ Whitman (86): sie „indicate an Athens redeemed from time, suffering, and error, albeit on the other side of the veil“. Auch hier warnt jedoch Dover (182 ff.) nachdrücklich vor allzu starker Betonung der „eleusinischen Elemente“ in den ‚Fröschen‘.

<sup>49</sup> Auf die Erfolge des Aristophanes verweist etwa Arnott (wie Anm. 39) 19 f., aber diese dürfen trotz Dikaiarch sicher nicht auf die Parabase eingeschränkt werden.

<sup>50</sup> Whitman (80) glaubt sogar, daß Aristophanes zur Veranschaulichung des Sklavenswesens „turns Aeacus too into a slave“.

zugleich sittlich besten), richtig geprägt (also auf rechte Weise erzogen und ausgebildet) und unter Barbaren und Hellenen geprüft (d.h.: in Kämpfen mit jenen bewährt) seien (721–24), sich statt dessen der neuen Münzen bedienten, die doch schlecht, minderwertig, gerade erst eingeführt (also eingebürgert) und schlecht geprägt (also mangelhaft ausgebildet) seien (725 f.). Und Aristophanes läßt es bei diesem unmittelbar verständlichen Vergleich nicht etwa bewenden, sondern führt ihn noch ausdrücklich aus: Gerade wie mit den Münzen verfahren die Athener auch mit den Menschen: Nicht der χρηστοί bedienen sie sich – mit ihrer edlen Herkunft, bewährten Ausbildung, vielfachen Bewährung, edlen Gesinnung –, sondern jener Typen, denen wie den neuen Münzen Bewährung, Erfahrung, zureichende Ausbildung, Qualität und Wert abgingen (727 ff.).

Auch dieser Gegensatz zwischen den χρηστοί und den vielen und hochgeschätzten πονηροί, der sich von hier an durch die ganze übrige Komödie ziehen wird, erhält seine eigentliche Brisanz erst durch den 1. Teil der Komödie. Dort wird nämlich Dionysos in seiner Wesensverwandtschaft mit einem Theramenes und seiner See-Untauglichkeit offensichtlich als Beispiel für diese ‚Neuprägungen‘ vorgeführt. Dadurch werden diese aber nun gleichzeitig mit dem Einfluß und dem Ansehen des Euripides verbunden, so daß sich der Vorwurf nicht überhören läßt, daß es gerade die Produkte der Euripideischen Tragödie sind, die die athenische Gesellschaftsordnung auflösen und die Stadt zugrunde richten werden. Zuflucht vor diesem Einfluß bietet deshalb allein die Wiederaufnahme der χρηστοί mit ihrer Seekampf-Erfahrung trotz ihres einen Vergehens. Wie frontal der Angriff gegen Euripides dabei von Aristophanes vorgetragen wird, zeigen allein die Typen, die nach dem Bericht von Plutons Sklaven in der Szene nach der Parabase den tragischen Thron für Euripides fordern (771 ff.). So kann es schon zu diesem Zeitpunkt kaum einen Zweifel mehr geben, was das edle Vorhaben des Dionysos, den gefeierten Euripides auf die tragische Bühne in Athen zurückzuholen, nach Aristophanes' Meinung für die Stadt bedeutet: Die Fortsetzung des Siegeszuges der „neuen Münzen“, durch den die Stadt zugrunde gehen wird.

\*

Damit wird nun aber der Blick auf die besondere Herausforderung gelenkt, der sich Aristophanes bei der Abfassung der ‚Frösche‘ konfrontiert sah, nämlich diese Einsicht einer Zuschauerschaft, die offensichtlich in ihrer Mehrzahl<sup>51</sup> für diese „Münzen“ eingenommen war, zu vermitteln, und das unter den Bedingungen einer politisch aufs äußerste angespannten Situation. Aristophanes hat als Instrument dieser Vermittlung den Wettkampf zwischen Euripides und Aischylos um den Thron des tragischen Dichters in der Unterwelt gewählt und damit ein Verfahren, das die vor-

<sup>51</sup> Zur Einschätzung der Publikumsmehrheit vgl. auch Latacz 273 oder Dörrie 308.

herrschenden Maßstäbe und Bewertungen Schritt um Schritt in Frage stellen und gleichzeitig die Vorzüge scheinbar veralteter Kriterien wiederum zur Geltung bringen konnte. Von hier aus läßt sich dann auch die didaktische Meisterschaft ermes- sen, mit der Aristophanes den zweiten Teil durch den ersten ohne jede demonstrati- ve Form der Belehrung vorbereitet hat.

Dabei hat er es auch äußerlich durchaus nicht, wie immer wieder behauptet wird<sup>52</sup>, an jeder Verbindung der beiden Teile fehlen lassen, sondern diese allein durch den Ablauf der Ereignisse hergestellt. Als Xanthias, alias Herakles, von Aia- kos und seinen Polizisten bestraft werden soll (605 ff.), versichert er, daß er niemals vorher im Hades gewesen sei (612 ff.), und bietet attischem Prozeßrecht entspre- chend als Beweismittel eine Folterung seines ‚Sklaven‘ an (615 ff.). Um diesem Verfahren Einhalt zu gebieten, beruft sich dieser auf seine wahre Identität als „Dio- nysos, Sohn des Zeus“ (629 ff.)<sup>53</sup>. Da Xanthias jedoch deshalb nicht einlenkt, wen- det Dionysos durch seinen Einspruch zwar die Folterung als ‚Sklave‘ ab, fordert aber eine Prügelprobe heraus, die feststellen soll, wer von beiden tatsächlich der Gott ist<sup>54</sup>. Doch trotz strenger Durchführung dieser Probe läßt sich dies nicht ein- wandfrei feststellen (668 f.). Deutlicher konnte das Ausmaß der entwürdigenden Konsequenzen dieser Reise als Herakles mit einem Sklaven in die Unterwelt kaum sichtbar gemacht werden. Die unmittelbare Folge dieses Ausgangs der Prügelprobe aber ist, daß beide am Ende vor Pluton und Persephone geführt werden, damit diese ihre wahre Identität feststellen (669 f.)<sup>55</sup>. Damit wird Dionysos den Unterweltsgöt- tern nun in seiner wahren Identität vorgestellt, womit das Ziel der Reise, Euripides im Schutz der Herakles-Verkleidung zu entführen, in weite Ferne gerückt ist. Durch die Situation jedoch, in der sich die Unterwelt seit Euripides‘ Ankunft befindet, bie- tet sich Dionysos ein neuer Weg. Da nämlich in der Unterwelt ein heftiger Streit um

<sup>52</sup> Vgl. oben S. 73 f. und besonders Wilamowitz 471: „Der ganze erste Teil steht für sich“, oder Körte (56) und Hooker (170). Eine Verbindung jedenfalls aus der Perspektive des Zuschauers sieht auch Fraenkel 184 ff. Zu Recht erkennt Padilla (360) auch Herakles als ver- bindendes Element der beiden Teile des Stückes: „Heracles provides a comic base paradigm that [...] helps join the play’s two halves“; denn „the hero’s presence, mythical paradigms, and theatrical traits of bodily vitality introduce [...] a set of aesthetic, social, and political themes that the frogs, the initiates and Aeschylus also embody and articulate“.

<sup>53</sup> Diese Namensnennung zeigt aber zugleich sehr deutlich, daß er sich gerade nicht ‚verloren‘ hat, sondern auch als Herakles oder Sklave seiner selbst gewiß bleibt. Vgl. dazu auch Whitman 237 f. Für Segal (213) „Dionysus thus associates himself with the established communal and cult implications of his divinity“. Ähnlich Epstein 28. Damit aber sei er „ready for the Aeschylean conception of tragedy in the second part of the play“. Doch zu- nächst ist dieses Bekenntnis erfolglos und Demonstration seines Niederganges.

<sup>54</sup> Mit der Aufforderung an Aiakos, Dionysos trotzdem zu „schlagen“, stellt Xanthias nicht weniger als dessen Göttlichkeit in Frage. Schlimmer lassen sich die Folgen des Rollen- tausches nicht veranschaulichen. Die Stoßrichtung dieser Kritik wird eher abgeschwächt durch die Feststellung, der Rollentausch „has ended with a real equality between the two“ (Epstein 28), ja, dies ist nach Aristophanes gerade ausgeschlossen.

<sup>55</sup> Zum Ablauf dieser Ereignisse vgl. auch Moorton, Rites 320.

den Thron des besten tragischen Dichters (761 ff.) entbrannt ist, den Aischylos bisher innehatte (768 ff.), der vom Publikum geforderte Wettkampf aber bisher nicht stattfinden konnte, weil von beiden Seiten anerkannte Richter fehlten (805 ff.), liegt nichts näher, als Dionysos mit dem Richteramt in dem genannten Streit zu betrauen und seinen Richtspruch zur Voraussetzung für die Erfüllung seines Anliegens zu machen, wie es Plutons Worte später auch ausdrücklich formulieren werden (1411 ff.)<sup>56</sup>: Nur der Sieger im Wettstreit um den Thron der tragischen Dichtung in der Unterwelt wird von ihm für eine Rückkehr in die Oberwelt freigegeben. So tritt die innere Konsequenz der Ereignisse deutlich hervor: Der Verlust des Löwenfells und das Scheitern aller Bemühungen, sich unter Einsatz des Sklaven erfolgreich durch die Gefährdungen in der Unterwelt zu ‚wursteln‘, zwingen Dionysos, sein Anliegen in seiner eigenen Rolle weiter zu verfolgen, und der Tod des Euripides hat mit dem Streit um den tragischen Thron dafür besondere Voraussetzungen geschaffen. Die neue Situation veranschaulicht sein Auftreten (830) mit Pluton<sup>57</sup>, Aischylos und Euripides ohne Löwenfell und Keule.

So hat sich Aristophanes also die Voraussetzungen geschaffen, um dem Wesen der ‚neuen Münzen‘ das der alten eindrucksvoll gegenüberzustellen und dabei das anerkannte und bewunderte Erscheinungsbild der ‚neuen Münzen‘ durch die Vorzüge der alten in Zweifel zu ziehen und schließlich in seiner gefährlichen Wirkung enttarnen zu können. Und indem er Dionysos, den leidenschaftlichen Anhänger des Euripides, zum Schiedsrichter dieses Dichterwettstreites macht, ruft er gleichsam die große Masse der Bewunderer und Produkte des Euripides in Athen als kritische Beobachter an seine Seite<sup>58</sup>.

Durch die ungewöhnliche Anordnung der traditionellen Bauteile der Alten Komödie, in der dem Dichter-Agon die Parabase vorausgeht, stellt er den Agon vor einen Hintergrund, der das entscheidende Kriterium für die Ermittlung des Siegers bereits vorgibt, nämlich die Förderung der Stadt in ihrer gefährdeten Situation, ja diese sogar auf ein bestimmtes Verfahren festlegt, die Heranbildung und Vermehrung der *χρηστοί*. Wie nachdrücklich Aristophanes dabei von Anfang an Einstellung und Urteil der Zuschauer zu beeinflussen sucht, zeigt besonders anschaulich das einführende Gespräch der beiden Sklaven, in dem die Anhänger von Euripides und Aischylos charakterisiert werden. Während Euripides von der zahlenmäßig weit überlegenen Schar der „Diebe, Beutelschneider, Vaterschläger und Einbrecher“ unterstützt wird, die sich an seinen rhetorischen Kabinettstückchen gütlich tun (771 ff.), hat Aischylos in der Unterwelt nur wenig Anhänger, weil die Zahl der *χρηστοί* dort wie gegenwärtig in Athen sehr gering ist (782 f.). Die Schärfe dieser Invektive wird durch den Mund, der sie vorträgt, meisterhaft abgefedert, mag doch

<sup>56</sup> Vgl. auch Dover 6.

<sup>57</sup> Zur vieldiskutierten Anwesenheit Plutons vgl. etwa Fraenkel 166 f.

<sup>58</sup> Vgl. Wilamowitz 471: „Aristophanes führte in Dionysos einen Vertreter des athenschen Publikums und seines Geschmacks ein.“

ein Sklave nicht wissen, was er sagt, oder aus ‚Herrenfeindlichkeit‘ die Werte auf den Kopf stellen.

Aristophanes liegt dann offenbar sehr daran, herauszuheben, daß sich Dionysos nicht etwa nur notgedrungen, sondern mit allem Eifer und Ernst an die Übernahme des Schiedsrichteramtes macht<sup>59</sup>; dies unterstreicht er durch Dionysos' Entschluß, in aller Form (871) darum zu beten, den Agon μουσικώτατα durchzuführen (871 ff.), und seine Aufforderung an den Chor, inzwischen an die Musen ein Lied zu richten (874). Durch solche Vorbereitungen wird auch der Zuschauer herausgefordert, sich möglichst ernsthaft auf den Dichterwettstreit einzulassen. Dabei nutzt Aristophanes wiederum die Gelegenheit, Positionen der Kontrahenten zu fixieren und über sie sozusagen Stimmung zu machen. Er läßt nämlich Dionysos auch die beiden Dichter vor dem Wettkampf zum Gebet auffordern. Während Aischylos daraufhin Demeters Unterstützung erbittet, sich seiner Einweihung in ihre Mysterien würdig zu erweisen (886 f.), läßt Aristophanes Euripides neue, „eigene“ Götter wie Aether, den „Zapfen der Zunge“, Einsicht und „witternde Nüstern“ um Beistand bitten (892 ff.)<sup>60</sup>, ihn alle Äußerungen des Gegners, die er aufgreife, auf rechte Weise bloßstellen und widerlegen zu lassen.

Entsprechende Tendenzen zur Einflußnahme zeigen sich dann ebenso im Vor-geplänkel zwischen Euripides und Aischylos (830–850), deutlich schon in den Skizzen der ihnen zugewiesenen Rollen<sup>61</sup>. Während Euripides im Stile des künftigen Verlierers selbstbewußt auf die Auseinandersetzung drängt, das Gegenüber in seinen Schwächen völlig durchschaut zu haben beansprucht und deren Aufdeckung gleichsam kaum erwarten kann, ist Aischylos aufs äußerste gereizt und aufgebracht, daß ihm ein Wettstreit mit einem solchen „Lumpendichter“ wie Euripides überhaupt zugemutet wird. Weitere Tendenzen verraten sich in den gegenseitigen Kritikpunkten; Euripides übt im wesentlichen formale Kritik an der wuchtigen Sprache, den unverständlichen Wortzusammenballungen und an den dramatischen Personen des Aischylos, den er als Produzenten „wilder Helden“ apostrophiert<sup>62</sup>; Aischylos dagegen tadelt Euripides nicht nur wegen seiner Form: „Geschwätzaufleser“ (841), „Heranzieher“ wilder Monodien aus Kreta (849 f.), und wegen seiner Gestal-

<sup>59</sup> Segal (in Littlefield 50) sieht die entscheidende Wandlung des Dionysos in der Prügelzene, wo Dionysos mit dem Hinweis auf seine göttliche Natur (628 f.) „does begin to reaccept his divinity and the dignity it entails [...] he thus associates himself with the established communal and cult implications of his divinity [...]. He is then ready for the Aeschylean conception of tragedy in the second part of the play.”

<sup>60</sup> Zu diesen Gebeten Rau 124 oder W. Horn, Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes, Nürnberg 1970, 46 ff. 52 ff. und 60; der Zusammenhang mit den Göttern des Sokrates in den Wolken ist auch sonst immer wieder betont worden, etwa Dover zu 892 f., Sommerstein zu 889–91. Schon wegen dieser Beziehung ist Epsteins (32) Deutung von Euripides' Göttern nicht überzeugend: sie seien lediglich eine „demythologized modification of Aeschylus' desire to be worthy of Demeter's mysteries”.

<sup>61</sup> Zu ihnen vgl. auch Rau 123 f. oder Dover 18 f.

<sup>62</sup> Vgl. zu dieser Einseitigkeit etwa auch Dörrie 298.

ten: Bettler, Lahme und Lumpenträger (842 ff.), sondern auch wegen des verwerflichen Inhalts seiner Dramen, der sich besonders darin zeigt, daß er sich nicht gescheut hat, sogar „ruchlose Ehen“ in die Tragödie einzuführen (850).

Das Vorgeplänkel läßt so bereits die Grundpositionen der Kritik erkennen, die der Agon zunächst weiter differenzieren, dann aber vor allem in den Konsequenzen für die Stadt beleuchtet wird. Im Epirrhema greift Euripides entsprechend die Tragödien des Aischylos vornehmlich ihrer Form wegen an: Wegen der schweigenden und verhüllten Personen, die von Beginn an bewegungslos auf der Bühne hocken, der langen Chorlieder (909 ff.) und schweren Wortballungen, und erklärt seine Tragödien im ganzen für schwer verständlich (927). Dem stellt Euripides auf eine unwillige Gegenfrage des Aischylos hin seinen eigenen Einfluß auf die Tragödie entgegen (937 ff.)<sup>63</sup>, einmal in der Form: Er hat die von Großsprecherei und übertriebenen Äußerungen angeschwollene Tragödie zuallererst einmal ‚abgeschlankt‘ und ihr durch Einfügungen von Liedchen, Diskussionen, Gesprächigkeit die lastende Schwere genommen und sie danach durch Monodien ‚aufgepöppelt‘ (939 ff.). Er hat sich in der Gestaltung um Klarheit von Anfang an bemüht, keine Personen untätig auf der Bühne herumstehen lassen, sondern sich alle vom Sklaven bis zur alten Frau äußern lassen (945 ff.), hat den Gehalt verändert durch Aufnahme der Gegenstände des alltäglichen Lebens (959 ff.) und der Tragödie ein neues Ziel gesetzt: „ich lehrte reden“ (954), vermittelte Skepsis und Logismos (956 ff., vgl. auch 971 ff.).

Diese Ansprüche werden von Aischylos nicht etwa bestritten, sondern im Gegenteil ausdrücklich anerkannt, so daß die poetischen Besonderheiten an sich, um die es in diesem Agon gehen wird, gegenseitig nicht strittig sind. Allerdings stellen die äußerste Bitterkeit und teils schweren Verwünschungen (950 f. 954 f.), mit denen Aischylos zustimmt, Euripides zugleich unter den Verdacht, auf die Entwicklung der Tragödie und schlimmer noch die der athenischen Bürgerschaft einen verhängnisvollen Einfluß ausgeübt zu haben. Diesen Verdacht verstärken die abschließenden Pnige (971–991), die zugleich weitere Mittel tendenziöser Gestaltung des Aristophanes erkennen lassen. Wenn er nämlich Euripides rühmen läßt, den Bürgern vor allem beigebracht zu haben, ihre Häuser besser zu bewohnen als vorher (976 f.) und genau zu beachten: *ποῦ μοι τοῦτι; τίς τοῦτ' ἔλαβε;* (979), wird zumal auf dem Hintergrund der Parabase erkennbar, daß er ihn die Vorzüge seiner Kunst so darstellen läßt, daß sie sich zugleich selbst richtet<sup>64</sup>. Denn unverkennbar ist, daß die Auswirkungen dieser Kunst für Aristophanes vor allem die Brandmarken des Banalen, Nichtigen, Ich-Bezogenen, Unpolitischen tragen<sup>65</sup>. Dieser Vorwurf wird besonders durch das vorgeblich sekundierende Pnigos des Dionysos (980–991) her-

<sup>63</sup> Hierzu ausführlich und anschaulich Latacz 266 ff.

<sup>64</sup> Vgl. schon Radermacher 280 f.

<sup>65</sup> Vgl. auch Hooker (171): „two attitudes in stark opposition to each other: the public and communal versus the private and selfish“. Zu den Konsequenzen der Vorführung der „Privatangelegenheiten [...] auf der Bühne“ vgl. auch Zimmermann 278.

ausgehoben, der die ‚spießbürgerlichen‘ Ergebnisse dieser Errungenschaften der Euripideischen Dichtung drastisch karikiert<sup>66</sup>.

Im Antepirrhema läßt Aristophanes Aischylos bezeichnenderweise in ‚sylogistischer‘ Form antworten<sup>67</sup> und seiner Entgegnung die Frage nach der Aufgabe des guten Dichters voranstellen. Da Euripides diese Aufgabe ausdrücklich dahingehend bestimmt, die Bürger sittlich besser zu machen, wird der Streit um die Qualität der Dichtung wie selbstverständlich von beiden Dichtern ausdrücklich auf einen Streit um ihre erzieherische Wirkung, die Beschreibung des Nutzens für die Bürger und die Bestimmung des sittlich Besseren eingeeengt. Da aber in der Parabase bereits festgestellt worden ist, was den tauglichen Bürger ausmacht und woraus die Gemeinschaft allein noch Vorteil zu ziehen vermag, kann von Anfang an über die durch gute Dichtung zu vermittelnden ‚Werte‘ und ihre positive Wirkung kein Zweifel bestehen.

Durch diesen Hintergrund schafft Aristophanes zugleich die Voraussetzungen für achtungsvolle Aufnahme von Aischylos‘ Leistungen, den er sich damit brüsten läßt, die Bürger zu Helm-, Lanzen-, Sturmhauben-, Beinschienen-, Wut-schnaubenden Wesen gemacht zu haben, die nach den ‚Sieben gegen Theben‘ kampflustig waren, nach den ‚Persern‘ entschlossen, ihre Gegner stets niederzuringen (1026 f.), und durch seine Abgüsse von homerischen Helden animiert, beim Angriffssignal der Kriegstrompete diesen gleichzukommen (1041 f.). Da durch diese Leistungen das Nützliche eindeutig und ausschließlich auf heldisches Wesen und Verhalten eingeeengt, ja sogar allein auf Kampftüchtigkeit und Kampfbereitschaft festgelegt wird<sup>68</sup>, kann die Kritik an Euripides nur vernichtend ausfallen<sup>69</sup>. Aischylos hält ihm dann auch zunächst allgemein vor, aus diesen ‚vierschrötigen‘ Gestalten lauter Drückeberger, Markt-Herumstreicher, Gauner und verschlagene Typen gemacht zu haben (1014 f.), und prangert danach noch die Folgen der Euripideischen Dichtung im einzelnen an.

So soll Euripides dadurch, daß er die Bürger Geschwätz und Faselerei gelehrt habe (1069 ff.), die Ringerschulen entleert, die Hintern der Jünglinge durch Dauerdiskussionen wundgerieben, das aber heißt, die Sportlichkeit und Wehrkraft aufgelöst haben, so daß sie aus lauter Unsportlichkeit nicht einmal mehr fähig sind, beim Festlauf eine Fackel zu tragen (1086 f.). Gleichzeitig soll er auf diese Weise den

<sup>66</sup> Die besondere Aufgabe des Dionysos in diesem Agon kennzeichnet gut Radermacher (278): „Wenigstens in der Parodierung des Euripides wird die Dionysosrolle streng durchgeführt.“

<sup>67</sup> Zur unterschiedlichen Äußerungsform der beiden Dichter vgl. auch Radermacher 287 f.

<sup>68</sup> Dazu richtig Heiden 103 f., allerdings mit erstaunlicher Konsequenz: „the voice of Mr. Aeschylus again and again sounds the tones of Athenian demagoguery“ (104), so daß wir in Kleophons berühmtem Votum gegen den Frieden „can hear the voice of Mr. Aeschylus clearly“. Heiden scheint die Parabase, ihre Stellung und ihren Widerhall im Agon völlig unberücksichtigt gelassen zu haben.

<sup>69</sup> Dazu gut Latacz 266 ff.

Widerspruchsgeist genährt, also die Disziplin untergraben, und dadurch sogar die Parhaler veranlaßt haben, ihren Kommandeuren zu widersprechen, sie, die zu Aischylos' Zeiten sich allein darauf verstanden, nach Brot zu schreien und den Ruderakt zu brüllen (1071 ff.). Fast noch schwerer wiegt der Vorwurf, durch Infragestellung des Standesbewußtseins die politische Moral gebrochen zu haben, so daß kein Reicher und Vornehmer sich mehr verpflichtet fühlt, öffentliche Lasten und zumal Kriegslasten zu übernehmen (1065 f.). Und durch Angriffe auf die allgemeine Moral soll er schließlich die Stadt mit possenreißerischen Volksverführern angefüllt haben, die vor keiner Täuschung und vor keiner Irreführung des Volkes mehr zurückschrecken (1085 f.).

Für die Zersetzung der Wehrkraft läßt Aristophanes Dionysos im Pnigos wiederum im Stile eines Bomolochos ein eindrückliches Beispiel von den letzten Panathenäen anführen (1089 ff.)<sup>70</sup>. Dabei muß diese Kritik an Euripides zusätzliches Gewicht dadurch erhalten, daß ihre Berechtigung gerade durch das Auftreten des Dionysos im 1. Teil der Komödie eindrücklich bestätigt wird. So aber ist mit dem Agon zwangsläufig eine Analyse der gegenwärtigen Situation Athens und ihrer Ursachen verbunden und damit zugleich ein nachdrückliches Votum für ein radikales Umdenken der Athener, zu dem nicht nur eine entsprechende Abkehr von Euripides gehört, sondern ebenso die Wiederaufnahme der vertriebenen und ihrer Rechte beraubten Oligarchen.

\*

Wenn die dichtungstheoretischen Betrachtungen hier derart eindeutig im Dienste politischer Agitation stehen<sup>71</sup>, kann gar nicht erwartet werden, daß wir mit einem allgemeinen Dichtungswettstreit konfrontiert werden, sondern lediglich einem Wettstreit um Dichtung als politische Erziehung. Doch selbst um einen offenen Wettstreit in diesem Bereich kann es, genauer betrachtet, nicht gehen, da durch die Parabase von vornherein die Kriterien für gute ‚politische Erziehung‘ vorgegeben sind. Diese aber sind identisch mit dem berühmten „Geist von Marathon“<sup>72</sup> und auf dessen Grundsätze so einseitig festgelegt, daß ihnen gegenüber nicht nur alle weiteren ästhetischen Kriterien bedeutungslos sind, sondern über sie von ihnen aus auch noch maßgeblich befunden wird<sup>73</sup>. Die Konsequenz ist, daß Verständlichkeit der

<sup>70</sup> Whitman (89): „the torch is a property of a city festival, a token of its cultural integrity, and Euripides' man blow it out“.

<sup>71</sup> Gegen Seel 23 f.: „man erkennt Aristophanes durchaus, wenn man ihn zum Propagandisten und Leitartikler irgend einer Doktrin oder Parole macht“. Dagegen vgl. auch Whitman 90 f.

<sup>72</sup> Vgl. auch Snell 124.

<sup>73</sup> Deshalb trifft Hookers Feststellung gerade nicht zu (177): „It has become evident that [...] the literary contest is not fitted organically in the structure of the comedy as a whole.“

Sprache, Durchsichtigkeit der Ereignisse, Rückgriffe auf moderne Musik, Aufnahme von Diskussion und offener Rede, Einbeziehung neuer Personengruppen aus der Bevölkerung (939 ff.) als für die Erziehung zum guten Bürger schädlich und hinderlich verworfen werden.

Das aber sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß die erzieherische Wirkung des Euripides durch seine Dramen, die ihm von Aristophanes so schwer angelastet wird, durchaus nicht irgendeine beliebige oder unbedachte Einflußnahme darstellt, sondern im Gegenteil die Kennzeichen einer spezifisch demokratischen Erziehung trägt, wie Euripides auch selbst geltend macht (951 f.)<sup>74</sup>. In diesen Rahmen gehört in seinen Augen nicht nur, daß er die Tragödie ‚abgeschlankt‘, das heißt, verständlich gemacht, ihrer Erhabenheit und Publikumsferne entkleidet und dafür durch Anreicherung mit kleinen Liedchen, Diskussionen und Gesprächsfreudigkeit dem Volke nahegebracht hat (939 ff.), sondern auch, daß er Klarheit über den Gegenstand von Anfang an geschaffen hat (945 ff.), eine wesentliche Voraussetzung für jedwede kritische Beurteilung der dramatischen Ereignisse<sup>75</sup>, und die Personen alle unabhängig von Geschlecht und Stand an der Handlung durch Äußerungen beteiligt und dadurch gleichgestellt hat (948 ff.). Vor allem aber hat er die Zuschauer das Reden gelehrt (954 ff.), verbunden mit feinen Maßstäben und Abwägungen der Worte, was nicht weniger bedeutet, als daß er ihnen das Betrachten, Begreifen, Erkennen, Verstehen zugänglich gemacht und sie mit den Mitteln der Argumentation ausgestattet und damit befähigt hat, alles in Frage zu stellen und zu prüfen. Gleichzeitig hat er die Gegenstände in die Tragödie eingeführt, die die Zuschauer täglich umgeben, und so eine weitere Voraussetzung geschaffen, alle zur Beurteilung der dramatischen Ereignisse zu befähigen (vgl. 959 ff.). Insgesamt hat er also für alle den Zugang zu λογισμός und Skepsis geöffnet (973 ff.)<sup>76</sup>.

Verurteilt wird so eine Erziehung, deren besondere Qualität gerade die vernichtenden Folgen erkennen lassen, die Aischylos – und er vertritt hier eindeutig Aristophanes’ Position<sup>77</sup> – aus ihr resultieren sieht: Stellungnahme der Matrosen, also der einfachen Soldaten, zu den Kriegsaktionen und Widerspruch gegen die Anordnungen der Kommandanten (1071 f.), Flucht der wohlhabenden Bürger vor den Kriegslasten (1065 ff.), allgemeine Aufgabe der paramilitärischen Vorbereitung (1070), statt dessen Einübung von Argumentation und kritischer Durchleuchtung (1071 f.). Die unbeabsichtigte Konsequenz der einseitigen Verherrlichung der ‚guten alten Zeit‘ durch Aristophanes mit ihrer militärischen Erziehung<sup>78</sup> und ihrem strengen Pflichten- und Standeskodex ist also, daß nachdrücklich enthüllt wird, wodurch oligarchisch-bürgerliches Großmachtdenken, das die uneingeschränkte Ausrichtung

<sup>74</sup> Vgl. auch Heiden 101.

<sup>75</sup> Vgl. Radermachers Hinweis auf die rhetorische Forderung nach einer angemessenen Prothesis (275).

<sup>76</sup> Dazu besonders Latacz 263 ff.

<sup>77</sup> Vgl. etwa Hooker 171.

<sup>78</sup> Aristophanes ist hier also durchaus voller „Bekehrungseifer“: Seel 156.

der Bürger auf Heroentum und kriegerische Männlichkeit voraussetzt und diese allein deshalb als *χρηστοί* feiert und zur Erhaltung dieser Ordnung spezielle Opfer und solidarisches Handeln zumal in Krisenzeiten fordert, einzig überwunden werden kann; Durch Grundsätze der Erziehung, wie sie Euripides vorgehalten werden bzw. sich bei ihm verwirklicht finden.

Für Aristophanes allerdings erfüllen, wie der Verlauf des Agons zweifelsfrei erkennen läßt, allein Aischylos' Dramen die Kriterien für gute Dichtung (1062)<sup>79</sup>. Die Frage drängt sich deshalb auf, warum der Wettstreit trotzdem durch die Betrachtung der Prologe, der Lieder und der Vers-Gewichte fortgesetzt wird<sup>80</sup>. Doch schon die Behandlung der Prologe<sup>81</sup> läßt das Ziel der Fortsetzung deutlich werden. Euripides kritisiert an den Prologen des Aischylos Undeutlichkeit und ausschweifende Sprache, wie sie sich etwa in den zahlreichen Wiederholungen spiegelt; beide Vorwürfe, die zum Standard der Kritik an Aischylos gehören<sup>82</sup>, werden hier deutlich abgewiesen: Unklarheiten weisen auf einen tieferen Sinn, Wiederholungen auf eine besondere Absicht oder Situation wie etwa die Beschwörung eines Toten (1175 f.). Wenn Aischylos dagegen den Nachweis erbringt, daß Euripides' Prologe alle nach Schema F gebaut sind (1198 ff.), dann wird nicht ein üblicher Vorwurf zurückgewiesen, sondern ein anerkannter Vorzug bestritten. Die Teile nach dem eigentlichen Agon haben also offensichtlich die Aufgabe, Vorurteile gegen Aischylos abzubauen und Vorzüge des Euripides in Frage zu stellen.

Dies bestätigt die Behandlung der Lyrik. Während Euripides an Aischylos' Lyrik lediglich das Schematische und zumal die Vorliebe für Refrains kritisiert<sup>83</sup>, gilt der eigentliche Angriff offenkundig Euripides, seiner neumodischen Lyrik, seinen Monodien und modernen Effekten. An ihnen wird die Banalität der Motive, der Verlust an poetischem Gehalt, das Mißverhältnis von Ereignissen (Hahndiebstahl: 1341 ff.) und seelischen Emotionen (Unheilsvisionen: 1331 ff.) wirkungsvoll

<sup>79</sup> Nach Whitman (90) "it is, literally, a life-and-death struggle", wobei jeder der beiden Dichter die Verwirklichung einer der beiden Seiten für den athenischen Staat verkörpere, "one spelling life and the other death" (90 f.). Auf die völlig abweichende Position von Heiden: "Mr. Aeschylus [...] is Aristophanes' mortal enemy" (102), und seine Versicherung, "how far Mr. Aeschylus' communal values stand from those usually implied by the plays of Aristophanes" (104), sei hier nur hingewiesen.

<sup>80</sup> Nach Fraenkel liegt in ihm der eigentliche Teil der Komödie, dem Aristophanes sowohl durch den ersten Teil als auch durch den heiteren Agon die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu sichern bemüht ist (187 f.). Epstein hält diesen Teil für eine Fortsetzung einer dichtungstheoretischen Auseinandersetzung (33): "the poets discuss the means whereby each poet effects the form of imitation which he thinks appropriate to the dramatic art".

<sup>81</sup> Zu ihr allgemein Gelzer 1960, 162 f.; Rau 124 f.

<sup>82</sup> Vgl. oben S. 88.

<sup>83</sup> Vgl. dazu auch Rau 125 ff., Gelzer 1960, 163 f.; weiter E.K. Borthwick, *New Interpretation of Aristophanes Frogs 1249–1328*, in: *Phoenix* 48, 1994, 21–41, hier 21: Euripides zeige "old-fashioned and monotonous metrical patterns" der Aischyleischen Lyrik "and doubtless their out-moded music".

aufgezeigt<sup>84</sup>. Entsprechendes gilt für das „Gewicht“ der Verse, deren Höhepunkt die Erklärungen über das unterschiedliche Gewicht von  $\pi\epsilon\iota\theta\acute{\omega}$  und  $\theta\acute{\alpha}\nu\alpha\tau\omicron\varsigma$  darstellen: Während der letztere als das schwerste Übel (1394) dem Vers gewaltiges Gewicht verleiht, kann sich die erstere überhaupt nicht auswirken, weil sie eine ‚leichte Sache‘ ist und ihr (das Gewicht der) Vernunft abgeht (1396).

Es ist immer wieder mit Befremden vermerkt worden, daß Dionysos auch nach diesen eindeutigen Proben noch nicht bereit ist, eine Entscheidung zu treffen, wo doch seine Begründung sehr deutlich zeigt, was geschehen ist: Dionysos hat die Überlegenheit des Aischylos in der σοφία<sup>85</sup>, also dem Kunstverstand, anerkannt<sup>86</sup> und ist Euripides lediglich noch durch ein Gefallen an seiner Dichtung verbunden (1411 ff.). Damit ist die Frage, wer für die Wiederbesetzung der tragischen Bühne in Athen den Vorzug verdient, praktisch entschieden; denn durch die Parabase ist ja eindeutig festgelegt, daß es nicht um einen Streit zwischen „delectare oder prodesse“ gehen kann<sup>87</sup>. Trotzdem will Dionysos sich nicht entscheiden und ist erst auf den Hinweis Plutons, daß er ohne Entscheidung des Wettkampfs vergeblich in den Hades gekommen sei, bereit (1417 ff.), die endgültige Entscheidung zu suchen, die jetzt aus politischen Ratschlägen gewonnen werden soll. Doch wenn dabei die beiden Dichter sogar unabhängig von dem Medium ihrer Dichtung auf ihre politische Einsicht hin getestet werden sollen<sup>88</sup>, muß der Eindruck entstehen: „Dionysos has dramatically changed the terms of the contest<sup>89</sup>. He will not choose between technitai who debate the effects their portrayal of the heroic world has on spectators. Rather he will make his decision as a political figure and on political grounds.“<sup>90</sup> Doch mit dieser Auffassung bleibt nicht nur der Agon und die in ihm erfolgte Bestimmung des guten tragischen Dichters unberücksichtigt, sondern ebenso die Ent-

<sup>84</sup> Dazu gut Rau 127 ff. und Borthwick a.a.O. 26 ff., allerdings mit einer Reihe überraschender Lösungsvorschläge.

<sup>85</sup> Zu σοφός, σοφία vgl. Dörrie 300 f. und Dover 12 ff., der nachweist, daß es keineswegs notwendig ist, hier „the derogatory connotations of ‘clever’“ zu hören. Grundsätzlich vgl. auch M. Coray, Wissen und Erkennen bei Sophokles, Schweiz. Beitr. zur Altertumswiss. No. 24, Basel 1993.

<sup>86</sup> Der Streit, wer 1413 mit σοφόν gemeint sei und wem das ἡδεσθαι gelte, ist jetzt wohl zu Recht mit Dörrie (298 f.) dahingehend entschieden, daß Aischylos σοφός, Euripides aber weiterhin Gegenstand der ἡδονή ist. Vgl. auch Newiger 35; die Gegenposition bei Kock zu 1413, Wilamowitz 473, Radermacher 335. Offen bleibt die Entscheidung für Dover 19.

<sup>87</sup> Vgl. Snell 113, richtig Dover 14 f.

<sup>88</sup> „The third (sc.: part), 1417–66, confronts the poets with questions which could equally have been put to Athenians who were not poets“ (Dover 15). Das darf aber nicht dazu veranlassen, diese Fragen und diesen Teil zu isolieren, sondern klärt gerade den ‚Grundgeist‘, der die beiden Dichtungen leitet. Vgl. auch Epstein 33 f., Hooker 176 oder Fraenkel 183.

<sup>89</sup> Das setzte für den Agon voraus, daß „the contest will determine primarily the more excellent poet and the nature of the tragic poetry only as a means to this end“ (Epstein 31), was allein die Bestimmung des guten Dichters im 2. Teil des Agons völlig unberücksichtigt läßt.

<sup>90</sup> Epstein 33.

wicklung, die Dionysos inzwischen durchlaufen hat. Ursprünglich war er in den Hades hinabgestiegen, um einen ποιητῆς δεξιός (71) auf die von guten Dichtern verwaiste tragische Bühne zurückzuholen, wofür in seinen Augen ausschließlich Euripides in Frage kam. Wenn er sich jetzt auf den mahnenden Hinweis Plutons hin besinnt und das Ziel seiner Hadesreise dahingehend bestimmt (1418), daß er gekommen sei, um einen Dichter zu holen, damit die Stadt gerettet werde und dann in Sicherheit ihre Chöre feiern könne, hat er tatsächlich seine ursprüngliche Absicht lediglich der Bestimmung des guten Dichters durch den Agon entsprechend abgewandelt. Das unterstreicht seine anschließende Formulierung: Wer von beiden der Stadt eindeutig Nützlicheres raten werde, den werde er mitzunehmen für richtig halten (1420 f.). So wird sein Schiedsspruch auf Grund der gewonnenen Erfahrungen in diesem Amt mit dem Ziel seiner Unterweltsreise zusammenfallen und dadurch das Ausmaß seiner Wandlung besonders offenkundig werden lassen. In diesem langen Erfahrungsprozeß und dem mühevollen Weg des Dionysos zur Entscheidungsbereitschaft spiegeln sich nun aber vor allem der lange Weg, den Aristophanes für nötig hält, um das Publikum von seiner Vorliebe für Euripides und die mit ihm verbundenen politischen Einstellungen abzubringen, und damit nicht zuletzt das Ausmaß der erwarteten Widerstände gegen sein politisches Ziel.

Dionysos beginnt die Prüfung der Dichter auf den von ihnen zu erwartenden Nutzen für die Stadt hin mit der Frage nach ihrer Einschätzung des Alkibiades (1422 f.). Während Euripides deutlich seine Ablehnung bekundet, weil Alkibiades der Stadt nur säumig genützt, aber rasant geschadet habe (1427 ff.), lehnt Aischylos zwar die Aufzucht eines Löwenjungen wie Alkibiades in der Stadt grundsätzlich ab, rät aber, wenn sie doch einmal erfolgt ist, sich dessen Eigenarten zu fügen<sup>91</sup>. Dionysos fühlt sich auch jetzt weiterhin außerstande, zu entscheiden (1433 f.), auch wenn seine Kennzeichnung der Vorschläge als ,σοφῶς und σοφῶς vorgetragen‘ (1434) in Wirklichkeit eine Bewertung darstellt<sup>92</sup>. Allerdings liegen die Beurteilungen des Alkibiades so nahe beieinander, daß sie sich für den entscheidenden Ausschlag in diesem Wettkampf und zumal als Provokation zur Gesinnungswandlung des Publikums in der Tat wenig eignen<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> Moorton hat überzeugend gezeigt, was ὑπηρετεῖν hier bedeutet und impliziert (353 f.): Es "implies unswerving, perhaps abject obedience"; das bedeutet: Aischylos "is saying that the Athenians must take orders from Alcibiades, that is, they must accept him as a military leader". Dieses Votum bestätigt die oben Anm. 77 gemachten Hinweise auf die Position des Aristophanes; denn Alkibiades war offenbar keineswegs einfach ein Favorit der oligarchischen Partei; dazu vgl. auch Moorton 1988.

<sup>92</sup> Hier ist die Verteilung weniger umstritten, vgl. Dörrie 298 f., Newiger 350, Radermacher 341 f.; aber Wilamowitz 474, Kock zu 1434. Dem Publikum überläßt die Entscheidung auch hier Dover 19.

<sup>93</sup> Das liegt aber nicht daran, daß "they are not in their proper element". Denn "the theatrical genre that made proposals to the Athenians about Alcibiades and public policies was comedy" (Heiden 105).

Um so schwerer wiegt der Überlieferungszustand der Schlußvoten auf die Frage nach einer Rettungsmöglichkeit für die Stadt, deren Reihenfolge und Personen-zuordnungen offensichtlich erheblich gestört sind. Denn problematisch sind ja etwa in der Fassung, die Hall-Geldart in der Oxford-Ausgabe abdrucken, nicht nur der „alberne[n]“<sup>94</sup> Vorschlag des Euripides zu einem ‚Luftangriff‘ auf die feindliche Flotte (1437–41), zumal angesichts der weit hinausgeschobenen Reaktion des Dionysos auf ihn (1451 f.), sondern weiter die Vergabe des Parabase-Rates ebenfalls an Euripides (1043–50), der dadurch nicht nur den einzig entscheidenden Rat gibt<sup>95</sup>, obwohl er unterliegt, sondern gegen 1435 auch noch zwei Antworten, und schließlich die Vergabe des alten Perikles-Grundsatzes aus den späten dreißiger Jahren (1463–65) an Aischylos, wobei dieser zunächst die Antwort verweigert und erst in der Oberwelt zu sprechen bereit ist.

Die Lösungsversuche<sup>96</sup> gehen einmal davon aus, daß hier Parallelfassungen vorliegen, die durch Aristophanes’ Überarbeitung der ‚Frösche‘ für die zweite Auf-führung entstanden seien, und tilgen entsprechend Partien, die sie „der ersten Fas-sung“ zuweisen<sup>97</sup>; andere halten lediglich die Reihenfolge der Partien für vertauscht und wollen durch Umstellung die ursprüngliche Fassung zurückgewinnen<sup>98</sup>. Dörrie hat dabei sicherlich durch die Umstellung von 1443–50 hinter 1462 eine Grundsam-lierung für diese Textpartie geschaffen. Denn die Entscheidung des Dionysos für Aischylos (1471) wird so durch die Wiederholung des Rates der Parabase durch sei-nen Mund gerechtfertigt. Und daß Euripides hier für die Absetzung gerade derer vo-tieren könnte, die als seine Produkte und sein Anhang gekennzeichnet werden (1446–48), ist in der Tat höchst unwahrscheinlich. Doch fehlen auch Versuche nicht, Reihenfolge und Zuweisung der Verse zu halten. Dies muß allerdings, wen-der die genannten Schwierigkeiten ernst genommen, nicht unerheblichen Einfluß auf die Bestimmung der Intentionen des Aristophanes haben. So verkennt z.B. auch Whitman (253 ff.) nicht, welche Konsequenzen die Überlieferung für die Beurteil-ung des Euripides haben muß: „he seems to be quite on the side of the angels. One might well expect him to win on these grounds.“ Aischylos bleibt damit nur noch der Bezug auf die Politik längst vergangener Tage<sup>99</sup>; wenn die Wahl trotzdem

<sup>94</sup> Dörrie 302 ff.

<sup>95</sup> Sommerstein 1933, 474 f., und 1996 zu 1442–50 (289 f.) will die Zuweisung dieser Verse an Euripides rechtfertigen. „In this passage the root of *peithein* ‘persuade’ supplies four of the five significant words in the speaker’s first statement of his recommendation (1442–3) [...]: Persuasion was the power in which Euripides put his trust in the weighing scene ...“.

<sup>96</sup> Zu ihnen allgemein Newiger 344 ff., Sommerstein 1996, 286 ff.

<sup>97</sup> Etwa Kock (z.St.) 1437–41, Radermacher (344 ff.), Erbse (56 ff.), Süß (131 ff.): 1442–50; Wilamowitz nimmt keine Überarbeitung an und scheidet einfach „die schlechten Zusätze: 1437–41, 1449–52 und 1462–66“ aus: 474 Anm. 1.

<sup>98</sup> Etwa Dörrie, zusammenfassend 318, der allerdings annimmt, daß 2 Verse ausgefal-len seien, oder Newiger 347, Rau 123 Anm. 18.

<sup>99</sup> Moorton, der ebenfalls die überlieferte Versfolge und die überlieferten Verszuwei-

Aischylos trifft, heißt das für Whitman (255 ff.): "The great days are over; the city will not be saved"; denn Aischylos "has told the truth, and a very bad truth". Aischylos' Sieg wäre so also die Ankündigung einer Katastrophe<sup>100</sup>.

Doch Parabase und Verlauf des Agons weisen eindeutig in die entgegengesetzte Richtung und legen damit etwa Dörries Lösung nahe. Allerdings bleibt auch dann Euripides' „alberne[r]" Vorschlag, durch einen personifizierten Fliegerangriff Essig in die Augen der Seeschlachtgegner zu spritzen (1437–41 mit 1451–3), mehr als anstößig; dieser wird deshalb auch immer wieder als Einschub verdächtigt oder mit einem weiteren Vorschlag kombiniert. Doch steht es zu der Art der Behandlung und Bloßstellung des Euripides in dieser Komödie gewiß nicht im Widerspruch, wenn er am Ende in der politischen Frage, auf die es entscheidend ankommt<sup>101</sup>, durch einen aberwitzigen und utopischen Vorschlag als derart inkompetent gekennzeichnet wird, daß zusammen mit Dionysos sich endlich auch der Zuschauer zur Distanzierung von diesem Dichter und seiner Herrschaft über sie veranlaßt sehen muß<sup>102</sup>. Wie nachdrücklich ihn wenigstens Dionysos dazu ermuntert, veranschaulicht seine Reaktion auf Plutons Aufforderung, nun zur Entscheidung zu kommen (1467): Er ist endlich bereit und wird genau den Dichter wählen, den seine ψυχή wolle (1468).

sungen halten will, hält gegen Whitman den alten Grundsatz der Perikleischen Politik auch 405 für unverändert aktuell (357): "the principles of Athenian power had not changed in twenty-six years."

<sup>100</sup> An der Überlieferung will auch Epstein (33 f.) festhalten; für ihn ergibt sich daraus die überraschende Konsequenz (34): "Dionysos still cannot decide." Das ist auch die Überzeugung von P. Möllendorff, dessen Überlegungen: Αἰσχύλον δ' αἰρήσομαι – Der ‚Neue Aischylos‘ in den *Fröschen* des Aristophanes, in: diese Zeitschr. N.F. 21, 1996/97, 129–151, erst nach Abschluß dieser Untersuchung erschienen sind. Möllendorff wertet diese ‚Unfähigkeit‘ als Anzeichen, daß es „keinen großen Unterschied mehr [sc.: mache], welcher der beiden Dichter an die Oberwelt zurückkehren werde“ (140); er sieht dies darin begründet, daß Aristophanes im Verlaufe der Komödie nicht nur „die Gestalten des Aischylos und Euripides sich [...] in ihrem Verhalten aufeinander zu entwickeln“ lasse (130), sondern „auch die mit den beiden Tragikern verbundenen politischen und poetischen Wertungen ihrer Polarität entkleidet“ und sie „miteinander zu einem eigenen politisch-ästhetischen Ideal verknüpft“, und das sei „ein ‚neuer Aischylos‘“ (130). Diese These scheint allerdings vorauszusetzen, daß die ‚Frösche‘ keine Einheit darstellen; jedenfalls bleibt bei Möllendorff neben den alles beherrschenden Wertkriterien der Aristophanischen Komödie, dem sog. Geist von Marathon, das Anliegen des Stückes, wie es sich in der Parabase und im 1. Teil der Komödie darstellt, weitgehend unberücksichtigt.

<sup>101</sup> Das heißt aber gerade nicht: "So the agon and the examination of verses [...] have completely failed in their purpose [...]; it is of no consequence who wins it (sc. the contest)", Hooker 176. Und das heißt erst recht nicht, daß "Dionysos, in his blindness to comedy, has asked the right questions, but he has asked them of the wrong poets" (Heiden 105).

<sup>102</sup> So schon Dörrie 303.

Dover sieht in dieser Formulierung ein Indiz für Dionysos' weitere Unfähigkeit, zwischen den beiden Dichtern zu entscheiden<sup>103</sup>. Doch tatsächlich ist das Gegenteil der Fall; denn für Aischylos stimmt jetzt nicht nur der Verstand des Dionysos, da er der σοφός ist (1413), sondern gerade auch die ψυχή, also der *ganze* Dionysos. Die Totalität der Kehrtwendung verdeutlicht im übrigen gerade Dovers Hinweis (20) auf die Verse 53 f., wo Dionysos berichtet, daß ihn bei der Lektüre der ‚Andromeda‘ eine Sehnsucht nach Euripides „ins Herz getroffen“ habe. Und diesen totalen Sinneswandel unterstreichen besonders eindrucksvoll Dionysos' Antworten auf die empörten Vorhaltungen des Euripides<sup>104</sup>, in denen er zugleich ganz entschieden für Aischylos votiert (1471. 1472 f.), womit auch die letzten Zweifel an seiner Entscheidungsfähigkeit ausdrücklich beseitigt werden. Die ihm von Euripides vorgehaltene Zusage erklärt er zu einer bloßen Zusage der Zunge (1471), die Bewertung seines ‚Verrates‘ an Euripides macht er allein von der Einschätzung der Zuschauer abhängig (1475), und den Vorwurf, Euripides so dem Tode preiszugeben (1476), beantwortet er mit der Umwertung der Bereiche des Lebens und des Todes, wie sie sich in mehreren Fragmenten des Euripides findet. So läßt Aristophanes den Euripides am Ende vor allem das selbst „treffen“, was er den Athenern in seinen Dramen ‚zugemutet‘ hat.

\*

Was die Entscheidung des Dionysos für Aischylos impliziert, verdeutlicht der Chor noch einmal in seinem abschließenden Fazit (1482–99), in dem er Aischylos' Rückkehr wegen ihres Vorteils für die Bürger und für seine Verwandten und Freunde, also die χρηστοί der Parabase und der letzten Entscheidung, feiert und wegen ihres Gewinns für die Anerkennung der tragischen Dichtung, die jetzt nicht weiter in Verachtung und Mißkredit gerät durch Herumsitzen bei Sokrates und den mit vornehmem Gerede und Spitzfindigkeiten ausgefüllten Müßiggang. Der Sieger Aischylos wird so überraschend nicht mehr Euripides, sondern Sokrates gegenübergestellt<sup>105</sup>. Dies ist offenkundig als zusätzlicher Schlag gegen die Euripideische Tragödie und ihren Einfluß auf Athen gedacht<sup>106</sup>. Denn wie die Wolken zeigen, ist in der Abkehr von Sokrates zunächst einmal die Abkehr von den Lehrern der λαλιά und στωμολία (1069) zu sehen, den Schwätzern und Feinhoblern, die die Jugend von den Ringschulen fernhalten (1070) und zu den Tag versitzenden Schwätzern machen (1070 f.) und zu Widerspruch und Ungehorsam animieren (1070)<sup>107</sup>.

<sup>103</sup> “This is in effect one more admission of inability to decide” (19).

<sup>104</sup> Zu den Zitaten vgl. besonders Rau 120 ff.

<sup>105</sup> Vgl. Latacz 273.

<sup>106</sup> Vgl. auch Dover 21 f.

<sup>107</sup> Latacz sieht hierin zu Recht ein Zeichen, daß „viele damals schon gehnt [sc.: haben], was beide im Innersten verband“ (275), und glaubt, daß hier bei Aristophanes schon die

So kann es nur in einem sehr spezifischen Sinne zutreffen, daß Aristophanes in den ‚Fröschen‘ ein „unerreichtes Muster einer Literaturkomödie“ geschaffen habe (Körte 55) und daß er grundsätzlich und allgemein „alles, was er über das Wesen der tragischen Kunst, über ihre Höhe und ihren Verfall auf dem Herzen hat“, in ihr vorgetragen habe. Jedenfalls ist das Einzigartige an den ‚Fröschen‘, daß die Literatur ausschließlich aus der Perspektive der Alten Komödie gesehen ist, das aber heißt, aus ihrem Verständnis nützlicher und sinnvoller Politik und der diese fördernden Erziehung und Bewußtseinsbildung. Und von hier aus wird endlich auch die Art der Wandlung oder Entwicklung sichtbar, die Dionysos in den ‚Fröschen‘ durchläuft; Dionysos ist von Anfang an unverkennbar der Gott der Tragödie (vgl. oben S. 75 f.), der deren Niedergang als Folge des Todes ihrer beiden herausragenden Vertreter abzuwenden sucht. Seine Reise in den Hades ist deshalb ebenso Ausdruck der Größe der Bedrohung der tragischen Bühne wie speziell der Totalität seiner Verfallenheit an die Euripideische Tragödie. Im Verlaufe der Hadesreise wandelt er sich dann von einem Euripides bedingungslos ergebenden Jünger zu einem Anhänger des Aischylos. Basis dieser Wandlung sind jedoch nicht tragödienspezifische Kriterien<sup>108</sup>, sondern ausschließlich die Perspektive und die Bewertungskriterien des Komödiendichters<sup>109</sup>. Dionysos wandelt sich also in den ‚Fröschen‘ von einem, wenn auch einseitig orientierten, Tragödiengott zu einem Tragödiengott komischer Provenienz, das heißt, zu einem Theatergott, der die Tragödie ganz aus der Sicht und nach den Kriterien des Komödiendichters bewertet<sup>110</sup>. Wenn also der

„aufdämmernde Einsicht“ deutlich werde, „daß auch Euripides in ähnlicher Funktion [sc. wie Sokrates] – aufreizend, [...] zum Nachdenken zwingend – unter den Bürgern wirkte, der Stadt zum Nutzen“, allerdings sei „Euripides der Zweifler“ (263) im Jahre 405, angesichts der „schlimmsten Existenzgefährdung seit den Perserkriegen [...] nicht der rechte Mann“ gewesen.

<sup>108</sup> Heiden spricht deshalb nicht ganz zu Unrecht von “Mr. Aeschylus” und “Mr Euripides”, um deutlich zu machen, daß es sich bei den beiden Tragödiendichtern in den ‚Fröschen‘ um reine Gestalten des Aristophanes handelt (99), mit denen er also nicht den Anspruch erhebe, die großen Dichter angemessen auf die Bühne zu bringen.

<sup>109</sup> Zu bedenken bleibt, wieweit dieses auch die Position „der Stadt“ ist (Latacz 265). Auf jeden Fall unterstreicht die Tatsache der rasch folgenden Wiederaufführung der ‚Frösche‘, daß „die Entscheidung des Theatergottes“ von „einer breiten Öffentlichkeit“ (Latacz 263) anerkannt worden ist.

<sup>110</sup> Als entschiedenste Gegenposition sei hier nur auf Heiden verwiesen, der die Komödie aus dem Agon ausgeschlossen sieht, als würde Aristophanes das ganze Stück in Gegenposition zu sich selbst darstellen, und der Aischylos’ Sieg als einen Sieg “of Athenian demagoguery” (104) versteht und Aischylos’ “communal values” im Gegensatz zu denen des Aristophanes sehen will (104). Gegen diese Deutung spricht allein die Parabase.

Dionysos der ‚Frösche‘ ein Vertreter der Komödie ist, dann gerade erst am Ende nach den verschiedenen Phasen des Agons bzw. vom Augenblick seiner Bereitschaft zur Entscheidung an. So können die ‚Frösche‘ schließlich auch noch einen Eindruck davon geben, wie sich die Einschätzung und Bewertung von ‚Literatur‘ von der Warte einer politischen Aufsichtsinstanz aus unvermeidlich verengt.

Bielefeld

Jens-Uwe Schmidt

### Abkürzungen für die häufig zitierte Literatur:

- Dörrie H. Dörrie, Aristophanes' Frösche 1433–1467, in: *Hermes* 84, 1956, 296–319.
- Dover Aristophanes *Frogs*, ed. with *Introd. and Comm.* by K. Dover, Oxford 1993.
- Epstein P. Epstein, Dionysos' Journey of Self-Discovery in *The Frogs* of Aristophanes, in: *Dionysius* 9, 1985, 19–36.
- Erbse H. Erbse, Dionysos' Schiedsspruch in den Fröschen des Aristophanes, in: Dorema H. Diller zum 70. Geburtstag, Athen 1975, 45–60.
- Fraenkel Ed. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Rom 1962.
- Gelzer 1960 Th. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen Alten Komödie*, München 1960.
- Gelzer 1979 Th. Gelzer, Aristophanes, in: *Das Griechische Drama*, hg. v. G.A. Seeck, Darmstadt 1979, 258–306.
- Heiden B. Heiden, *Tragedy and Comedy in the Frogs of Aristophanes*, in: *Ramus* 20, 1991, 95–111.
- Hooker J.T. Hooker, *The Composition of the Frogs*, in: *Hermes* 108, 1980, 169–182.
- Kock *Ausgewählte Komödien des Aristophanes erkl. von Th. Kock*, 3. Bändchen: *Die Frösche*, Berlin <sup>3</sup>1881.
- Körte A. Körte, *Die griechische Komödie*, Leipzig/Berlin 1914.
- Latacz J. Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen 1993.
- Littlefield D.J. Littlefield (Hg.), *Twentieth Century Interpretations of the Frogs. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs 1968.
- Moorton 1988 R.F. Moorton Jr., Aristophanes on Alcibiades, in: *GRBS* 29, 1988, 345–359.
- Moorton, Rites R.F. Moorton Jr., *Rites of Passages in Aristophanes' Frogs*, in: *CJ* 84, 1988/89, 308–324.
- Newiger H.-J. Newiger, *Zum Text der Frösche des Aristophanes*, in: *Hermes* 113, 1985, 429–448.
- Padilla M. Padilla, *The Heracleian Dionysus: Theatrical and Social Renewal in Aristophanes' Frogs*, in: *Arethusa* 25, 1992, 359–84.
- Radermacher L. Radermacher, *Aristophanes' ‚Frösche‘, Einl., Text u. Komm.*, hg. v. W. Kraus, Graz (u.a.) <sup>3</sup>1967.
- Rau P. Rau, *Paratragodia. Untersuchungen zu einer komischen Form des Aristophanes*, München 1987 (= *Zetemata* 45).
- Seel O. Seel, *Aristophanes oder Versuch über Komödie*, Stuttgart 1960.
- Segal P. Segal, *The Character and Cults of Dionysus and the Unity of the Frogs*, in: *HSCPh* 65, 1961, 207–242; zusammengefaßt auch in Littlefield 45–57.

- Snell B. Snell, Aristophanes und die Ästhetik (1937), in: Die Entdeckung des Geistes, Göttingen<sup>4</sup>1975, 111–126.
- Sommerstein 1993 A.H. Sommerstein, Kleophon and the restaging of *Frogs*, in: Sommerstein et al. (Hgg.), Tragedy, Comedy and Polis, Bari 1993, 461–476.
- Sommerstein 1996 A.H. Sommerstein, Aristophanes Frogs, ed. with transl. and notes, Warminster 1996 (= The Comedies of Aristoph., Vol. 9).
- Süß W. Süß, Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes, in: RhM 97, 1954, 115–159.
- Whitman C.H. Whitman, Aristophanes and the Comic Hero, Harvard 1964.
- Wilamowitz U. v. Wilamowitz-Moellendorf, Lesefrüchte, in: Hermes 64, 1929, 458–490.
- Wills G. Wills, Why are the Frogs in the *Frogs*?, in: Hermes 97, 1969, 306–317.
- Zimmermann B. Zimmermann, Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien, Teil I: Parodos und Amoibaion, Königstein/Ts. 1984 (= BklPh 154).