

# Aristophanes' *Thesmophoriazusen* – eine Hommage an Euripides

Ernst-Richard Schwinge (Kiel)

Aristophanes' *Thesmophoriazusen* sind ein höchst komplexes Gebilde. Unmittelbar wird das darin konkret, dass sich eingehenderer Lektüre nicht wenige Interpretationsprobleme stellen. Zwei von ihnen bieten die Chance, über sie das Stück im Ganzen, zumindest jedoch einen seiner entscheidenden Aspekte in den Griff zu bekommen. Um sie soll es hier gehen.

## I.

Ein zumal für das letzte Drittel des 5. Jh.s bedeutsames poetologisch-rhetorisches Prinzip war das der Mensch-Stil-Analogie. In für den allgemeinen Diskurs entscheidender Weise hat sich mit ihm – dies das erste Problem – Aristophanes in seinen *Thesmophoriazusen* auseinandergesetzt.<sup>1</sup> Er tut es mittelbar: Er lässt die Auseinandersetzung Euripides führen. Aber auch Euripides seinerseits diskutiert das genannte Prinzip nicht abstrakt-allgemein. Aristophanes konfrontiert ihn einem anderen Tragiker, einem von Euripides' unmittelbaren Konkurrenten, nämlich Agathon: Euripides führt die Auseinandersetzung, indem er sich mit Agathon auseinandersetzt. Dadurch aber, dass Aristophanes die Auseinandersetzung überhaupt von Euripides führen lässt, und dann im konkreten Gegenüber mit einem anderen Tragiker, hat er sich die Möglichkeit geschaffen, Euripides, wie auch Agathon, in einem sie als Tragödiendichter scharf profilierenden Licht erscheinen zu lassen.

Das Stück beginnt damit, dass sich Euripides zusammen mit seinem Verwandten dem Haus des, wie er selbst dem Verwandten erklärt, „berühmten Agathon, des Tragödiendichters“ (29f.) nähert.<sup>2</sup> Aber noch bevor sie Agathon selbst konfrontiert werden, wird dieser in seiner spezifischen Phy-

<sup>1</sup> Umfassend zur Mensch-Stil-Analogie Möller 2004; zu Aristophanes ebd. 103ff.

<sup>2</sup> 1-24 (bzw. 28) behandelt in Bezug zur Philosophie der Zeit, mit Blick auf das gesamte Stück und weitreichenden Folgerungen, insbesondere was Aristophanes' Bewertung des Euripides angeht, Clements 2014.

siognomie vergegenwärtigt. Einmal dadurch, dass Euripides ihn dem Verwandten, entgegen dessen ausdrücklichen Vorannahmen, als ausgesprochen effeminiert, ja als *pathicus* vorstellt (30-35). Sodann dadurch, dass und wie ein Diener des Agathon, von Euripides angekündigt (36-38), dann seinerseits den Auftritt seines Herrn ankündigt. In einer typischen Lauscherszene vernehmen Euripides und der Verwandte, wie der Diener, in Anapäst, seinen Herrn Agathon als Dichter vergegenwärtigt. Das Entscheidende ist, dass der Dichter Agathon sich nicht im Mindesten von dem schon kurz vorgestellten Menschen Agathon unterscheidet.

Der Diener, so Euripides zu seinem Verwandten, werde offensichtlich ein Opfer darbringen: „für die Dichtung“ (37f. τῆς ποιήσεως), das heißt natürlich: für die Dichtung des Agathon. Und in der Tat stilisiert der Diener Agathons Dichtung zu etwas Numinosem und den Auftritt des Agathon selbst zu einer Epiphanie: Er fordert allgemeines heiliges Schweigen ein, von allen Menschen sowie der unbelebten wie belebten Natur (39ff.).<sup>3</sup> Begründet wird das damit, dass im Haus seines Herrn der Thiasos der Musen zugegen sei und ein Lied dichte (40-42). Die Rede vom Musenthiasos ist jedoch nur der metonymische Verweis auf die poetische Aktivität des Agathon selbst. Denn gleich darauf folgt als weitere Begründung, dass „unser Herr“ im Begriff ist zu dichten (49ff.). Die Art indes, wie dann von seinem Dichten gesprochen wird, hat nicht mehr das Geringste mit der soeben aufgerufenen traditionellen Musenbegeisterung zu tun. Vielmehr heißt es jetzt in kontrastischem Gegensatz dazu, dass der „schönwortige Agathon“ (49f. ὁ καλλιεπὴς Ἀγάθων / πρόμος ἡμέτερος) sein Drama erdrechelt, ganz im Stil der ausgekünstelten gorgianisch-sophistischen Rhetorik (52-57).<sup>4</sup> Von Musenbegnadung im traditionellen Sinn kann bei Agathon also gerade nicht mehr die Rede sein. Dass der Diener in seiner ungebremsten Verehrung für seinen Herrn auch sie noch für ihn reklamiert, schärft mithin nur *e contrario* den Blick für Agathons bewusstes, alles kalkuliert berechnendes Vorgehen bei seiner Produktion von Dichtung.

Dass Agathons manirierter Schreibstil nur die poetische Kehrseite seines Effeminiertseins ist, machen schon während des Vortrags des Dieners die obszönen Zwischenrufe des Verwandten weiter klar, der hier ganz zum

<sup>3</sup> Zu 39-69 Rau 1967, 100-104.

<sup>4</sup> Zu 52ff. Muecke 1982, 44-46; Austin/Olson 2004 z. St., allgemein zum ‚Gorgianismus‘ Agathons Rau 1967, 98f.

Bomolochos wird<sup>5</sup> (57. 59-62, hier 61f. das direkte sprachliche Echo der Stilbeschreibung 56f.). Das setzt sich im Folgenden fort. Der Diener hat noch kurz vor seinem Abgang, auf eine in seinen Augen ganz unnötige entsprechende Aufforderung des Euripides hin (64f.), angekündigt, dass Agathon von selbst vors Haus kommen wird: er beginne gerade mit seiner Lieddichtung, und im Winter brauche er zum Zurechtbiegen der Chorlieder die wärmende Sonne (66-69); Euripides hat dem Verwandten noch erklärt, warum er überhaupt Agathon aufsucht: dieser soll, in Frauenkleider gehüllt, sich heimlich in die Frauenversammlung schleichen und an die Frauen gerichtet, die ihn, Euripides, vernichten wollen, eine Verteidigungsrede für ihn halten (71-94) – da wird Agathon auch schon auf dem Ekkyklema aus seinem Haus gerollt. Aber – der Verwandte erkennt in ihm nicht einmal einen Mann, sondern nur die stadtbekanntete Hetäre Kyrene (97f.). Und als Euripides, in unmittelbarem Anschluss ebendaran, ihn darauf hinweist, dass Agathon jetzt mit seinem Lied beginnen wird (99), sagt er: „Nach Art der gewundenen Ameisenwege, oder was für ein Liedchen wird er winseln?“ (100).<sup>6</sup> Das geht wieder auf den verweicht-süßlichen, manierten Dichtungsstil Agathons inklusive seiner an der ‚neuen Musik‘<sup>7</sup> orientierten musikalischen Fassung, aber nach dem, was unmittelbar vorausging, ersichtlich auf diesen Stil als das poetische Spiegelbild seines effeminierten Wesens.

Für die Einordnung des Liedes selbst (schon für sich ein Unikum: Agathon singt im Wechsel, also in Form eines *Amoibaion*, sowohl den Part des Chorführers wie den des Chores, 101-129) ist die Wirkung ausschlaggebend, die es auf den Verwandten ausübt, welcher als erster reagiert. Es handelt sich um eine stark erotisierende Wirkung (130-133). Sie wird sich primär der musikalischen Fassung verdanken haben, die ganz von der Art des Neuen Dithyrambos bestimmt gewesen sein dürfte, worauf auch schon die uns ja allein erhaltene metrische Fassung verweist.<sup>8</sup> Im Weiteren führt dann genau dieses augenscheinlich stark effeminierte Stück Dichtung Agathons dazu, dass der

<sup>5</sup> S. allerdings die Differenzierung bei Kloss 2001, 166-168. Zur Wortbedeutung von Bomolochos zuletzt Kidd 2012.

<sup>6</sup> Zu 100 Austin/Olson 2004 z. St.

<sup>7</sup> Dazu West 1992, 356-372; Zimmermann 1993, 45 zur Agathon-Szene.

<sup>8</sup> Austin/Olson 2004, zu 101-129. Zum Lied insgesamt Rau 1967, 104-108; Horn 1970, 100-106; Muecke 1982, 46-49; Zimmermann 1985, 22-29; Furley/Bremer 2001, 1, 350-354; 2, 341-346; Bierl 2001, 162-174.

Verwandte in unmittelbarem Anschluss an seine Charakterisierung des Liebes in äußerst spöttischer und witziger Weise die weibische Art der Person Agathon weiter enthüllt (134-145).<sup>9</sup> Und daraufhin führt Agathon selbst, und zwar jetzt *expressis verbis*, Art seines Wesens und Art seines Dichtens zusammen, verweist darauf, dass beides ein Junktum bildet. Obwohl er betont, den Spott durchaus registriert, gleichwohl keinen schmerzlichen Ärger empfunden zu haben (146f.), setzt er zu einer entschuldigenden Erklärung an. Er habe mit Absicht Frauenkleider angelegt (148):<sup>10</sup>

χρῆ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα  
 ἃ δεῖ ποεῖν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν.  
 αὐτίκα γυναικεῖ' ἦν ποιῆ τις δράματα,  
 μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν. (149-152)

Das also ist Agathons poetologisches Credo und Grundprinzip: dass der Dichter die Lebensart, Usancen, Verhaltensweisen (τρόποι) der Personen annehmen müsse, die er zum Gegenstand eines Dramas machen wolle. Und da er eben ein Frauendrama<sup>11</sup> zu schreiben im Begriffe sei, habe er sich äußerlich (τὸ σῶμ') als Frau drapiert.

Die entscheidende Frage ist nun, welche Bewertung Aristophanes dem poetologischen Prinzip im Weiteren durch die anderen *dramatis personae* bzw. die Gestaltung des Geschehens zuteilwerden lässt. Zunächst spricht weiter nur der Verwandte mit Agathon. Er nimmt dabei jetzt wieder ganz die Rolle des Bomolochos ein. Bemerkungen eines Bomolochos sind grundsätzlich witzige Zwischenrufe, die das jeweils Verhandelte spaßhaft auflockern, jedoch keine spezifische Bedeutungsfunktion für das gerade Besprochene haben. Damit ist jedoch nicht generell ausgeschlossen, dass sie mitunter zugleich das gerade Erörterte in bestimmter Weise beleuchten, es in eine bestimmte Perspektive einrücken lassen. Das scheint hier der Fall zu sein. Der Verwandte reagiert auf Agathons Entfaltung seines poetologischen Prinzips mit einer obszönen Bemerkung: er fragt ihn, ob er, wenn er ein Phaidrastück dichte, dann auch *in sexualibus* sich weibisch verhielte (153). Es ist kaum möglich, das nicht in dem Sinn zu verstehen, dass schon damit das Prinzip für geradezu absurd erklärt wird.

<sup>9</sup> Hierzu Rau 1967, 108-111 und natürlich Austin/Olson 2004 z. St.

<sup>10</sup> Zu 148 Austin/Olson 2004 zu 148-150.

<sup>11</sup> Dazu Austin/Olson 2004 zu 151f., auch Muecke 1982, 53f.

Agathon ignoriert die Bemerkung. Er fährt fort, sein Dichtungsprinzip wie sein Verhalten, das ihm folgt, zu erklären. Bei der Abfassung von Männerdramen brauche man nichts weiter zu unternehmen, ‚Mann‘ ist man ja. Worüber man dagegen nicht verfüge, das erjage die Mimesis (155f. ἂ δ' οὐ κεκτήμεθα, / μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται). Damit beschreibt Agathon nur noch einmal das von ihm angewandte Verfahren. Mimesis ist hier völlig unemphatisch – untheoretisch –, im strikt wörtlichen Sinne gebraucht:<sup>12</sup> sozusagen unmittelbare, direkte, kurzgeschlossene Nachahmung, und zwar Nachahmung der τρόποι. Wieder reagiert der Verwandte mit einer bomolochosartigen Bemerkung, die mimetisches Verhalten auch *in sexualibus* unterstellt, jetzt für den Fall, dass Agathon ein Satyrspiel dichtet, er seinerseits wolle ihn tüchtig dabei unterstützen (157f.).

Agathon ficht das nicht an. Ohne darauf einzugehen, entfaltet er sein poetologisches Prinzip noch einmal weiter (159 ἄλλως τ'). Ein Dichter dürfe nicht bäuerisch und dicht behaart sein, das sei unmusisch. Für das – richtige – Gegenteil stehen ihm Ibykos, Anakreon, Alkaios, die ihre musikalischen Kompositionen geschmackvoll würzten, sich selbst mit einem Stirnband schmückten und sich ganz der luxuriös-weichen, schönen ionischen Art hingaben (159-163) – und, so ist zu ergänzen, entsprechend hypnotisierende päderastische Liebeslieder dichteten.<sup>13</sup> Dasselbe beim Tragiker Phrynichos. Er selbst war schön, kleidete sich schön und dichtete entsprechend schöne Dramen (164-166). Zwangsläufig sei es ja so, dass man dichte, was der φύσις ähnlich sei (167 ὅμοια γὰρ ποιεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει).

Damit aber ist jetzt deutlich ein anderer Ansatz formuliert als zuvor.<sup>14</sup> Denn wenn man bereits von Natur aus besitzt, was zu entsprechender Poesie führt, braucht man sich nicht mehr *via* Mimesis zu erjagen, was man nicht besitzt (154f.), gleichwohl für bestimmte Dichtung benötigt. Was sollen die beiden differierenden, ja in gewisser Weise gegensätzlichen Varianten des

<sup>12</sup> S. Austin/Olson 2004 zu 154-156 mit Lit.

<sup>13</sup> Zu 161-163 Austin/Olson 2004 z. St.

<sup>14</sup> Klar und deutlich so bereits Stohn 1993, bes. 199f., allerdings ohne interpretatorische Auswertung des Sachverhalts (Hauptanliegen des Aufsatzes ist die historische und sachliche Klärung des Mimesisbegriffs); s. auch Austin/Olson 2004 zu 148-172 (nicht hinreichend allerdings die Erklärung: “But this is popular entertainment drawing on fashionable ideas, not a systematic scholarly treatise on poetics”) und zu 159-167. Anders v. Möllendorff 2002, 149.

Analogieprinzips Mensch-Stil? In der letzteren Fassung ist das Prinzip gängiges Gut poetologischer Diskussion, insbesondere in der Zeit der Sophisten.<sup>15</sup> Indem Agathon diese Fassung neben die andere stellt, lässt Aristophanes ihn selbst unbewusst deutlich machen, dass er diesem Prinzip nur in künstlicher, surrogathafter Weise entsprechen kann: indem er sich durch Mimesis erst zu dem macht, sich durch Mimesis erst arrogiert, was – nach diesem Prinzip – notwendige Ausgangsbasis für die Kreation etwa eines Frauendramas ist. Damit aber desavouiert er selbst das Prinzip, dem er sich verschreibt. Was nicht bereits mit der Physis gegeben ist, kann nicht durch mimetische Operationen nachholend künstlich herbeigeschafft werden. Denn es käme im Extremfall ja in genauen Gegensatz zu dem, was genuin gerade die Physis ausmacht – wie es ja bei Agathon in der Tat der Fall ist. Das poetologische Prinzip, nach dem Agathon verfährt, ist also als Prinzip ein Unprinzip.

Aber auch das Analogieprinzip Mensch-Stil in seiner klassischen, in sich stimmigen Fassung findet keine Billigung. Agathon hatte es als Prinzip formuliert, das bei positiver Füllung für sich genommen durchaus akzeptabel erscheint; einleitend hatte er sogar noch die negative Kontrastfolie selbst mitgeliefert (159f.). Aber der Verwandte greift es zutreffend als generell gültiges Prinzip, also wirklich als Prinzip, welches dann natürlich gleichfalls bei negativer Füllung gelten muss – und führt es damit *ad absurdum*. Er rekurriert wie zuletzt Agathon auf die Gattung Tragödie, führt drei zeitgenössische Tragiker an, jeden in einem Vers, und bezieht kühn jetzt auch deren innere negative Qualitäten mit ein.<sup>16</sup> So negativ, wie die drei Dichter ersichtlich äußerlich und innerlich sind, so negativ ist, dem Analogieprinzip entsprechend, ihre Dichtung (168-170). Ist also, so die sich ergebende allgemeine Regel, ein Dichter als Person negativ konnotiert, ist zwangsläufig seine Dichtung gleichfalls negativ. Mit der Physis des einzelnen Dichters ist immer schon definitiv über seine Dichtung entschieden.

Das ist so absurd, dass es an sich natürlich Protest wachrufen müsste.

<sup>15</sup> Vgl. Kassel 1991, 367 im Zusammenhang seiner Ausführungen zum Komplex Mensch-Stil und bezogen auf das bekannte Aristophanesfragment Fr. 694 Kassel/Austin οἷα μὲν ποιεῖ λέγειν, τοῖός ἐστιν: „Natürlich treibt der Komiker hier wie in Thesm. 149f. sein Spiel mit einem ernstgemeinten Lehrstück jener lebhaften dichtungstheoretischen Reflexion der Sophistenzeit.“

<sup>16</sup> Vgl. dazu Möller 2004, 115f.

Agathon hingegen stimmt dem vehement zu: Er bezeichnet genau dies erneut (s. 167 ἀνάγκη) als unhintergehbare Gesetz: ἅπασ' ἀνάγκη (171) – und verweist im selben Atemzug darauf, dass er, „weil er dies erkannt habe“, sich seinen poetischen Absichten entsprechend drapiert habe (171f.), so als ob ebendas diesem Gesetz überhaupt noch entspräche bzw. als ob das angesichts dieses Gesetzes überhaupt noch möglich wäre.

Indessen: entscheidend ist natürlich nicht, in welches Licht das von Agathon vertretene Analogieprinzip durch die bomolochosartigen Bemerkungen des Verwandten gerät, sondern wie Euripides selbst sich zu ihm stellt. Hatte dieser bislang geschwiegen und sich die Diskussion ruhig angehört, so will er nun (was ihm in seiner Bedrängnis verständlicherweise viel wichtiger ist) sein Vorhaben vorantreiben, sich mit Agathons Hilfe zu retten. Er befiehlt dem Verwandten, mit seinem Gebelle aufzuhören, und fügt als Begründung an, er selbst habe zu Beginn seiner Laufbahn als Tragiker, gewissermaßen als Jugendsünde, ähnliche Auffassungen vertreten (173f. καὶ γὰρ ἐγὼ τοιοῦτος ἦν / ὢν τηλικούτος, ἡνίκ' ἤρχόμην ποιεῖν). Darin liegt einmal, dass Euripides die aktuelle Debatte für irrelevant hält: er wischt sie gewissermaßen mit einem Handstreich vom Tisch; andererseits aber grundsätzlich, dass er solche Anschauungen für anfängerhaft und falsch hält. Seine Ablehnung des von Agathon vertretenen Prinzips über den Hinweis, er selbst habe solche Anschauungen längst hinter sich gelassen, kann deutlicher nicht artikuliert werden. Dass sie für Euripides in der Tat längst abgesunken sind bzw. er ebendies als etwas völlig Eindeutiges und Selbstverständliches mitteilen kann, erfährt für die Zuschauer seine Bestätigung damit, dass Euripides ja nun tatsächlich nicht wenige Frauendramen auf die Athener Bühne gebracht hat, ohne sich jemals wie Agathon geriert zu haben.

Allerdings wird in einem anderen Aristophanesstück, den 425 aufgeführten *Acharnern*, genau umgekehrt Euripides gerade zugeschrieben, dass er in seiner Dichtung nach dem Agathonprinzip, also nach dem Prinzip der Mensch-Stil-Analogie verfährt. Dikaiopolis sagt dort zu Euripides, der auf einem Bett mit seinen Füßen nach oben liegt<sup>17</sup>: „Nicht ohne Grund bedichst du Lahme“. Und in unmittelbarem Anschluss daran, mit Verweis auf Euripides' aus der Tragödie stammende Lumpenmontur: „Nicht ohne Grund bedichst du Bettler“.

<sup>17</sup> Zur Problematik des ἀναβάδην Olson 2002 zu 398-400.

ἀναβάδην ποιεῖς,  
 ἐξὸν καταβάδην. οὐκ ἐτὸς χωλοὺς ποιεῖς.  
 ἀτὰρ τί τὰ ράκι' ἐκ τραγωδίας ἔχεις,  
 ἐσθῆτ' ἔλεινῆν; οὐκ ἐτὸς πτωχοὺς ποιεῖς. (410-413)

Aber diese Benennung der Mensch-Stil-Analogie als poetologisches Prinzip des Euripides erfolgt eben nun nicht durch diesen selbst, also als Selbstzuschreibung, wie es bei Agathon der Fall war; ein anderer, Dikaio-polis, heftet ihm dieses Etikett an. Dann aber wird man darin doch eher statt der Konstatierung eines Grundsatzes der euripideischen Dichtung eine aristophanische Stichelei *ad hoc* erkennen, möglicherweise als Erinnerung an Euripides', wie wir gesehen haben, entsprechende Anfänge, welche aber inzwischen, 30 Jahre nach Euripides' Debut, längst ins Nichts abgesunken sind.<sup>18</sup> Und eingestückt diese Stichelei zu dem Zweck, über sie die auffällig extensive Thematisierung von Bettlergestalten durch Euripides aufzuspießen, auch dies in verzerrender Überzeichnung, wie die gleich folgende Durchdeklinierung der Lumpenkostüme euripideischer Tragödiengestalten zeigt.

Dass Euripides Agathons poetologisches Prinzip ablehnt, wird in den *Thesmophoriazusen* auch noch durch den weiteren Verlauf des Stückes nach der eindeutigen Aussage 173f. deutlich. Seinem bereits dem Verwandten mitgeteilten Plan entsprechend (71-94) fleht er Agathon an, sich heimlich unter die Frauen zu mischen und für ihn ein Wort der Verteidigung einzulegen: da er ja wie eine Frau erscheine, werde er ihn so mit Sicherheit retten können, im Übrigen könne ja niemand anderes als er, Agathon, so geschickt argumentieren wie er, Euripides, selbst (176-187). Euripides erkennt in den Marotten, mit denen Agathon sein Prinzip in die Tat umsetzt, also plötzlich etwas Positives, jedoch etwas für einen völlig anderen, erheblich profaneren Zweck Positives, als für den es gedacht war. Er will die ‚Frau‘ Agathon für sich und seine prekäre Situation instrumentalisieren. Das aber heißt: er arbeitet mit Agathons poetologischem Credo, dem sich ja dessen Mutation zur Frau verdankt, sozusagen säkular, missbraucht es also – und macht es damit lächerlich.

<sup>18</sup> Vgl. Olson 2002 zu 412f.: “There is no reason to think that the historical Euripides actually dressed ‘below his station’, especially given the lack of any reference to this in *Th.*”

Aber Agathon lehnt ab (193-199). Doch nicht etwa, weil er sich von Euripides auf den Arm genommen fühlt. Nein, er fürchtet, von den Frauen erkannt und wegen hinterlistiger Erschleichung sexueller Freuden getötet zu werden (202-205, vgl. 196). Agathon hat sich also nicht etwa, wie man gemeint hat,<sup>19</sup> total zur Frau gewandelt, die φύσις der Frau angenommen. So sehr er sich mit Wesen und Art der Größe Frau imprägniert hat, männliche Eigenexistenz und gespielte Frauenexistenz bleiben getrennte Größen: sein Frausein ist aufgesetzt, das Analogieprinzip Mensch-Stil in der Tat nur surrogathaft realisiert.

Zu seiner Ablehnung von Euripides' Bitte lenkt Agathon mit der Frage über, warum Euripides sich in der Frauenversammlung nicht selbst verteidige (188). Euripides erklärt, nicht anders als (wie gerade erwähnt) dann darauf Agathon selbst, er fürchte, erkannt zu werden, zudem sei er im Gegensatz zu Agathon grauhaarig und habe einen Bart (189f.), sei also unmittelbar als Mann erkennbar, würde mithin nicht einmal Zutritt zu der Frauenversammlung erlangen. Man hat gesagt, Euripides verweigere hier die Übernahme der Frauenrolle und diskreditiere damit seine eigene Kunst.<sup>20</sup> Das erstere trifft zu, das zweite stellt die Dinge geradezu auf den Kopf. Indem Euripides nicht im Ansatz erwägt, also nicht einmal um seiner eigenen Rettung willen erwägt, seinerseits die Rolle einer Frau anzunehmen, unterstreicht er im Grunde nur erneut, dass für ihn das poetologische Prinzip, dessentwegen allein ja Agathon sich als Frau drapiert hatte, nicht im mindesten in Frage kommt. Zwar hätte Euripides natürlich nicht wie Agathon solche Verwandlung vorgenommen, um ein Frauendrama zu schreiben, sondern nur um für seine Rettung zu sorgen. Aber auch er ist ja schließlich Tragödiendichter, und als solcher wäre er damit doch zumindest in bedenkliche Nähe zu Agathon und dessen poetologischem Prinzip geraten. Und selbst das noch, also letztlich die Diskreditierung seiner Kunst und Kunstprinzipien wollte er ersichtlich vermeiden. Und auch Agathon umgekehrt sieht Euripides ja in deutlicher Differenz zu sich selbst. Er empfiehlt ihm nicht, sich doch genauso zu verhalten, wie er seinerseits es tut, sich also als Frau zu drapieren, sich so verkleidet in die Frauenversammlung einzuschleichen und sich dort für seine Sache apologetisch ins Zeug zu werfen. Im Gegenteil belehrt er

<sup>19</sup> Möller 2004, 117f. 120.

<sup>20</sup> Ebd. 123 im Anschluss an v. Möllendorff 2002, 149f.

Euripides mit einer wohlfeilen Gnome, dass er dem ihm drohenden Schicksal eben gerade nicht durch eine Intrige entkommen könne, sondern dass er es unter Leiden ertragen müsse:

τὰς συμφορὰς γὰρ οὐχὶ τοῖς τεχνάσμασιν  
φέρειν δίκαιον, ἀλλὰ τοῖς παθήμασιν.<sup>21</sup> (198f.)

Nun übernimmt allerdings Euripides im späteren Verlauf des Stückes durchaus andere Rollen. Aber das hat mit einer ‚Aufgabe der Verweigerungshaltung‘ nichts zu tun, sondern ist etwas vollkommen anderes. Euripides nimmt zunächst die Rolle des Menelaos an (871ff.), dann die des Perseus (1100ff.). Damit jedoch wird er jeweils zu einer *dramatis persona* einer völlig anderen dramatischen Wirklichkeit, als es die komische Realwelt ist, und zwar seiner ureigenen, der ihm genuinen tragischen Wirklichkeit. Ab 1172 allerdings agiert er drittens in der Rolle einer alten Frau, die eine junge Tänzerin coacht; jetzt also schlüpft er sogar in die Rolle einer Frau und agiert in dieser Rolle ganz in der komischen Realwelt. Aber in dieser Rolle ist er für den Fortgang der Handlung nun allenfalls von untergeordneter Bedeutung: die zur Rettung des Verwandten führende Intrige realisiert erkennbar die junge aufreizende Tänzerin als „wirkliche‘ Frau“. <sup>22</sup> Euripides *qua* alte Frau kommt dagegen als Frau überhaupt nicht ins Spiel, er/sie ist vielmehr nur die quasi als Neutrum agierende Regisseurin der Intrige.

Für unsere Hauptfrage weiter wichtig ist, was auf die Ablehnung der Euripidesbitte durch Agathon folgt. Euripides glaubt sich aufgrund der Ablehnung bereits jetzt, noch bevor die Frauenversammlung über sein Schicksal entscheidet, verloren (209 ὃ τρισκακοδαίμων, ὡς ἀπόλωλ’, s. 77 ἀπόλωλ’, 81 κάπολεῖν, 181 ἀπολεῖν). Doch da bietet sich ihm sogleich der Verwandte als Hilfe an, für alles, was er wolle (212 ἐμοὶ δ’ ὅ τι βούλει χρῶ λαβῶν). Und Euripides zögert nicht lange: Sogleich beginnt er, dessen Verwandlung zur Frau vorzunehmen, damit dann der Verwandte in dieser Rolle die von Agathon abgelehnte Mission übernehme. Entscheidend ist nun aber, dass der Verwandte nicht in irgendeine beliebige Frau verwandelt wird, sondern in exakt die Frau, die Agathon ‚ist‘. Es wird ihm der Bart abrasiert (215-235, vgl. 191 Agathon: ἐξυρημένος), wofür das Scheermesser eigens von

<sup>21</sup> Hierzu s. Austin/Olson 2004 z. St.

<sup>22</sup> Möller 2004, 123.

Agathon ausgeliehen wird (218-220), im Genitalbereich werden ihm nach Frauenart die Haare abgesengt (236-248). Vor allem aber wird er zur Frau verkleidet, und das mit genau den Kleidungsutensilien, die die ‚Frau‘ Agathon ausmachen: 214 Mantel, von Agathon erbeten, 250; 255 *στρόφιον* ~ 139, Safrankleid 253 ~ 138, 257 Haarnetz ~ 138, dann jedoch (258) ersetzt durch Perücke mit Mitra, 261 Umhang, aus Agathons auf dem Bett gelagerter Kollektion, 262 Agathons Schuhe, vgl. 142; vgl. im übrigen 233 ~ 192 *εὐπρεπής*, 234f. wird der Spiegel verwendet, der 140 als auf Agathons Bett liegend erwähnt war; 267f. *ὅπως τῷ φθέγματι / γυναικιεῖς εὖ καὶ πιθανῶς* ~ 192 *γυναικόφωνος*. Der Verwandte wird also förmlich zum zweiten Agathon, er wird *sensu stricto* der Ersatz-Agathon;<sup>23</sup> sogar bis zu dem Punkt, dass auch bei ihm, so sehr er zur Agathon-Frau wird, Frauenrolle und Männerexistenz getrennt bleiben (266f. *ἀνὴρ μὲν ἡμῖν οὐτοσὶ καὶ δὴ γυνή / τό γ' εἶδος*).

Mit dieser Umwandlung des Verwandten zur Frau à la Agathon aber wird nun geradezu sinnfällig, was durch Euripides' Ablehnung, die Rolle einer Frau anzunehmen, bereits deutlich geworden war: wie jedwede im Kontext des bisherigen Geschehens erfolgende Übernahme der Frauenrolle den Betreffenden zwangsläufig in unmittelbarste Nähe zu Agathon bringt. Für Euripides als Tragiker hätte, wie bereits erwähnt, solche Nähe ein Risiko bedeutet; es hätte der Eindruck entstehen können, als Tragiker würde er damit zugleich das poetologische Prinzip für sich gutheißen, dem bei Agathon ja die Verwandlung zur Frau geschuldet ist. Für den Verwandten als Normalmenschen hingegen ist die Umwandlung zum Ersatz-Agathon völlig ungefährlich, ihm kann daraus kein Imageschaden erwachsen. Denn für ihn reduziert sich die Agathonische Frauenexistenz aufs rein Äußerliche. Wenn aber nun der Verwandte derart umstandslos zur Frau als Ersatz-Agathon werden kann, dann liegt darin, dass es mit dem poetologischen Prinzip, das Agathons Frauenexistenz ja allererst bedingt, nicht weit her sein kann. Was das Prinzip angeblich verlangt, die Umwandlung des Dichters zur Frau, kann sich problemlos von dem Prinzip lösen und verselbständigen. Damit aber ist das Prinzip deutlich als Prinzip ohne Wirkkraft erwiesen. Dadurch, dass der Verwandte Agathons Frauenrolle übernimmt, wird Agathons poetologisches Prinzip als Luftnummer dechiffriert – und erneut lächerlich gemacht.

<sup>23</sup> Eine so weit greifende Identifikation des Verwandten mit Agathon, wie sie Stehle für sinnvoll hält (Stehle 2002, 384ff.), scheint mir verfehlt.

Und daran wird bis zuletzt wieder und wieder erinnert: von Mal zu Mal wird die Drapierung des Verwandten als Frau erneut in den Blick gerückt: 590f. verweist Kleisthenes gegenüber der Chorführerin auf die von Euripides vorgenommene Umwandlung des Verwandten zur Frau;<sup>24</sup> 636 fordert Mika Kleisthenes auf, den Verwandten zu entkleiden, damit dessen wahre (männliche) Natur offenbar werde, und die wird auch prompt ans Tageslicht gezogen, selbst ohne dass eine wirkliche Entkleidung erfolgt (626-648); 851 verweist der Verwandte auf seine für die mimetische Umwandlung zur Helena nur günstige Frauenkostümierung (γυναικεία στολή); 939-945 wünscht er (vergebens), um nicht der Lächerlichkeit preisgegeben zu sein, dass der Prytane ihn seines Safrankleides (vgl. 138. 253) und seiner Mitra (vgl. 257) entkleide; in seiner ‚Andromeda‘-Arie erinnert er sich an die von Euripides an ihm vorgenommene Verwandlung zur Frau, wofür er stellvertretend die Bartschur (1043 ἀπεξύρησε, s. 215-235) und die Einhüllung ins Safrankleid (1044, s. 253) nennt; und noch ganz am Schluss, als er mit seinem Retter Euripides schon längst verschwunden ist, fragt der Toxotes, von der Chorführerin über den Weggang ‚der Alten und des alten Manns‘ unterrichtet, ob es sich bei dem Alten um einen handelt, der ein Safrankleid trug (1220).

Doch so sehr der Verwandte zum zweiten Agathon, zum Ersatz-Agathon mutiert, in einem Punkt trennt er sich von ihm ab. Zwar hat er wie Agathon Angst, in die Frauenversammlung zu gehen (268-276. 282f. 288), aber er tritt den Weg an – und ermöglicht so den weiteren Gang der Handlung mit all ihren wirren Verwicklungen. Für das Verständnis dieses weiteren Gangs der Handlung aber hat Aristophanes mit dem Entfalteten, bevor es so richtig losgeht, etwas Entscheidendes gleichsam kodifiziert. Indem er Euripides – und dessen Verwandten – in auffälliger Ausführlichkeit eine Auseinandersetzung mit Agathon und dem von diesem regelrecht internalisierten Prinzip der Mensch-Stil-Analogie führen lässt, und das mit dem Ergebnis, dass es von Euripides’ Seite her rundum verworfen wird, hat er vorab demonstriert: Euripides ist ein tragischer Dichter mit einem klaren Verständnis seiner Kunst; in einer seinerzeit augenscheinlich virulenten dichtungstheoretischen Frage (sonst hätte Aristophanes sie nicht so extensiv themati-

<sup>24</sup> Zu ἄφευθεν vgl. 216. 236. Das κἀπέτιλ’ hat Kleisthenes von sich aus hinzugefügt, in 236-246 ist davon nichts gesagt, vgl. des Verwandten Protest 593; s. Austin/Olson 2004 zu 590f.

siert) hat Euripides im Gegensatz zu anderen eine richtige Grundsatzentscheidung getroffen. Was immer also im weiteren Verlauf des Stückes über Euripides verlautet, oder er selbst anpackt, der Zuschauer rezipiert es in dem Wissen, dass Euripides bei aller komischen Perspektivierung ein ernst zu nehmender Tragiker ist. Aristophanes rückt, wie man sieht, Euripides mit deutlichem Respekt ins Zentrum seiner Komödie. Dass schon der Respekterweis des Anfangs letztlich im Sinn einer Hommage verstanden werden muss, wird sich vom Weiteren her bestätigen.

## II.

Für den Interpreten der *Thesmophoriazusen* stellt die totale Kehrtwendung, die Euripides gegen Ende des Stückes in seiner Haltung gegenüber den Frauen vornimmt, seit jeher ein besonderes Problem dar.<sup>25</sup> Völlig unvermittelt bietet Euripides dort den Frauen einen Friedensvertrag an: Er wolle in Zukunft in seinen Tragödien nichts Böses mehr über sie sagen, also nicht mehr tun, weswegen sie ihn angeklagt haben, wenn sie ihm freie Hand ließen, seinen Verwandten zu retten. Und die Frauen willigen unmittelbar ein (1160-1170). Um diesen irritierenden Umschwung in der Haltung des Euripides angemessen zu verstehen, muss man sich, wenigstens in seinen Hauptteilen, den Handlungsablauf insgesamt sich vergegenwärtigen. Dabei wird sich bestätigen, was schon öfter bemerkt worden ist: Anders als zumal die früheren Aristophanesstücke wie etwa die *Ritter* weisen die *Thesmophoriazusen* eine Handlungsstringenz und -kohärenz auf, wie man sie sonst nur von der Tragödie, namentlich derjenigen des Euripides kennt. Aber entscheidend ist zu sehen, dass Aristophanes schon darüber die Tendenz des gesamten Stückes realisiert, eine Hommage an Euripides zu formulieren.<sup>26</sup>

Entscheidender Punkt in der Exposition des Dramas ist die Erwartung des Euripides, dass die Frauen in ihrer Versammlung am Thesmophorienfest

<sup>25</sup> Vgl. Sier 1992, 71 mit Anm. 24, mit Verweis auf einige Stimmen; s. etwa auch Slater 2002, 178: "the comically easy reconciliation". Auch meine eigene frühere Erklärung: „kaum daß er (sc. Euripides) sich mit den Frauen ... verblüffend problemlos – in typischer Komödienmanier steht jetzt eben anderes an – arrangiert hat“ usw. (Schwinge 2002, 24) soll mit dem folgenden Versuch revidiert werden.

<sup>26</sup> Zum Folgenden vgl. meine frühere *Thesmophoriazusen*-Interpretation, der ich in Teilen folge: Schwinge 2002, 18-27, mit weiterer Lit.

den Beschluss fassen werden, ihn zu töten. Gegenüber dem Verwandten erklärt er:

τῆδε θῆμέρα κριθήσεται  
εἴτ' ἔστ' ἔτι ζῶν εἴτ' ἀπόλωλ' Εὐριπίδης. (76f.)

Und als der Verwandte ihn nicht versteht: heute sei doch der mittlere Tag der Thesmophorien, an dem weder Gerichts- noch Ratssitzungen stattfinden (78-80), ergänzt er:

τοῦτ' αὐτὸ γάρ τοι κάπολεῖν με προσδοκῶ. (81)

Dasselbe dann noch einmal gegenüber Agathon:

μέλλουσί μ' αἱ γυναῖκες ἀπολεῖν τήμερον  
τοῖς Θεσμοφορίοις, ὅτι κακῶς αὐτὰς λέγω. (181f.)

Die Bestätigung erfolgt prompt. In der Frauenversammlung, so die Chorführerin, sei als erster Tagesordnungspunkt zu verhandeln, was Euripides für seine Unrechtshandlungen gegen die Frauen erleiden müsse (377-379). Als erste spricht dazu Mika. Ihre Anklagerede gegen Euripides läuft aus in die Benennung der zu ziehenden Konsequenzen:

νῦν οὖν ἐμοὶ τούτῳ δοκεῖ  
ὄλεθρόν τιν' ἡμᾶς κυρκανῶν ἀμωσγέπως,  
ἢ φαρμάκοισιν ἢ μιᾷ γέ τῳ τέχνῃ,  
ὅπως ἀπολεῖται. ταῦτ' ἐγὼ φανερώς λέγω·  
τὰ δ' ἄλλα μετὰ τῆς γραμματέως συγγράψομαι. (428-432)

Dasselbe bei der zweiten Rednerin, Kritylla:

νῦν οὖν ἀπάσαισιν παραινῶ καὶ λέγω  
τοῦτον κολάσαι τὸν ἄνδρα πολλῶν οὔνεκα. (453f.)

Auffällig ist, dass die Mordandrohungen ausgesprochen unbestimmt bleiben. Zwar wird in der ersten die klassische Frauenmordmethode, der Giftmord, angesprochen, aber gerahmt ist dieser Hinweis von ἀμωσγέπως

und  $\mu\acute{\iota}\alpha\ \gamma\acute{\epsilon}\ \tau\omega\ \tau\acute{\epsilon}\chi\eta\eta$ . Insgesamt wird man also sogar von einer betont vagen Mordandrohung sprechen müssen. Dann aber legt es sich nahe, die Mordandrohung zugleich als Verlautbarung zu lesen, mit der der Dichter die Rezipienten auffordert, im weiteren Geschehensverlauf darauf zu achten, wie die Euripidestötung, ja ob sie überhaupt erfolgt.

Und in der Tat drängt auch der Geschehensverlauf seinerseits diese Frage jedem Betrachter regelrecht auf. Denn das Geschehen scheint sich wenigstens *prima vista* von Station zu Station von dem annoncierten Ereignis der Euripidesvernichtung eher weg- als auf es zuzubewegen. Man gewinnt den Eindruck, es gerate dieses Ereignis zunehmend vollkommen aus dem Blick. Tatsächlich jedoch läuft das Geschehen auf eine Konstellation zu, die einen Handlungsakt aus sich her austreibt, den nicht als Euripidestötung zu rezipieren schwerfallen dürfte. Allerdings sind die Frauen daran nur noch mittelbar beteiligt. Der eigentliche Inaugurator – und Vollstrecker – ist Euripides selbst. Indem er den Verwandten als Frau verkleidet in die Frauenversammlung gehen lässt, damit dieser ihn bei den Frauen verteidigt und so vor der Hinrichtung bewahrt, stellt er die entscheidende Weiche dafür, dass der Verwandte objektiv der Grund dafür wird, nicht nur dass er, Euripides seinerseits, untergeht, sondern sogar dass er selbst seinen eigenen Untergang vollzieht. Die entscheidende Frage ist dann allerdings, wie dieser Akt zu verstehen ist.

Wie sehr alles an dem von Euripides für die eigene Rettung instrumentalisierten Verwandten hängt, zeigt sich äußerlich daran, dass Euripides, nachdem er den Verwandten in die Frauenversammlung entlassen hat und selbst von der Bühne gegangen ist (277-279), für rund 500 Verse (s. 765ff.) aus dem aktuellen Geschehen ausgeschaltet bleibt. Der Fokus liegt zur Gänze auf dem Verwandten.

Gezeigt wird zunächst, wie der Verwandte, nicht wesentlich anders als Euripides, in immer größere Bedrängnis gerät. Nach Kritylla, der zweiten Rednerin, hält sogleich der Verwandte seine Verteidigungsrede für Euripides (466-519). Schon Mika hatte in ihrer Rede Euripides nicht dafür angeklagt, dass er den Frauen in seinen Tragödien entgegen aller Wahrheit alles mögliche Üble andichte; vielmehr hatte sie ihn verklagt, weil er überhaupt die verschiedensten Übeltaten der Frauen aufspieße und so ihren bisher (398. 410. 418. 424  $\pi\rho\delta\ \tau\omega\upsilon$ ) gegenüber den Männern gegebenen Freiraum empfindlich einschränke. Nicht anders der Tenor der Verteidigungsrede des Verwandten,

nur mit anderer Schlussfolgerung. Sie, die Frauen, vollbrächten doch weit mehr üble Dinge (κακά, 475. 517), als Euripides in seinen Stücken zur Sprache bringe (474f.); wie vieles benenne er nicht (490. 492. 496f. 498. 501)! Und wenn Euripides demgegenüber einmal Phaidra schmähe, wie könne sie das tangieren (497f.)? Grund für Beschuldigung des Euripides (473), für Ingrimm (474) und Zorn auf ihn gebe es nicht, wo sie doch durch ihn, seine Tragödien, keineswegs mehr erlitten als sie tatsächlich getan hätten (519).

Aber die Frauen, allen voran Mika, verurteilen den/die Verwandte(n). Er/sie habe sie geschmäht (nicht anders als Euripides, 385-394. 455. 545; vgl. 85. 182) und übel von ihnen geredet (535-539. 551f. 649f.) und müsse dafür bestraft werden (nicht anders als Euripides, 428-431. 454. 465f.), wenn auch (zunächst!) in nicht so extremer Form (537ff. 544. 566f.). Der Verwandte rückt, wie deutlich, ganz in die Position des Euripides ein. Und er sucht sich nun selbst zu verteidigen – für die Verteidigung des Euripides: Er habe doch nur, was wahr sei (δίκαια), für Euripides aufgewiesen (542).<sup>27</sup> Aber Mika besteht darauf, dass Euripides sich gezielt Mythen herausgesucht habe, in denen schlechte Frauen im Mittelpunkt stehen, „indem er *Melanippen* und *Phaidren* dichtete, nie aber eine *Penelope*, weil sie ja als besonnene Frau anerkannt war“:

ἐπίτηδες εὐρίσκων λόγους, ὅπου γυνὴ πονηρὰ  
 ἐγένετο, Μελανίππας ποιῶν Φαίδρας τε· Πηνελόπην δὲ  
 οὐπόποτ' ἐποίησ', ὅτι γυνὴ σῶφρων ἔδοξεν εἶναι. (545-547)

Doch der/die Verwandte beharrt auf seiner Sicht. Er bestreitet nicht die Diagnose der Mika, bewertet das Aufgewiesene aber anders: Euripides' Mythenwahl sei durch die Zeitsituation bedingt:

ἐγὼ γὰρ οἶδα ταῖτιον. μίαν γὰρ οὐκ ἂν εἶποις  
 τῶν νῦν γυναικῶν Πηνελόπην, Φαίδρας δ' ἀπαξάπασας. (549f.)

Und das begründet er dann noch, indem er, wie schon in seiner Rede, eine ganze Reihe von weiteren Vergehen der Frauen der Gegenwart aufführt, die er – wiederum genau wie Euripides (490. 492. 497. 501) – bisher noch gar nicht benannt habe (552f.).

<sup>27</sup> Zu δίκαια Austin/Olson 2004 zu 542f.

Die Auseinandersetzung zwischen dem Verwandten und den Frauen droht sich totzulaufen. Deshalb lässt der Dichter durch einen Impuls von außen erneut Bewegung in die Sache kommen – wodurch die Bedrängnis des Verwandten weiter gesteigert, jetzt sozusagen auf eine zweite Stufe gehoben wird. Kleisthenes, als *effeminatus* notorisch um die Frauen besorgt, meldet ihnen, was er auf dem Markt gehört habe (578): Euripides habe heute einen Verwandten, einen Alten, zur Frau drapiert und als heimlichen Lauscher in die Frauenversammlung lanciert (584-591). Die daraufhin sofort durchgeführte Prüfung aller Frauen führt schließlich (s. 614) zur Identifikation (608-635) und, im Wortsinn, zur Enthüllung des Fremden (636-648) – damit sei jetzt klar, wieso sich ‚diese Frau‘ dermaßen für Euripides verwendete (649f. ὦ μίαιρος οὗτος· ταῦτ' ἄρ' ὑπὲρ Εὐριπίδου / ἡμῖν ἐλοιδορεῖτο). Der Verwandte sieht sich in größte Not gestürzt (650f.). Dass Kleisthenes schlussendlich alles den Prytanen melden will (654), zeigt auch objektiv, wie sehr sich die Situation für den Verwandten mit seinem Entdecktwerden verschärft hat.

Das Motiv für die Meldung wird durch ein kurzes Lied des Chores verdeutlicht (663ff.). Dieser ruft der Aufforderung der Chorführerin entsprechend (655ff.) zur Suche nach einem möglichen weiteren Eindringling auf: dieser hätte, gäbe es ihn, Gottloses getan, würde bestraft und wäre ‚wie dieser‘ (668 πρὸς τούτῳ) ein Beispiel für Hybris und Gottlosigkeit mitsamt allen Konsequenzen (670, weiter 678-685). Das Vergehen des Verwandten hat also religiöse Qualität. Nicht für das bislang deutlich Gewordene, seine Anklagen der Frauen, muss er bestraft werden, sondern weil er als Mann ins nur Frauen vorbehaltene Thesmophorienfest eingedrungen ist.<sup>28</sup>

Der Verwandte sieht, dass er in der sich immer mehr zuspitzenden Situation nicht mehr in Passivität verharren kann: Er ist erkannt und überführt, und die ganze Angelegenheit soll als religiöses Vergehen den Prytanen gemeldet werden. Er startet einen Befreiungs- und Rettungsversuch – damit kommt jetzt eine Gegenbewegung ins Ganze hinein. Konkret bedient sich der Verwandte des aus den *Acharnern* bekannten und schon dort dem euripideischen *Telephos* entlehnten Geiselstrategems: Er raubt das Kind der Mika, flieht mit ihm zum Altar und droht, es zu töten, es sei denn man lasse ihn

<sup>28</sup> Eine mehr nur allgemeine Bedeutung schreibt der Suche Slater 2002, 168 zu: Sie sei nicht eigentlich motiviert: “The effectiveness is purely theatrical and indeed should be somewhat threatening to the audience.”

frei (688-695).<sup>29</sup> Es kommt zu einer Auseinandersetzung zwischen dem Verwandten und den Frauen, insbesondere Mika, in der die Frauen schließlich ankündigen, den gottlosen Akt des Verwandten mit einem ebenso gottlosen zu beantworten: sie wollen den Verwandten am Altar verbrennen (bes. 719-727). Und es wird das auch schon ganz konkret vorbereitet – der Verwandte gerät jetzt sogar ganz äußerlich in Bedrängnis. Das lässt ihn seine Drohung wahr machen: Er entkleidet das Kind (wie er selbst zuvor enthüllt worden war), um es dann zu töten (730-732) – und entdeckt dabei, dass das Kind gar kein Kind ist, sondern ein mit Wein gefüllter Weinschlauch, der nur als Kind ausstaffiert ist (733f.).

In der Entdeckung ist zweierlei impliziert. Einmal wird hier jetzt, im Hinblick auf die Frauen, *in concreto* vorgeführt, was bislang immer nur über sie und ihre üblen Handlungen, auch von ihnen selbst, benannt worden war. Mika hat sich, wie es (so verschiedene Hinweise vorher) bei den Frauen üblich ist (Stichwort ὑποβαλέσθαι, 339f. 407f. 502-516), ein Kind untergeschoben. Und dieses Kind ist nicht einmal ein Kind, sondern ein Weinschlauch: sinnfälliger konnte die gleichfalls schon apostrophierte (393. 420) Trunksucht der Frauen nicht demonstriert werden (735-738). Zum anderen aber liegt, im Hinblick auf den Verwandten, in der Identifikation des Kindes als Weinschlauch, dass sein Geiselstrategem sozusagen verpufft. Es hat nichts geholfen: Der Verwandte wird auf den Punkt der Bedrängnis zurückgeworfen, der ihn zu dem Strategem veranlasst hatte. Mika hält zwar an der Fiktion fest, es handele sich um ihre Tochter (740ff.), und als der Verwandte sich weigert, sie ihr zurückzugeben, droht sie erneut mit seiner Verbrennung (748f.). Und der Verwandte kündigt nicht nur zweimal die Tötung der ‚Tochter‘ an (750. 753), sondern schneidet dann auch tatsächlich den Schlauch auf (756) – und verteilt die ‚Haut‘ (sc. des Opfertiers) generös an die in diesem Augenblick aufgetretene Kritylla, die für ihn also sogleich in die Rolle der Priesterin einrückt (758f.).<sup>30</sup> Aber Mika, die die Verbrennungsabsicht fallen lässt, kündigt schließlich an, sie werde Kleisthenes aufsuchen und über ihn die Prytanen wissen lassen, „was dieser hier getan hat“ (763f.).

Daraufhin aber wird der Verwandte, abermals entscheidend bedrängt durch die Annoncierung der Prytanen (s. 654) – jeweils ist deren Drohgröße

<sup>29</sup> Zur *Telephos*-Parodie in den *Thesmophoriazusen* Rau 1967, 42-50, bes. 48ff.; ders. 1975, 344; Austin/Olson 2004, Intr. p. LVI-LVIII (Lit.).

<sup>30</sup> Vgl. Austin/Olson 2004 zu 758f., zu 757 s. dies. z. St.

der entscheidende Auslöser –, erneut, ein zweites Mal aktiv. Er artikuliert die sich aus dem Geschehen konsequent ergebende Erkenntnis: es muss eine andere Rettungsmöglichkeit her:

ἄγε δὴ, τίς ἔσται μηχανὴ σωτηρίας;  
τίς πείρα, τίς ἐπίνοι'; (765f.)

Die andere Rettungsmöglichkeit ist nun aber nicht einfach irgendeine beliebige weitere Rettungsmöglichkeit, sondern eine qualitativ völlig anders orientierte. Der Verwandte wählt einen grundlegend neuen Ansatz, womit sich das Geschehen atmosphärisch gewissermaßen in einen neuen Bereich verlagert. Er erinnert sich an den, der letztlich der Grund für seine Bedrängnis ist: Euripides (766b-768a). Jetzt also kommt Euripides wieder ins Spiel, besser: er wird ins Spiel gezogen. Aber nicht nur dass Euripides jetzt mitanpacken soll bei der Rettung des Verwandten, ist das Neue; entscheidend ist die Art, wie das erfolgen soll. Denn natürlich erinnert sich der Verwandte an Euripides, weil dieser ihm ja auf seine Aufforderung hin geschworen hatte, ihn mit allen ihm zur Verfügung stehenden Tricks zu retten, wenn er in Not gerate (269-276, bes. 270 f. συσώσειν ἐμὲ / πάσαις τέχναις, ἧν μοί τι περιπίπτῃ κακόν). Schon in seiner Vorformulierung des Eides, den Euripides dann auch bereitwilligst geschworen hatte, war der Verwandte also davon ausgegangen, dass Euripides ihn nur als der Tragiker, der er ist und der als solcher ein Meister der Intrigen ist, retten kann (vgl. 87). Ganz dem entsprechend prozediert er jetzt, da er Euripides dazu bringen will, ihm beizustehen. Er greift auf bestimmte dazu geeignete Tragödien von ihm zurück. Wie schon bei der Verteidigungsrede für Euripides (466ff.) und dem Geiselstrategem (688ff.), wo jedesmal, allerdings da nur vom Dichter Aristophanes, nicht von den handelnden Personen aus, der euripideische *Telephos* Bezugspunkt war, kommt es also erneut zu Tragödienparodien. Insgesamt sind es drei.

Als erste Tragödie bringt der Verwandte den 415 aufgeführten *Palamedes* ins Spiel.<sup>31</sup> Der Rückgriff auf dieses Stück soll dazu dienen, überhaupt erst wieder mit Euripides in Kontakt zu kommen:

<sup>31</sup> Zur *Palamedes*-Parodie in den *Thesmophoriazusen* Rau 1967, 51-53; ders. 1975, 348; Austin/Olson 2004, Intr. p. LVIII-LX.

φέρε, τίν' οὖν <ὄν> ἄγγελον  
πέμψαμι' ἐπ' αὐτόν; οἶδ' ἐγὼ καὶ δὴ πόρον  
ἐκ τοῦ Παλαμήδους· ...

(768b-770)

Der Verwandte spielt den Oiax (770), dieser beschrieb Ruderblätter mit der Nachricht von dem an dem Bruder Palamedes begangenen Justizmord und warf sie als Notruf ins Meer, damit sie zu ihrem Vater Nauplios getrieben würden. Der Verwandte hat keine Ruderblätter zur Verfügung, er nimmt stattdessen (im Sinne des für Tragödienparodien typischen Gegeneinander von Tragödienwirklichkeit und komischer Realwelt) Votivtäfelchen, die er auf dem Altar findet, an dem er immer noch sitzt, und überspielt das mit dem Syllogismus: ‚Holz ist beides‘ (770-775).

Aber wie mit dem Geiselstrategem scheitert er gleichfalls mit dem ersten bewussten Rückgriff auf eine Euripidestragödie. Nach einer Wartezeit, die durch die eingeschobene Parabase versinnlicht ist, muss er konstatieren, Euripides ist immer noch nicht gekommen (846). Der Grund ist ihm sofort klar, er hat auf die falsche Tragödie gesetzt: Eindeutig schämt sich Euripides des *Palamedes* als eines frostigen Stücks (847f.).<sup>32</sup> Es muss also eine andere Tragödie her: „Mit welchem Drama könnte ich ihn also wohl herbeilotsen?“ (849 τῷ δῆτ' ὄν αὐτὸν προσαγαγοίμην δράματι;). Die Methode, nämlich Euripides als Dichter von Tragödien, also über seine Stücke für seine Rettung zu engagieren, so glaubt er, ist richtig, nur die Füllung muss geändert werden. Und er hat dann auch sogleich eine entsprechende Idee: „Ich hab's. Ich werde seine neue Helena spielen“ (850 ἐγὼ δα· τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι), also die Hauptgestalt von Euripides' gerade ein Jahr vor den *Thesmophoriazusen*, 412, aufgeführter Version der *Helena*, die in der Tat „neu“ war, insofern hier, im Anschluss an Stesichoros, aber gegen alle sonstige Überlieferung, Helena nicht nach Troia, sondern nach Ägypten gekommen ist, mit allem, was daraus folgt.<sup>33</sup> Des Verwandten Begründung für seine Wahl dieses Stücks: „Frauenkleidung habe ich ja in der Tat schon zur Verfügung“ (851). Aber nicht deshalb ist die Entscheidung für das Helenadrama eine gute Entscheidung, sondern weil damit vorgegeben ist, dass, wenn Euripides kommt und sich in diese Dramenkonstellation einklinkt, er sogleich

<sup>32</sup> Zu ψυχρός vgl. Austin/Olson 2004 zu 168-170; Wright 2012, 108-110.

<sup>33</sup> Anders Austin/Olson 2004 zu 850f. Doch s. umfassend bereits Kannicht 1969, 1, 21ff.

als ‚Menelaos‘ figurieren muss, der ‚Helena‘ aus ihrer Zwangssituation in Ägypten befreit und in die Heimat rettet – worauf für den Verwandten *qua* ‚Helena‘ ja in der Tat alles ankommt.<sup>34</sup>

Und in Erfüllung seines Eides (270ff.) kommt Euripides auch, und zwar sogleich als ‚Menelaos‘, als solcher gewissermaßen herbeigezwungen – wo ‚Helena‘ ist, ist auch ein ‚Menelaos‘. Und als ‚Menelaos‘ bemüht er sich natürlich von Beginn an, seine Gattin ‚Helena‘ zu retten und zu befreien. Damit erhält der Verlauf des Stücks jetzt inhaltlich eine neue Wende, welche sich allerdings schon von langer Hand, im Grunde seit der Verteidigungsrede des Verwandten für Euripides angebahnt hatte. Euripides sieht sich vor die Notwendigkeit gestellt, statt für die Rettung des eigenen Lebens für die des Verwandten zu sorgen, der ihn retten sollte. Doch auch darüber wird die Frage der Rettung des eigenen Lebens wieder in den Horizont kommen. Der Grund wiederum dafür ist, dass der im Hinblick auf das Helena-Drama erstmals unternommene Versuch, die Bedrängnissituation des Verwandten durch Nachspielen einer entsprechenden Sequenz einer Tragödie aufzulösen, scheitert. Scheitern aber muss der Versuch, weil die Tragödiensituation nachgespielt wird inmitten der Realwelt der Komödie, welche sich an ihr stößt: Die Frauen, die die Realwelt der Komödie repräsentieren, verfolgen weiter, was die bisherige Handlung vorgegeben hat, und paralysieren im Ansatz, was das Nachspielen der Tragödie ins Werk setzen soll. Letzthin scheitert Euripides also mit seinem Rettungsversuch an den Frauen.

Beim Nachspiel der Helena-Tragödie sorgt für den Widerstand, an dem die versuchte Befreiung des Verwandten zerschellt, Kritylla; sie war von Mika, vor deren Abgang und vor Einsetzen des Tragödiennachspiels, mit der Bewachung des Verwandten beauftragt worden (762f.). Bis 868 exponiert ‚Helena‘ ihre verzweifelte Situation in Ägypten, teilweise durch wörtliche Zitate aus der euripideischen *Helena*. Schon diese Exposition durchlöchert Kritylla ständig mit Bemerkungen, die ‚Helenas‘ Bemühen, ihre Welt aufzubauen, konterkarieren, sozusagen verpuffen lassen, also die Tragödienillusion zerstören. ‚Helena‘ allerdings ignoriert die Einwürfe scheinbar souverän. Nicht anders nach Erscheinen des Euripides (869), der sich als

<sup>34</sup> Zur *Helena*-Parodie in den *Thesmophoriazusen* Rau 1967, 53-65; Kannicht 1969, 1, 79-81; Rau 1975, 348-351; Nieddu 2004, mit weitem Ausblick auf die sich zunehmend erweiternde Buchkultur im 5. Jh.; Austin/Olson 2004, Intr. p. LX-LXII (Lit.), auch zu 855-919.

„Menelaos“ zunächst einmal über das fremde Land, in dem er gelandet ist, informieren muss, ebenso über die Situation, die dort gerade die Szene bestimmt (871-901). Immerhin apostrophiert aber Kritylla hier zweimal Euripides als ξένος (882. 893, s. auch 892), erkennt ihn also nicht als Euripides. Vor allem aber geht „Helena“ schließlich einmal unwillig-abwehrend auf eine Bemerkung der Kritylla ein (895 βάυζει τοῦμὸν σῶμα βάλλουσα ψόγω). Und das lässt „Menelaos“, der bislang erst einmal eine Bemerkung der Kritylla aufgegriffen, sie allerdings dann sogleich seinem Gedankenhaushalt adaptiert hatte (882-885), fragen, wer die alte Frau ist (896). Mit ihrer Antwort aber bleibt „Helena“ ganz in ihrer Welt: sie bezeichnet die Alte als Theonoe, die Tochter des Proteus (897) – und versucht damit ersichtlich, Krityllas Widerstand gegen ihre, „Helenas“, Tragödienwelt aufzulösen: sie macht Kritylla kurzerhand zu einer, gerade auch für die eigene Rettung, entscheidenden Größe dieser Welt. Doch Kritylla ist weit davon entfernt, sich in die nachgespielte Tragödienwelt integrieren zu lassen. Sie besteht darauf, Kritylla zu sein, also der komischen Realwelt anzugehören (897f.), und nennt den Verwandten wie schon vorher (762. 858. 893, s. auch 727) einen üblen Trickser (899 σὺ δ' εἶ πανοῦργος). Das aber hindert „Helena“ nicht daran, sie weiter als Theonoe zu behandeln: „Ich werde niemals deinen Bruder heiraten und Menelaos, meinen Mann in Troia, verraten“ (900f.).

Dieser Hinweis auf ihren Gatten „Menelaos“ führt dann zur, von Kritylla nicht durchkreuzten,<sup>35</sup> gegenseitigen Wiedererkennung der Gatten (902-912) und damit zum Ziel des ganzen Nachspiels der Helena-Tragödie, zur flehentlichen Bitte „Helenas“, „Menelaos“ möge sie „ganz schnell“ von hier wegführen (913-916). Doch dass das nachgespielte Tragödienspiel in den konkreten Akt der Wegführung des Verwandten ausmündet, dem setzt Kritylla nun sogar ganz konkret Widerstand entgegen (916b-917). Und als „Menelaos“ sie fragt, ob sie ihn wirklich daran hindern will, seine Gattin nach Sparta zu bringen (918f.), da platzt es aus ihr heraus: Wie schon den Verwandten nennt sie ihn, „Menelaos“, diesen damit jetzt entlarvend, einen üblen Trickser (920 πανοῦργος), der mit jenem unter einer Decke steckt, was schon seit längerem offenkundig sei (920-922). Vor allem sorgt sie dafür, dass jetzt wieder ausschließlich die komische Realität die Szene bestimmt. Wie zu Beginn des

<sup>35</sup> Vgl. Austin/Olson 2004 zu 899-916.

Tragödiennachspiels (854) verweist sie darauf, dass der Verwandte ungeachtet aller ‚tragischen‘ Hinderungsversuche bestraft werden wird, „denn es naht der Prytane und der Toxotes“ (923). Diese sich jetzt ganz konkret anbahnende Gegenhandlung aber lässt Euripides nun seinen ersten ‚tragischen‘ Rettungsversuch aufgeben: *τουτὶ πονηρόν. ἀλλ' ὑπαποκινητέον* (924). Damit wird Euripides auch seinerseits wieder zur Person der Realszene, die er bislang immer war.

Allerdings kündigt er als solche, noch bevor er die Bühne verlässt, auf eine Verzweiflungsäußerung des gleichfalls wieder zur Realperson gewordenen Verwandten hin (925) – und gemäß seinem Versprechen (269ff.) – an, ihn nicht im Stich zu lassen (926), „es sei denn es verlassen mich meine zahllosen Intrigen“ (927 *ἦν μὴ προλίπωσ' αἱ μυρίαί με μηχαναί*, vgl. 94). Das ist die Annoncierung, es erneut mit dem Nachspielen einer Intrige aus einer seiner Tragödien zu versuchen. Euripides ist sich seiner Leistungsfähigkeit als tragischer Intrigendichter so sicher, dass er seinem ersten ‚tragischen‘ Misserfolg keinerlei grundsätzliche Bedeutung beimisst und, ohne zu überlegen, einen zweiten – geschickteren – Versuch für angebracht hält.

Mit welcher Tragödie er diesmal am besten arbeitet, wird ihm durch die inzwischen gewandelte Szenensituation praktisch vorgegeben. Der Prytane tritt auf mit seinem Helfer, dem skythischen Bogenschützen,<sup>36</sup> und befiehlt diesem, den Verwandten außerhalb der Bühne ans Brett zu fesseln und dann hier auf der Bühne auszustellen (930-932). Er solle ihn hier dann bewachen und niemanden an ihn herankommen lassen; falls das jemand versuche, solle er ihn auspeitschen (932-934). Mit dieser Anordnung wird, ohne dass der Prytane selbst davon eine Ahnung hätte, theoretisch vorweggenommen, was im Tragödiennachspiel wenig später szenisch realisiert werden wird.<sup>37</sup> Von Kritylla wird der Vorausweis noch verstärkt, sie weist auf das ‚tragische‘ Präzedens, in dem ein Schlitzohr ihr beinahe den Verwandten schon einmal entwendet habe (934f.).<sup>38</sup>

Als der Verwandte, nachdem er vom skythischen Bogenschützen während eines Chorintermezzos hinterszenisch ans Brett gefesselt worden ist, zusammen mit diesem wieder auf der Bühne erscheint (1001), ist er im selben Verzweiflungszustand wie vorher. Seine letzten Worte waren: *κούκ ἔστ'*

<sup>36</sup> Zu ihm immer heranzuziehen die überlegene Abhandlung Sier 1992.

<sup>37</sup> S. Austin/Olson 2004 zu 932-934.

<sup>38</sup> Zu 935 vgl. Austin/Olson 2004 z. St.

ἔτ' ἐλπίς οὐδεμία σωτηρίας (946). Jetzt klagt er Euripides an, der ihm die Rettung versprochen hatte (270ff.), sie aber nicht bringt: ταυτὶ τὰ βέλτιστ' ἀπολέλαυκ' Εὐριπίδου (1008). Aber genau in diesem Moment größter Not, so versteht es der Verwandte, kommt sie. Er sieht im Hintergrund Euripides erscheinen, in Gestalt des Perseus,<sup>39</sup> und erfährt sogleich: er muss nun Andromeda spielen, damit er von Euripides-Perseus befreit und gerettet werden kann:

ἔα· θεοί, Ζεῦ σῶτερ (vgl. 186. 270. 946), εἴς' ἔτ' ἐλπίδες,  
 ἀνὴρ ἔοικεν οὐ προδώσειν (vgl. 926), ἀλλὰ μοι  
 σημεῖον ὑπεδήλωσε Περσεὺς ἐκδραμών,  
 ὅτι δεῖ με γίνεσθ' Ἀνδρομέδαν· (1009-1012)

Anders als beim Nachspiel der *Helena* (s. 850) geht für das neue Tragödiennachspiel die Initiative von Euripides aus; augenscheinlich fühlt er sich jetzt bei seiner Ehre als Intrigendichter gepackt. Natürlich kann sich, wie dort Euripides als Menelaos, so hier der Verwandte als Andromeda sogleich in Euripides' Tragödienvorgabe einklinken: „Gefesselt (sc. wenn auch nur an ein Brett) bin ich ja schon in jedem Fall“ (1012 πάντως δέ μοι / τὰ δέσμ' ὑπάρχει, vgl. 851). Und wie erleichtert lässt er sich dann nur zu gern auf das Spiel ein: δῆλον οὖν <τοῦτ'> ἔσθ' ὅτι / ἥξει με σώσων. οὐ γὰρ ἂν παρέπτατο (1013f.).

Das Nachspiel der zusammen mit der *Helena* 412 aufgeführten *Andromeda*<sup>40</sup> setzt sich sodann pompös in Szene: mit Andromeda-Monodie (1015-1055), ständig durchsetzt mit Partikeln der komischen Realität und damit von erheblicher komischer Wirkung; weiterhin mit Echo-Szene (1056-1097), in der Euripides als alte Frau die Rolle der Echo übernimmt und in der (ab 1082) sich der inzwischen (s. 1007) auf die Bühne zurückgekehrte Bogenschütze mit einmischt und so ständig die tragische Wirklichkeit mit aus komisch-realistischer Perspektive gemachten Bemerkungen durchlöchert und die Illusion zerstört. Aber so intensiv die Etablierung der tragischen Welt sich gestaltet und auf diese Weise der eigentliche Intrigenschritt immerhin

<sup>39</sup> Vgl. Sommerstein 2001 zu 1009-1014. 1011, anders Austin/Olson 2004 zu 1009. 1010-1012.

<sup>40</sup> Zur *Andromeda*-Parodie in den *Thesmophoriazusen* Rau 1967, 65-89; ders. 1975, 352-356; Austin/Olson 2004, Intr. p. LXII-LXIII (Lit.).

atmosphärisch eingefädelt wird, es nützt nichts. Als Euripides als ‚Perseus‘, mit Flügelschuhen und Gorgohaupt, erscheint (1098)<sup>41</sup> und geradenwegs auf sein Ziel zusteuert, den Verwandten als Andromeda zu befreien, wird sein Bemühen permanent von dem Bogenschützen konterkariert und schlussendlich zunichte gemacht.

Der Vorgang beginnt damit, dass der Skythe ‚Perseus‘ Hinweis auf das Gorgonenhaupt gezielt missdeutet als Anspielung auf den zeitgenössischen Sekretär Gorgos (1101-1104, vgl. in der *Helena*-Parodie 874-876. 883 das Spiel mit den Namen Proteus/Proteas), und stößt dann sogleich ins Zentrum vor. ‚Perseus‘ erblickt am ‚Felsen‘ die Jungfrau (1105f.), und ‚Andromeda‘ fleht ihn sofort an, sie aus ihren Fesseln zu befreien (1107f. ὦ ξένε, κατοίκτιρόν με τὴν παναθλίαν, / λῦσόν με δεσμῶν). Der Toxotes verbietet dem Verwandten sogleich, überhaupt zu sprechen (1108f., s. allerdings ἀποτανουμένη). Und als ‚Perseus‘ ‚Andromeda‘ als „Jungfrau“ anredet (1110), da kommt es sogar zu einer regelrechten Auseinandersetzung zwischen ihm und dem Bogenschützen. Dieser lässt das fiktive Spiel platzen, indem er ‚Andromeda‘ sachlich-kalt auf das reduziert, was sie in Wahrheit ist: „Das ist keine Jungfrau, vielmehr ein alter Mann mit viel auf dem Kerbholz, ein Dieb und trickreicher Übeltäter“ (1111f., s. allerdings ἀμαρτωλή). Wieder (s. 1103f.) ignoriert Euripides-‚Perseus‘ die Worte des Toxotes nicht, sondern geht auf sie ein: er beharrt selbstsicher darauf, dass diese hier ‚Andromeda‘ ist, die Tochter des Kepheus (1112f.). Und obwohl der Toxotes das umgehend obszön-handgreiflich destruiert (1114), steuert ‚Perseus‘ unbeirrt weiter auf sein Ziel zu, und zwar jetzt ganz konkret: Er ergreift die Hand der ‚Andromeda‘ und begründet das gegenüber dem Skythen damit, dass er von Liebe „zu dem Mädchen“ ergriffen sei (1115-1118). Dafür hat das ordinäre Naturell des Skythen natürlich sofort das allergrößte Verständnis, wenn er auch, wie seine entsprechenden drastischen obszönen Bemerkungen zeigen (1118-1120. 1123f.), ‚Andromeda‘ qua Verwandten selbstverständlich als männliches Liebesobjekt des Fremden traktiert. ‚Perseus‘ fragt den Skythen, warum er ihm nicht gestatte, „sie“ zu befreien und mit ihr die eheliche Verbindung einzugehen:

<sup>41</sup> Zu den vorauszusetzenden Bühnenvorgängen Austin/Olson 2004 zu 1056f. 1064. 1098-1100.

τί οὐκ ἔῤῃς λύσαντά μ' αὐτήν, ὦ Σκύθα,  
 πεσεῖν ἐς εὐνήν καὶ γαμήλιον λέχος; (1121f.)

Hier greift der Skythe noch begierig wenigstens das letztere auf (s. 1123f.), das λύσαντά μ' αὐτήν überhört er. Als ‚Perseus‘ dann aber, dadurch ermutigt, zur tatsächlichen Befreiung übergehen will (1125a μὰ Δί', ἀλλὰ λύσω δεσμό), da ist er sofort hellwach und droht, ihn dem Befehl des Prytanen gemäß (933f.) auszupeitschen (1125b). Und dasselbe noch einmal: Als ‚Perseus‘ auf seinem Vorhaben beharrt (1126a), warnt er ihn mit der Ankündigung, er werde ihm den Kopf abschlagen (1126b-1127).

Daraufhin gibt sich Euripides, nun wieder ganz Euripides, geschlagen. Er bricht auch den zweiten Versuch, über das Nachspielen einer bestimmten Tragödienpartie bzw. deren Intrige den Verwandten zu befreien und zu retten, ab. So geschickt und engagiert er den Versuch in Angriff genommen und durchgeführt hatte, er muss gestehen, dass er gescheitert ist. Aber anders als nach dem fehlgeschlagenen ersten Versuch sieht er jetzt zugleich, dass die Art des Vorgehens, seine Methode grundsätzlich falsch war:

αἰαῖ· τί δράσω; πρὸς τίνας στρεφθῶ λόγους;  
 ἀλλ' οὐκ ἂν ἐνδέξαιτο βάρβαρος φύσις.  
 σκαιοῖσι γάρ τοι καινὰ προσφέρων σοφὰ  
 μάτην ἀναλίσκοις ἄν. (1128-1131)

Dass es ein grundsätzlich falscher Ansatz war, auf die eigenen λόγοι zu setzen, führt Euripides auf die Natur des Adressaten zurück. Die barbarische Art des Skythen sei, weil zu dumm, neuartigen Tricks, also dem Nachspielen von Tragödienpartien in der Realwelt einfach nicht zugänglich. Als Ausweg bleibt nur eine andere Trickstrategie, nämlich eine solche, die auf die Mentalität des Skythen Rücksicht nimmt, auf diesen zugeschnitten ist:

ἀλλ' ἄλλην τινὰ  
 τοῦτω πρέπουσαν μηχανὴν προσοιστέον. (1131f.)

Aber die Frage ist, ob das schon genügt.<sup>42</sup> Diese Frage impliziert die dahinter liegende Frage, ob der Grund für Euripides' Scheitern wirklich nur die Barbarennatur des Bogenschützen war. Euripides seinerseits ist von seiner mentalitätsorientierten Erklärung fest überzeugt: er fasst ja sogar als Ausweg sogleich eine andere, jetzt der barbarischen Natur des Skythen angepasste Trickstrategie ins Auge. Aber hat er damit recht? – Der Grund war doch ein objektiver Grund. Der Grund war, dass der Verwandte von den Prytanen zur Fesselung am Brett und damit zum Tode (938. 1109) verurteilt worden war und der Toxotes zur Bewachung des so Verurteilten eingesetzt wurde und dieser Aufgabe ungeachtet punktueller Nachlässigkeiten (1007. 1115ff. 1176) letztthin strikt nachkam. Die Verurteilung ihrerseits aber hatte Kleisthenes durch seine Meldung an die Prytanen initiiert (654). Das aber heißt, sie ging letztlich auf die Frauen zurück: Kleisthenes war ja nichts anderes als deren Fürsprecher und sozusagen verlängerter Arm, wie eindeutig die Kleisthenesszene zeigt (574-654, dort bes. die Auftrittsworte 574ff., außerdem 929 und auch 763f.).<sup>43</sup> Wie sehr alles an den Frauen hängt, zeigt folgende Spekulation: Wäre der Skythe durch die von Euripides und dem Verwandten angewandte tragische Trickstrategie überwunden worden, die Frauen hätten mit Sicherheit unverzüglich interveniert.

Die Situation ist also erheblich verfahrenener, als es Euripides' erste Worte nach dem Eingeständnis des Scheiterns der Andromeda-Mechane erscheinen lassen, ja sie ist ausweglos. Die Dimension der Ausweglosigkeit wird deutlich, sobald man sieht, dass sie das Resultat einer langen Entwicklung ist. Die Entwicklung ist bestimmt vom Rhythmus eines Hin und Her von Bedrohung und Rettungsversuch, wobei der jeweilige Rettungsversuch ausnahmslos scheitert, also in erneute Bedrohung ausmündet. Dabei wird die Bedrohung, je öfter das genannte Hin und Her sich wiederholt, umso prekärer und bedrängender, wie ein erinnernder Rückblick zeigt: Euripides sieht

<sup>42</sup> Austin/Olson 2004 zu 1128f. schreiben: "Eur. was no more successful with Kritylla in 871-924 than he has been with the Scythian here, and the obvious conclusion is that the problem is not the latter's βάρβαρος φύσις ... but the immense gap between tragic fiction and what passes within the play for real life. But having his character frame the matter thus allows Ar. to bring his plot to a quick and satisfying end", mit Verweis auf die Noten zu 1001, 1050f., 1098-1100 sowie Intr. p. LXVI. Aber auch diese Erklärung greift zu kurz.

<sup>43</sup> Vgl. Austin/Olson 2004 zu 652-654: "Kleisthenes is the women's liaison to official Athens", mit Verweis auf 576 und die Note ebd.

sich der Bedrohung konfrontiert, von den Frauen getötet zu werden. Er sucht sich zu retten, indem er den Verwandten überredet, als Frau verkleidet in der Frauenversammlung zu seiner Verteidigung zu sprechen. Der Verwandte, zumal nachdem er von den Frauen entdeckt ist, sieht sich seinerseits davon bedroht, bestraft und getötet zu werden. Er sucht sich zu retten, erstens mit Hilfe des Geiselstrategems: das misslingt; zweitens mit Hilfe einer ersten nachgespielten Intrige einer Euripides-Tragödie, der *Helena*. Darüber wird Euripides wieder ins Spiel gezogen: statt sich um die eigene Rettung kümmern zu können, muss er sich um die Rettung dessen bemühen, der ihn retten sollte. Aber auch dieser insgesamt zweite Rettungsversuch, der erste mittels des Nachspiels der Intrige einer euripideischen Tragödie, scheitert. Es folgt ein dritter, abermals realisiert über das Nachspielen einer euripideischen Tragödien-Intrige, initiiert nunmehr von Euripides selbst. Auch er misslingt, genau wie der vorangegangene deshalb, weil sich tragisches Intrigenspiel in der komischen Realwelt nicht durchsetzen kann. Insofern scheint es nur konsequent, wenn Euripides, nachdem die ihm genuinen Möglichkeiten ausgeschöpft sind, es, im Sinne einer letzten Möglichkeit, mit einer Intrige versuchen will, die ganz in der Realwelt der Komödie angesiedelt ist. Aber die komische Realwelt, das sind eben letztendlich die Frauen; sie als die entscheidende Größe nicht ins Kalkül einzubeziehen lässt jeglichen Rettungsversuch a priori scheitern.

Die verfahrenere Situation, Ergebnis einer langen Entwicklung, lässt sich also in keinem Fall so lösen, wie Euripides es für möglich hält. Natürlich könnte Euripides stattdessen in Sachen Verwandter in eine Verhandlung mit den Frauen eintreten, aber damit würde alles praktisch auf den Ausgangspunkt zurückgespult werden und wieder von vorne beginnen. Es bleibt also nur jenes Mittel, das der Tragödiendichter Euripides in nicht wenigen seiner Stücke angewendet hat, wenn sich infolge bestimmter Handlungsabläufe ähnlich verfahrenere und verknäulte Situationen ergeben hatten: der *deus ex machina*. Und in der Tat sieht die Art, wie hier die Lösung zustande kommt, ganz nach einer *deus ex machina*-Lösung aus.<sup>44</sup>

Nach einem kurzen Chorintermezzo tritt Euripides, der nach 1132 die Bühne verlassen hatte, erneut auf. Doch von dem, was er zuletzt vor seinem Abgang hat verlauten lassen, jetzt kein Wort. Vielmehr wendet er sich nun

<sup>44</sup> Eine völlig andere Lesart der Partie 1160ff. bei v. Möllendorff 2002, 147f., auch 151f. Deutlich unterbewertet ist sie bei Austin/Olson 2004, s. etwa zu 1160-1163.

zunächst an die Frauen, also den Chor. Völlig unerwartet – und unvermittelt – weiß er plötzlich, was, ungeachtet seiner Erfahrungen mit Kritylla bei der *Helena*-Intrige, für ihn (nach dem Willen des Dichters) ebendarüber ins Nichts abgesunken war, dass bei der *Andromeda*-Intrige der Widerstand statt von Seiten der Frauen von dem skythischen Bogenschützen gekommen war: Er weiß plötzlich, dass zunächst einmal ihr, der Frauen Widerstand überwunden werden muss. Er bietet ihnen deshalb für alle Zukunft einen Friedensvertrag an: Sie werden von ihm, d.h. in seinen Tragödien niemals mehr irgendetwas Böses über sich hören (1160-1163). Die Chorführerin fragt erstaunt, welchen Zweck er mit dem Angebot verfolge (1164). Daraufhin wird er deutlicher: Er wolle so seinen Verwandten befreien und von hier wegbringen, worin sie einwilligen müssten:

ὄδ' ἐστὶν οὖν τῇ σανίδι κηδεστῆς ἐμός.  
 ἦν οὖν κομίσωμαι τοῦτον, οὐδὲν μὴ ποτε  
 κακῶς ἀκούσητ'· (1165-1167)

Würden sie dies nicht konzedieren, so die deutliche Androhung, bliebe alles beim Alten:

ἦν δὲ μὴ πίθησθέ μοι,  
 ἃ νῦν ὑποικουρεῖτε, τοῖσιν ἀνδράσιν  
 ἀπὸ τῆς στρατιᾶς παροῦσιν ὑμῶν διαβαλῶ. (1167-1169)

Doch die Frauen willigen unmittelbar ein: τὰ μὲν παρ' ἡμῖν ἴσθι σοι πεπεισμένα (1170)<sup>45</sup> – und das, obwohl der Verwandte doch als religiöser Frevler, und als solcher von Staats wegen zum Tode verurteilt worden war! Warum willigen sie so prompt ein? Weil sie erreicht haben, was sie wollten. Sie wollten Euripides' Vernichtung, weil er in und mit seinen Tragödien Böses über sie verlauten, sie in schlechtem Licht erscheinen lässt. Nun schwört er dem für alle Zukunft ab. Damit haben sie nicht nur erreicht, dass er nicht mehr übel von ihnen spricht, sondern mehr noch: dass er getötet ist. Denn dass Euripides die Frauen in seinen Tragödien nicht mehr so darstellt, wie er sie der Wahrheit gemäß darstellen zu müssen glaubt, das ist sein Tod, sein Tod als tragischer Dichter.

<sup>45</sup> Zu ἡμῶν s. Austin/Olson 2004 z. St.

Aber wer außer den Frauen als den fiktionalen Adressaten kann das Friedensangebot und seine Bedingungen ernst nehmen? Es ist so absurd, wie es unterschiedslos alle *deus ex machina*-Lösungen in den euripideischen Tragödien sind. Dass Euripides seine Grundanschauung, Frauen sind zuvörderst schlecht,<sup>46</sup> nicht aufgibt, sagt er selbst, noch indem er sein Angebot formuliert, 1167b-1169.<sup>47</sup> Dass er in Zukunft dieser Überzeugung nie mehr Ausdruck verleihen, sondern stattdessen ausschließlich noch *Penelopen* dichten wird (s. 547f.), ist nicht minder absurd: es hieße das in der Tat, dass er seinen Tod akzeptiert. Euripides, will er sich nicht selbst annullieren, kann nur dichten, wie er es immer getan hat (und wie es hier im Stück selbst in grundsätzlicher Weise die Parabase legitimiert)<sup>48</sup>: sowohl *Penelopen*, wie sogar die *Thesmophoriazusen* mit der Helena- und Andromeda-Gestalt, aber auch verschiedene Euripidesstücke selbst belegen,<sup>49</sup> als auch *Phaidren* und *Melanippen*; und wenn mit Präponderanz die letzteren, dann nur weil die Zeitläufte dies so verlangen (s. 549f., dort situationsbedingt ins Extrem gezogen).

Doch nicht nur die die Lösung entfaltende Partie selbst, auch ihr Vorher und Nachher lassen ihren Charakter als ‚*deus ex machina*‘-Lösung evident werden. Dass der Lösungsvorschlag völlig unvermittelt kommt, war schon angekungen: In Euripides’ letzten Worten vor seinem Abgang (1131f.) deutet nicht nur nichts auf ihn voraus, es wird sogar ein total anderes Lösungsmodell entfaltet, das in Euripides’ Sicht allen Erfordernissen vollauf genügt. Weiterhin ist sprechend, dass Euripides selbst, nachdem er wieder aufgetreten ist, die ‚*deus ex machina*‘-Lösung als nur sekundär relevant – und damit als unrealistisch – überspielt zugunsten der von ihm zuerst als die alleinige Lösung skizzierten: diese traktiert er ersichtlich als die primär wichtige, obwohl das Verhältnis der Sache nach genau umgekehrt ist. Denn Euripides trägt bei seinem Neuauftreten nach dem Chorintermezzo sogleich Frauenumhang und Kappe mit sich, also die Utensilien, die er für die neu zu inszenierende Trickstrategie, was seine eigene Rolle darin angeht, benötigt; außerdem bringt er

<sup>46</sup> Zu diesem Komplex mit seinen verschiedenen Facetten Austin/Olson 2004, Intr. p. LII-LV.

<sup>47</sup> Austin/Olson 2004, Intr. p. LXIV und zu 1168f.

<sup>48</sup> Deren Relevanz von Austin/Olson 2004, Intr. p. LXV zu sehr aus der Personenperspektive des Euripides gesehen, wo sie doch allein auktoriale Bedeutung hat.

<sup>49</sup> S. Austin/Olson 2004, Intr. p. LVI und LXV, auch zu 546-548.

(außer einigen harfenartigen Instrumenten, 1217) sofort einen jungen Flötenspieler und eine junge Tänzerin mit, die jeweils den entscheidenden Part bei der Umsetzung der neuen, auf den skythischen Bogenschützen zugeschnittenen Intrige übernehmen werden.<sup>50</sup> Die Entfaltung der ‚*deus ex machina*‘-Lösung wird also ersichtlich marginalisiert, besser: isoliert. Zunächst wird sie überhaupt nicht ins Auge gefasst, sondern statt ihrer eine ganz andersartige Lösung avisiert, dann wird sie dramatisch strikt als Angelegenheit *sui generis* traktiert, die rasch abzuhandeln ist, damit dann diese ἄλλη μηχανή szenisch ihren Lauf nehmen kann. Und das Ablenkungsmanöver von ihrem Kernpunkt: dass Euripides in seinen Tod einwilligt, hatte ja sogar schon viel früher begonnen: Nach der Entdeckung des Verwandten (635) war es ausschließlich noch um seine Vernichtung gegangen (s. 654. 763f. 929ff.), erst über sie kam dann auch die (Selbst-) Vernichtung des Euripides wieder ins Spiel.

Die ‚*deus ex machina*‘-Lösung erscheint aber nicht zuletzt auch dadurch als völlig für sich stehend, dass die neue, die andere Trickstrategie nun in der Tat voll ausgespielt wird. Nach der prompten, kurzen Einverständniserklärung der Frauen bzw. der Chorführerin (1170) sagt diese nur noch: „Den Barbaren hier aber krieg du selbst rum“ (1171 τὸν βάρβαρον δὲ τοῦτον αὐτὸς πείθει σύ). Und daraufhin legt Euripides unmittelbar los, verwandelt sich, während er seinen Begleitern Anweisungen gibt (1172-1175), durch Anlegen des Frauenumhangs und der Kappe (und möglicherweise einer entsprechenden Maske) in eine Alte und führt dann als alte Kupplerin bei der Intrige zielstrebig Regie. Die sofort inszenierte Intrige ist natürlich eine ἄλλη μηχανή insofern, als sie nicht mehr in der Welt der Tragödie, sondern ganz in der komischen Realwelt spielt, in der der skythische Toxotes, gegen den sie richtet, zu Hause ist. Und entsprechend führt sie denn auch zum gewünschten Erfolg: Der barbarische Skythe wird von der verführerisch-aufreizenden Tänzerin in gekonnter Manier so bezirzt (1176-1196), dass er, um mit ihr Sex haben zu können, dafür als vorläufige Zahlung seinen Bogenkasten hergibt (1197) und die Bewachung des Verwandten an die Alte, an Euripides-Artemisia, delegiert (1199) – womit dieser/diese nun freie Hand hat:

<sup>50</sup> Zu allem hier wie auch im folgenden Austin/Olson 2004, zu 1160f.

Euripides, nun wieder ganz Euripides, schickt, mitsamt seinem sogleich wieder abgelegten Frauenumhang, den Flötenspieler fort (1203),<sup>51</sup> löst den Verwandten aus seinen Fesseln (viermal λύειν, 1204. 1205, 1207. 1208, vgl. 1108. 1121. 1125) und animiert ihn davonzulaufen und macht sich mitsamt Harfeninstrumenten und Bogenkasten auch gleich selbst aus dem Staub (1204-1209), der Verwandte folgt ihm. Der barbarische Skythe erkennt, auf die Bühne zurückgekehrt, dass er auf der ganzen Linie düpiert ist (1210-1216). Und nachdem er die Tänzerin als die Schuldige an dem Verlust seines Bogenkastens weggejagt hat (1214f.), wird er dann noch von den Frauen, die nun ganz Partei für Euripides sind, bei seiner Suche nach Euripides-Artemisia wiederholt in die falsche Richtung gewiesen und so noch weiter blamiert (1217-1226).

Aber für Aristophanes ist die voll ausgespielte Intrige nicht nur im Hinblick auf die Isolierung der ‚*deus ex machina*‘-Lösung relevant. Zu Recht ist darauf hingewiesen worden, dass „die Überlistung des Skythen, nachdem die an der Bewachung des Verwandten Interessierten versöhnt sind“, also nachdem die ‚*deus ex machina*‘-Lösung zustandegekommen ist, „eigentlich nicht mehr nötig ist“.<sup>52</sup> Aber damit, dass die – entscheidende – ‚*deus ex machina*‘-Lösung derart marginalisiert und isoliert wird, dagegen die andersartige Mechanane solches Übergewicht erhält und damit für die Rezipienten als die eigentliche Lösung erscheint, kann Aristophanes zugleich metadramatisch etwas entscheidendes Grundsätzliches deutlich werden lassen. Zum Ziel, zum glücklichen Ende führen in der Realwelt der Komödie nicht ‚tragische‘, d.h. bestimmten Tragödien entlehene Intrigenstrategien, sondern allein Mechanai, die dieser komischen Realwelt entwachsen bzw. ihr voll adaptiert sind. Denn die neuartigen Tricks, die καινὰ σοφά, waren zwar in der Tat neuartige Tricks, insofern sie nachgespielte Tragödien-μηχαναί waren, die als solche ihre Wirkung in der Realwirklichkeit der Komödie entfalten sollten, insofern sich in ihnen also Fiktion und Realität mischten, ja eine Amalgamierung eingingen. Aber gerade als solche Mischprodukte mussten sie notwendig scheitern. Die ἄλλη μηχανή, die andersartige Trickstrategie hingegen führte unmittelbar zum Ziel, allein deshalb, weil sie nun absolutes ‚Reinheitsprodukt‘ ist, ausschließlich mit den Möglichkeiten der Realwelt der Komödie arbeitet.

<sup>51</sup> Zu 1203 Austin/Olson 2004 z. St.

<sup>52</sup> Rau 1967, 50, vgl. Gelzer 1993, 84.

Mit beidem, dem Gelingen der Real-μηχανή der Komödienwirklichkeit und dem Scheitern der neuartigen Tricks demonstriert Aristophanes (natürlich auf dem sachlichen Hintergrund, dass reine Tragödien-Mechanai auch ihrerseits, und sei es mit Hilfe der τύχη, ans Ziel kommen): Solche Vermischung zeitigt niemals ein positives Resultat, ist also dichterisch grundsätzlich nicht möglich. Tragödien-Mechanai und Komödien-Mechanai sind Mechanai *sui generis*, Tragödie und Komödie sind gattungsmäßig klar voneinander geschiedene Welten.<sup>53</sup>

Doch so sehr die ‚andere Mechane‘ eine andere ist, insofern sie ganz aus der komischen Realwelt erwächst und in ihr spielt – sie ist es nur äußerlich. Was ihre innere Struktur angeht, folgt sie ganz dem Muster der anderen, der tragischen Intrigen, wie sie in den überlieferten Stücken des Euripides zu fassen sind, jedoch auch noch, in den Tragödienparodien, hier im Stück selbst sich abzeichnen.<sup>54</sup> Jeweils setzt sich griechisches Intrigengeschick gegen Barbarentorheit durch, bzw. hier in der Komödie eben nicht durch. Helena soll von Menelaos gegen den Willen des Barbaren Theoklymenos in die Heimat entführt werden (s. 891), was hier dann nur von der Komödiengestalt Kritylla verhindert wird; Andromeda soll von Perseus im Gegenzug gegen die Maßnahme ihres barbarischen Vaters Kepheus (1039. 1056. 1113) befreit werden, was hier dann nur die Komödiengestalt des skythischen Bogenschützen verhindert. Dasselbe *mutatis mutandis* in der autochthon euripideischen *Helena*, wo sich der Barbar Theoklymenos (1165ff.), oder etwa in der *Taurischen Iphigenie*,<sup>55</sup> wo sich der Barbar Thoas (1153ff.) ganz ähnlich tumb wie der barbarische Skythe der *Thesmophoriazusen* verhält: sich die entscheidende Grube selbst gräbt.<sup>56</sup> Aristophanes gestaltet also – als εὐριπιδαριστοφανίζων, der er nach Kratinos' Urteil war (Fr. 342 Kassel/

<sup>53</sup> Auch von hier aus ist einmal mehr deutlich, wie fragwürdig es ist, mit Blick auf Euripides bereits für das 5. Jh. eine Gattung Tragikomödie zu postulieren (so z.B. Seidensticker 1982). Zur Differenz zwischen den Gattungen Tragödie und Komödie im 5. Jh. vgl. auch Taplin 1986; ders. 1996; vgl. Gredley 1996; in einem sehr weiten Rahmen diskutiert das Verhältnis Komödie-Tragödie Silk 2000, 42-97. – In recht andere Perspektive als in meinen Ausführungen gerät die in den *Thesmophoriazusen* thematisierte Gattungsdifferenz bei Bowie 1993, 217-225.

<sup>54</sup> Höchst einschlägig hierfür, wie ich nachträglich sehe, Hall 1989, 41-43.

<sup>55</sup> Völlig andere (und recht kühne) Wege beschreitet Bobrick 1991.

<sup>56</sup> Hinzuzunehmen möglicherweise auch Euripides' *Andromeda* (TrGF (10) Kannicht), s. Hall 1989, 42f.

Austin) und auf der Linie seines Selbstzeugnisses *χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῶι στρογγύλωι* (Fr. 488 Kassel/Austin; vgl. Aristophanes Test. 3 Kassel/Austin) – die zum Erfolg führende *Mechane* ganz nach dem Muster der euripideischen *Mechanai*; er setzt Tragödien-*Mechanai* in Komödien-*Mechanai* um, übersetzt sie sozusagen in die Realwelt. Man wird nicht fehlgehen, darin ebenso wie in der Verwendung der *deus ex machina*-Technik und in der durch Nachspielen zweier Euripidestragödien realisierten Demonstration der strikten Differenz der Gattungen Tragödie und Komödie, durch alle Parodie und komische Verzerrung hindurch, eine Hommage an Euripides zu erkennen.

### *Bibliographie*

- C. Austin, S.D. Olson (edd.), *Aristophanes Thesmophoriazusae*. Ed. w. Intr. and Comm., C. A. and S.D. O., Oxford 2004.
- A. Bierl, *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*, München/Leipzig 2001 [Beiträge zur Altertumskunde 126].
- E. Bobrick, *Iphigenia Revisited: Thesmophoriazusae 1160-1225*, in: *Arethusa* 24 (1991) 67-76.
- A.M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge 1993.
- A. Clements, *Aristophanes' Thesmophoriazusae: Philosophizing Theatre and the Politics of Perception in Late Fifth-Century Athens*, Cambridge 2014.
- W. D. Furley, J. M. Bremer (edd.), *Greek Hymns*, Tübingen 2001 [Studien und Texte zu Antike und Christentum 9 und 10].
- T. Gelzer, *Feste Strukturen in der Komödie des Aristophanes*, in: J.M. Bremer, E.W. Handley (edd.), *Aristophane, Vandœuvres/Genève* 1993 [Entretiens sur l'Antiquité classique 38], 51-90.
- B. Gredley, *Comedy and Tragedy – Inevitable Distinctions: A Response to Taplin*, in: M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, 203-216.
- E.M. Hall, *The Archer Scene in Aristophanes' Thesmophoriazusae*, in: *Philologus* 133 (1989) 38-54.
- W. Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg 1970 [Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kulturwissenschaft 38].
- R. Kannicht (ed.), *Euripides Helena*, hg. u. erkl. v. R. K., 1: Einleitung und Text. 2: Kommentar, Heidelberg 1969.  
– *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 5: Euripides ed. R. K., Pars Prior, Göttingen 2004.

- R. Kassel, Kritische und exegetische Kleinigkeiten [1963-1973], in: ders., Kleine Schriften, hg. v. H.-G. Nesselrath, Berlin/New York 1991, 353-391.
- R. Kassel, C. Austin (edd.), *Poetae Comici Graeci (PCG)*, edd. R. K., C. A. Vol. III,2: Aristophanes. *Testimonia et fragmenta*, Berolini/Novi Eboraci 1984. – *Poetae Comici Graeci (PCG)*, edd. R. K., C. A. Vol. IV: Aristophon – Crobylus, Berolini/Novi Eboraci 1983.
- S. Kidd, The Meaning of *bōmolokhos* in Classical Attic, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 142 (2012) 239-255.
- G. Kloss, *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes*, Berlin/New York 2001 [Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 59].
- M. Möller, *Talis oratio – qualis vita. Zur Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechisch-römischen Literaturkritik*, Heidelberg 2004 [Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, N.F. 2. Reihe, Bd. 113].
- P. v. Möllendorff, *Aristophanes*, Hildesheim 2002.
- F. Muecke, A Portrait of the Artist as a Young Woman, in: *Classical Quarterly* 32 (1982) 41-55.
- G.F. Nieddu, A Poet at Work: The Parody of Helen in the *Thesmophoriazusen*, in: *Greek Roman and Byzantine Studies* 44 (2004) 331-360.
- S.D. Olson (ed.), *Aristophanes Acharnians*. Ed. w. Intr. and Comm. by S.D. O., Oxford 2002.
- P. Rau, *Paratragodia. Untersuchungen zu einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967 [Zetemata 45].  
– Das Tragödienspiel in den ‚Thesmophoriazusen‘ [1971], in: H.-J. Newiger (ed.) *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt 1975 [Wege der Forschung 265], 339-356.
- E.-R. Schwinge, *Aristophanes und Euripides*, in: A. Ercolani (ed.), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart/Weimar 2002 [Drama 11], 3-43.
- B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia*, Göttingen 1982 [Hypomnemata 72].
- K. Sier, Die Rolle des Skythen in den *Thesmophoriazusen* des Aristophanes, in: C.W. Müller, K. Sier, J. Werner (edd.), *Zum Umgang mit fremden Sprachen in der griechisch-römischen Antike*, Stuttgart 1992 [Palingenesia 36], 63-83.
- M.S. Silk: *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000.
- N.W. Slater, *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia/Pennsylvania 2002.
- A.H. Sommerstein: *The Comedies of Aristophanes, Vol. 8: Thesmophoriazusen*, edited with translation and notes by A.H. S., Warminster 1994, repr. with corrections ib. 2001.
- E. Stehle, The Body and Its Representations in Aristophanes' *Thesmophoriazusen*:

- Where Does the Costume End?, in: *American Journal of Philology* 123 (2002) 369-406.
- G. Stohn, Zur Agathonszene in den ‚Thesmophoriazusen‘ des Aristophanes, in: *Hermes* 121 (1993) 196-208.
- O. Taplin, Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis, in: *Journal of Hellenic Studies* 106 (1986) 163-174.  
– Comedy and the Tragic, in: M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, 188-202.
- M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- N.G. Wilson (ed.), *Aristophanis Fabulae*, rec. N.G. W., 2, Oxonii 2007.
- M. Wright, *The Comedian as Critic. Greek Old Comedy and Poetics*, London 2012.
- B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, 2: Die anderen lyrischen Partien, Königstein/ Ts. 1985 [Beitr. z. klass. Philol. 166].  
– Comedy’s Criticism of Music, in: N.W. Slater, B. Zimmermann (edd.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart 1993 [Drama 2], 39-50.

### *Zusammenfassung*

Der Aufsatz erörtert zwei Probleme der Interpretation der *Thesmophoriazusen* des Aristophanes: Wie ist, erstens, im Eingang des Stücks die von Euripides und Agathon geführte Diskussion des poetologisch-rhetorischen Prinzips der Mensch-Stil-Analogie zu verstehen? Und wie, zweitens, die totale Kehrtwendung, die Euripides gegen Ende des Dramas in seiner Haltung gegenüber den Frauen vornimmt, indem er gelobt, in Zukunft in seinen Tragödien nichts Böses mehr über sie zu sagen. Es erweist sich, dass Aristophanes in beiden Fällen, im ersten mehr unmittelbar, im zweiten mittelbar, seine Hochachtung des Tragikers Euripides formuliert.