

δύσφημος, ἢ ἄθεος εἰπεῖν μᾶλλον, ὅτι ἐν τοῖς διαλόγοις αὐτοῦ γελοῖα εἶναι καὶ τὰ περὶ τῶν θεῶν εἰρημένα παρατίθεται.

40) Basilius Minimus Schol. in Greg. Naz. Or. 1 C. Iul. (PG 36, 1092 A)

Ἄσῖα δὲ ἦν αὐτοῦ (scil. Ἰουλιανοῦ) τῆς ἀσεβείας διδασκαλεῖον, ὅσης γε τῆς ἀσεβείας περὶ ἀστρονομίαν, καὶ τὰ ἐξῆς. τῇ γὰρ κινήσει τῶν οὐρανίων περιγράφοντες τὰ ἡμέτερα, καὶ τὴν κτίσιν θεοποιούντες παρὰ τὸν κτίσαντα, ἀσεβείας διδασκαλεῖον εἰκότως ταύτην πεποιήται. οὗτοι γὰρ οἱ ἐν Ἄσῖα τῆνικαῦτα ἀστρονομία καὶ γενέσει τὰς προγνώσεις τερατευσάμενοι, τὴν τοιαύτην ἀσέβειαν ἐξεπαίδευσαν φανταζόμενοι.

41) Scholia cod. Reg. in Arist. Met. I 3 p.534 A Brandis
ἔλεγε γὰρ (scil. Ἰππων) μηδὲν ἕτερον εἶναι παρὰ τὰ φαινόμενα φυσικὰ πράγματα· ὅθεν καὶ ὡς μηδὲν ἄλλο τι παρὰ τὰ αἰσθητὰ δοξάζων εἶναι, ἄθεος ἐπεκλήθη.

Wrocław (Breslau)

Marek Winiarczyk

ARISTOPHANES ALS FREUND DER MUSE Zur Parabase des ‚Friedens‘^{*)}

In der folgenden Interpretation der Parabase des *Friedens* will ich hauptsächlich über ihren zweiten Teil Betrachtungen anstellen, da die zwei Oden für das Verständnis der ganzen Parabase eine kardinale Stellung einnehmen¹⁾.

In den Oden ruft der Sprecher in der ersten Person Singular die Muse an, sie solle den Tragiker Karkinos mit seinen Söhnen sowie die Brüder Morsimos und Melanthios – auch sie Tragödien-

*) Für die redaktionelle Hilfe und die sprachlichen Verbesserungen danke ich Herrn Prof. Dr. Carl Werner Müller herzlich.

1) Der hier zugrunde liegende Text ist der von V. Coulon (mit H. v. Daele's französischer Übersetzung), Paris 1923–30. Die Zeilenzählung folgt wie üblich der Ausgabe von R. F. Ph. Brunck.

dichter – aus ihrer Gunst verdrängen und statt ihrer mit ihm selbst tanzen und das Fest feiern. Wen meint dieses „ich“? Bedeutet das Pronomen den Chor²⁾ oder den Autor?³⁾

Wenngleich der zweite Teil der Parabase regelmäßig vom Chor als solchem vorgetragen wird und die erste Person Singular in Ach. 675, Wolk. 595 usw. den Gesamtchor bezeichnet, scheint hier der Dichter selbst gemeint zu sein, und dies aus folgenden Gründen.

(I) Im unmittelbar vorausgehenden Teil von 754 an hat er sich mit der ersten Person unmittelbar in den Vordergrund gerückt⁴⁾ und besonders im Pnigos auf sein markantestes körperliches Merkmal, den Kahlkopf, wiederholt hingewiesen (767 ff.). Zwar verwendet der Dichter auch im Pnigos der Acharner-Parabase die erste Person Singular zur Bezeichnung seiner selbst, doch wechselt der Sprecher in der Syzygie unmißverständlich zum Chor über: vgl. solche Wörter wie Ἀχαρνική (666; vgl. 675 ἐμὲ ... τὸν δημότην), ἀνθρώπων (667), zusammen mit den Klagen der Greise (im Plural, 676 und öfters) über die ungerechte Behandlung seitens der Jungen. So wechselt der Sprecher auch im Falle der *Wolken* in klarer Form vom Autor (durch das Sprachrohr des Chors) zum

2) So z. B. J. v. Leeuwen, *Aristophanis Pax*, Leiden 1906, zu 782–795 usw., G. M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses*, London 1971, 45 f.

3) So z. B. das Schol. zu 797, W. Schmid, *Gesch. d. gr. Lit.*, IV, München 1959, 286.

4) Zuvor hat er sich in der dritten Person geäußert. Durch den Personenwechsel wird Aristophanes' Kampf für den Frieden, namentlich in der Auseinandersetzung mit Kleon, besonders hervorgehoben. Man vergleiche Wesp. 1029 ff. Die Worte Frieden 751 ff. sind mit den dort verwendeten fast identisch (zum Selbstzitat vgl. C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 21984, 212). Doch im Kontrast zur Wespen-Parabase, wo nach der Bemerkung über den Kampf gegen Kleon in der Form des Heraklesvergleichs der Angriff auf die Sykophanten erwähnt wird, beziehen sich hier die letzten Verse in dem die Leistungen des Autors angehenden Hauptteil (739–60) der eigentlichen Parabase ausschließlich auf die Feindschaft mit Kleon; als Schlußwort wird der Ausdruck „ich hielt aus im Kampf (gegen ihn) für euch (sc. die Athener) und für die Bundesinseln“ verwendet. Das besagt, daß der Autor hier unter seinen Leistungen besonders dieses Verdienst zu betonen wünscht. Zum Stolz des Dichters auf seinen Kampf gegen Kleon vgl. auch das die vorausgehenden Selbstaussagen zusammenfassende Pnigos der Acharner-Parabase (659 ff.), wo er ebenfalls in eigener Sache spricht (doch s. u. Anm. 25). Zusätzlich dient der Personenwechsel der „grammatischen“ Erläuterung, dazu vgl. A. H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*, vol. 5, Peace, Warminster 1985, zu 754. Seine Bemerkung zu Wesp. 1034 ff. ist aber abwegig: Daß 1036 ff. von Aristophanes selbst die Rede ist, konnte jeder Zuhörer verstehen: τοιοῦτον ... τέρας fällt 1031–5 zusammen, und dieses Objekt wird vom Subjekt mit ἰδὼν und δεισῶς regiert; φησιν erinnert mit eher überflüssiger Wiederholung an den Autor (1017, 1024, 1027, 1029, 1037); πολέμει (1037) greift ἐπιχειρεῖν (1030) auf.

Chor hinüber: vgl. 569 f. ἡμέτερον πατέρ', Αἰθέρα, 577 θεῶν usw. Hier in der Parabase des *Friedens* gibt es aber kein klares Kennzeichen für einen solchen Wechsel (777 χόρευσον kann an sich sowohl den Chor als auch den Dichter meinen, vgl. 803 und 808 χορὸν ἔχειν: Morsimos und Melanthios als Chorodidaskaloi; für 784 χορεῦσαι s. unten).

(II) In der Ode steht der Sprecher dem Tragiker Karkinos gegenüber (775 f. Μοῦσα, σὺ μὲν . . . μετ' ἔμοῦ – 782 Ἦν δέ σε Καρκίνος). Mit den Wörtern χορεῦσαι (784) und ὀρχηστάς (789), die an χόρευσον (777) erinnern, wird er ferner mit Karkinos' Söhnen verglichen. Diese erscheinen auch am Ende der *Wespen*. Dort konkurrieren sie als „Antagonisten“ (1497) im Tanz mit Philokleon, der sich als Phrynichos ausgibt (1490). Phrynichos, mit dem nur der ältere Tragiker gemeint sein kann⁵), war wie Thespis (1479) offenbar gewohnt, in seinen Stücken selber zu tanzen. Daher ist anzunehmen, daß die Karkinos-Söhne hier nicht nur als Tänzer auftreten, vielmehr wetteifern sie als Darsteller-Dramatiker mit Philokleon-Thespis bzw. -Phrynichos. In der Tat wird hier ausdrücklich berichtet, daß einer von ihnen auch tragischer Dichter war (1511)⁶). Also auch im Hinblick auf unsere Ode, die im Passus der *Wespen* eine offensichtliche Parallele hat, kann man ähnliches annehmen⁷). Eigentlich könnten die Darsteller (Schauspieler, Tänzer, Sänger), die nach griechischem Brauch oft zugleich Dichter waren, eher mit dem Dramatiker als mit dem Chor, der aus Laien bestand, gut verglichen werden⁸). In der Antode wird das „ich“ mit den Tragikern Morsimos und Melanthios drastisch kontrastiert, die die Muse anspuckend ablehnen soll.

(III) Das „ich“ am Beginn der Ode (776) und der „weise Poet“ am Anfang der Antode (799) dürften identisch sein. Wie im Schol. zu 797 gesagt, weist das Wort τοιάδε im letzteren Passus

5) Phrynichos entspricht Thespis (1479). Ein Tänzer der älteren Zeit namens Phrynichos (falls es einen solchen überhaupt gegeben hat) wäre für die Zuschauer des Aristophanes zu unbekannt und als Gegner (aus der alten guten Zeit) den modernisierenden Karkiniten nicht autoritativ genug gewesen.

6) Der Vater und die Söhne sind als Dramatiker von Aristophanes als Einheit behandelt (vgl. 783 μετά, 793 καὶ γὰρ, ähnlich wie die Brüder in der Antode, vgl. 808 εἶχον, 809 ἄμφω).

7) Ich meine nicht, daß auch die anderen zwei Karkiniten Dichter waren (das ist nicht belegt), sondern daß Aristophanes die Söhne als dramatische Künstler ansieht, die bei den Griechen eine umfassendere Funktion als bei uns auszuüben pflegten.

8) In *Wesp.* 1516 ff., bes. 1535 ff., sind der Chor und die Darsteller klar unterschieden.

(797) auf den Beginn der Ode hin⁹): Die Hochzeiten der Götter, die Gelage der Männer und die Festlichkeiten der Seligen sind es, die der „weise Poet“ als δαμώματα der Chariten besingen soll. Im Original, d. h. in der stesichoreischen Orestie, bedeutete die erste Person Singular (fr. 33 Page) angesichts des pluralischen ἐξευρόντας (fr. 35) den Gesamtchor¹⁰); Aristophanes will die Veränderung des Sprechers durch die singularische Ersetzung τὸν σοφὸν ποιητὴν verdeutlichen. All dies macht wahrscheinlich, daß in unseren Oden der Dichter selbst spricht¹¹).

In seinen Stücken äußert Aristophanes, gleich anderen Dramatikern, oft den Wunsch nach dem Sieg im Agon, wenngleich solche Äußerungen regelmäßig in irgendeiner Weise abgemildert sind¹²). Als Beispiel aus der epirrhematischen Syzygie der Parabase kann man die Antode der *Ritter* (581 ff.) anführen. Der dort gewünschte Sieg scheint sich nicht eindeutig auf den agonistischen zu beziehen¹³), doch jedenfalls bedeuten die „Feinde“ (590), sofern es um den Agon geht, die dramatischen Konkurrenten (Chöre). Während in diesem Passus von den Gegnern nur allgemein die Rede ist und das rivalisierende Verhältnis nicht scharf ausgesprochen wird, nehmen sie in unseren Oden konkretere Gestalt an, und der Dichter zeigt in pathetisch-emotionaler Form große Feindschaft¹⁴). Der Siegeswunsch hat indes einen seltsamen Zug:

9) Mit dem Mittelstück als περιττά, d. h. rein aristophanisch (vgl. die Oden der *Ritter*-Nebenparabase, 1264 ff. und 1290 ff.).

10) Sofern Kleines Verbesserung des überlieferten ἐξευρόντα richtig ist.

11) Vgl. Sifakis, a.O. 45 ff. und 116 f. Anm. 28, 29 usw. für andere (mögliche) Beispiele der Selbstäußerung des Autors in epirrhematischen Syzygien.

12) K. J. Dovers Bemerkung "The poet has no inhibitions about declaring his desire to win first prize" (Aristophanes *Clouds*, Oxf. 1968, zu 520) ist fraglich. Die Worte in *Wolk.* 518–9, der Autor wolle die Wahrheit „rückhaltlos“ (ἐλευθέρως) äußern, zeigen, daß gerade die außergewöhnliche Kühnheit einer solchen Äußerung vorausgesetzt wird. Zum zurückhaltenden Optativ und der ‚Elattosis‘ in 520 vgl. J. E. Rivers, in: *Hypatia, Essays . . .*, presented to Hazel E. Barnes, ed. by W. M. Calder III, U. K. Goldsmith & P. B. Kenevan, Colorado 1985, 174 und 177. Auch an den anderen Stellen, die Dover zu 1115–1130 anführt, mildern den Ausdruck solche Mittel wie der Witz (z. B. *Vögel* 445 f.), die komische Wiederholung (z. B. *Ekk.* 1155 f.: *Anapher* und *Epiphora*; zum komischen Effekt der einfachen Wiederholung vgl. H. W. Miller, *AJPh* 66, 1945, 405 f.), die Metonymie (z. B. *Ach.* 1224 ff.: „*Dikaio polis*“ für den Autor, der „*Schlauch*“ für den Kranz, vgl. die *Schol.* zu 1224 u. 1225).

13) Vgl. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*, vol. 2, *Knights*, Warminster 1981, zu 592; B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Bd. 2, Königstein/Ts. 1985, 207. Mit Unrecht bezieht es M. Landfester, *Die Ritter des Aristophanes*, Amsterdam 1967, 43 f. ausschließlich auf den Kampf gegen den Paphlagonier.

14) S. unten Anm. 29. Die pathetischen Komposita in den daktylischen Me-

Die Gegner, die aus der Gunst der Muse verdrängt werden sollen, sind nicht Komiker wie der Gegenspieler Aristophanes, sondern tragische Dichter bzw. Künstler. Es klingt so, als wolle der Dichter den Tragikern Konkurrenz machen. Was bedeutet das?

Betrachten wir jetzt, in welchem Verhältnis zum ersten Teil der Parabase die zwei Oden stehen! Dort hat der Dichter behauptet, daß er der beste Komödiendichter sei (736 f.). Als Grund dafür wird seine „große Kunst“ mit den „großen Worten und Gesinnungen“ (749 f.) angegeben. Im Kontrast zu anderen Komikern, die sich mit abgenutzten Scherzen – und zwar zu niedrigem „Selbstzweck“¹⁵⁾ – zufriedengeben, greife er wie Herakles die „größten Feinde“ an. Besonders verfeindet war ihm der Kriegstreiber Kleon (754 ff.). Dafür, daß er dessen Drohungen zum Trotz für Athen und die Bundesinseln gekämpft habe, verlangt er vom Publikum eine Dankesbezeugung und bittet um Hilfe für den Erfolg seines Stückes (760 f., 765 ff.). Sein Stolz auf sich selbst ist in dem Ausdruck „der edelste Dichter“ (773) zusammengefaßt.

Dadurch daß am Anfang der Ode das Motiv von Krieg und Frieden wieder aufgenommen wird, daß das Stichwort „der weise Dichter“ zu Beginn der Antode an die stolze Formulierung seines Edelsinns im Pnigos (773) erinnert und daß die gesellschaftliche Natur bzw. Orientierung seines Dichtens wiederum betont wird (s. bes. 798 δαμώματα), wird der zweite Teil der Parabase mit dem

tren 788 f. und 810 ff. dienen einem doppelten Zweck: Einerseits verleihen sie dem Sprecher den Nimbus eines – im Sinne der Alten Komödie – solennen Rügers, andererseits heben sie durch ihren Inhalt die Verächtlichkeit des Gegenstandes hervor (vgl. 790 ναυοφρεῖς, 813 τραγομάσχαλοι usw.). Als Beispiel aus der Tragödie sei auf Eurip. Herakl. 810 ff. verwiesen: Lykos wird mit dem Ausdruck δυσγένει' ἀνάκτων verhöhnt, der gehobene Ton trägt aber zur Erhöhung der Umgebung bei, wodurch der Zeussohn, der das Göttergesetz bestätigt hat, sowie der Sprecher selbst, der sich auf sein Blut als Nachkomme der Spartoi stolz zeigt (793 ff.), verherrlicht werden.

15) P. Händel, Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie, Heidelberg 1963, 315 Anm. 5, obwohl er das Technische und das Angestrebte wenigstens nicht ausdrücklich in Verbindung bringt. Im Hinblick auf 740 hat S. Halliwell, LCM 7 (1982) 153, gezeigt, daß Aristophanes' Verspottung der Armen nicht auf ihre Armut an sich abzielt, sondern auf die Praxis der Schmarotzer der besseren Kreise (vgl. Zimmermann, a.O. II 179 f.). Die Perversität oder Verächtlichkeit solcher Leute wird z. B. Ach. 855 f., Ritter 1270 ff. angeprangert (ich deute solche Passagen als Rügelieder und nicht, wie Zimmermann ebd., als Befriedigung der Schadenfreude eines „einfachen Theaterbesuchers“). Gemäß den hier gebrauchten Worten scheinen dagegen Aristophanes' Rivalen mit dem Angriff auf Lumpen und Läuse, die wörtlich gedeutet werden dürften, weit trivialere Zielsetzungen zu haben (Aristophanes' Verspottung des euripideischen *Telephos* ist eine andere Sache).

ersten thematisch verbunden. Im Unterschied zum ersten Teil jedoch, wo das Selbstlob des Autors mit seinen bisherigen dramatischen Aktivitäten für den Frieden gerechtfertigt wurde, will der Dichter in diesen Oden, an deren Anfängen die hochpoetischen Worte des Stesichoros benutzt und auch im allgemeinen Ton des Ganzen die gehobene Ebene aufrechterhalten wird¹⁶), sich dadurch rühmen, daß er die Würde¹⁷) seiner Worte und deren Schönheit¹⁸) hervorhebt, die dem Feiern des staatlichen Erfolgs angemessen sind.

Vor der Parabase, da die Göttin Eirene mit ihren zwei Dienerinnen von Trygaios und den Bauern mit Mühe ans Licht gebracht worden war, hatte der Dichter den Helden die erfreulichen Gaben der Göttin aufzählen lassen (530 ff.). Zusammen mit solchen Freuden wie Ernte und Drosseln werden dort die Lieder des Sophokles genannt. Seine μέλη, die an μέλι anklingen¹⁹), sind es, in denen das athenische Publikum die gebührende Verherrlichung seines Glückes finden kann. Diesem großen Tragiker will sich unser Dichter in der Würde als Dramatiker gleichstellen²⁰). Dieser Anspruch beruht auf seinen Leistungen als Verfasser von Komödien. Doch auch die τραγωδία weiß das Richtige²¹). Diese kühne Selbstverherrlichung ist freilich, der Komödie angemessen, durch verschiedene komische Mittel abgemildert: Wo sich der Autor mit dem die Menschenfeinde überwältigenden Herakles vergleicht (752 ff.), sind diese von schmutzig-ekelhaftem Charakter²²) oder grotesk-komischem Äußeren²³). Das macht den Gegenstand der

16) Siehe Exkurs I.

17) Verdeutlicht durch den Kontrast mit der sowohl körperlich als auch geistig (vgl. 793 ff.) verächtlich-kleinen Karkinos-Familie.

18) Klargemacht durch die mit ihm verbundenen Chariten und die ihm gegenübergestellten ekelhaften Brüder.

19) Vgl. die im Text daneben stehenden Delikatessen. Sophokles wurde von Komikern oft „honigsüß“ genannt (Aristoph. fr. 581 K. = 598 K.-A., vgl. das Schol. zu Oid. Kol. 17). Dagegen wird hier der euripideischen Dichtung das Undichterische bzw. Prosaische vorgeworfen: 532 ff. ἐτύλλια, ἠματία δικανικά.

20) In 695 ff. wird von der „Wesensänderung“ und „Gewinnsüchtigkeit“ des Tragicers gesprochen. Wenn diese Worte einen ernst gemeinten Kern enthalten sollten, so scheinen sie einen politischen Zusammenhang zu haben, denn der Teil 601–704 bezieht sich auf das politische Leben Athens während des Kriegs. Vgl. v. Leeuwen, a.O. zu 697–699.

21) Ach. 500. Für τραγωδία, gebildet nach τραγωδία, vgl. O. Taplin, CQ 33 (1983) 331 ff. Zum rivalisierenden Bewußtsein bei Komikern gegenüber Tragikern vgl. auch Antiphanes 191 K. = 189 K.-A. (doch hier im technischen Sinne).

22) Siehe V. 753 und 758.

23) Kleon als Kerberos-Typhoeus mit den schrecklichsten Blicken von Kyna (Hetäre) und den sein Haupt leckenden, verfluchten Schmeichlern (754 ff.).

Heldentat lächerlich unangemessen und so das ganze Bild komisch. So verleiht diese Passage, indem sie die Feinde herabwürdigt, zugleich Aristophanes-Herakles einen komischen Nimbus²⁴). Der stolzen Selbstbezeichnung „der edelste Dichter“ (773) geht eine Bemerkung unmittelbar voran, die eine körperliche Eigenschaft des Dichters verspottet, verstärkt durch die Epiphora: τῷ φαλακρῷ, ... τῷ φαλακρῷ (771).

Das Epitheton καλλικόμων der Chariten, die am Beginn der Antode durch die Ersetzung einiger Worte der stesichoreischen Orestie mit diesem kahlköpfigen „Weisen“ verbunden sind, deutet in ähnlicher Weise auf obiges Merkmal²⁵); vgl. Ritter 550, Wolk. 545 mit den Schol. dazu²⁶).

All dies sind aber nur komisch-mildernde Nuancierungen²⁷). Das Wesentliche dessen, was der Dichter über sich behaupten will, läßt sich durch die Struktur der ganzen Parabase verdeutlichen: Da er aufgrund der im ersten Teil angegebenen Verdienste sich im zweiten Teil poetisch verherrlicht und seine Person dazu mit dem vom Festspiel fernzuhaltenden Tragödiendichterlingen kontrastiert, sticht seine Gestalt als der, den die Muse liebt (776 f., 817), hervor²⁸). Unsere Parabase enthält die kühnste Selbstbrüh-

24) Das heldenhafte Heraklesbild, auf den Komiker angewendet, wirkt schon an sich parodisch-humoristisch (vgl. Pindar u. a.).

25) In dieser Hinsicht wirkt das Stesichoros-Zitat parodisch-selbstironisch. Für andere ironisch gefärbte Parodien vgl. 733 (ὄδὸν λόγων: ein für die Rede des komischen Chors etwas zu gehobener Ausdruck), 736 (aus einem Simonides-Distichon, das wahrscheinlich auf die bei Marathon Gefallenen geschrieben wurde, die staatlich-stattliche Umgebung und die erhabene Welt von „Zeus' Tochter“ – wahrscheinlich Aletheia – paßt nicht zum individualistischen Kontext sowie zum komischen Agon), 749 (vgl. Frö. 1004, Pherekr. 94 K. = 100 K.-A.), Ach. 659 ff. (wahrscheinlich aus Euripides' *Telephos*).

26) Schon im einleitenden Kommatum versucht der Autor mit dem humoristischen Ton das Wohlwollen des Publikums zu gewinnen: 731 σκηνάς und πλείστοι, nebeneinandergestellt, betonen die Plage der Theaterdiebe (zu σκηνάς „alle Theater“ vgl. P. Mazon, *Aristophane, La Paix*, Paris 1904, ad loc.) und so auch die Furcht der Choreuten, die die Diebe gleich wie Kriegsfeinde fürchten (vgl. 732 ἀνδροείως). Zu 733 s. die vorige Anm.

27) Einige Interpreten schließen irrtümlicherweise aus dem Humoristischen bzw. Ironischen bei den Selbstäußerungen des Autors auf einen negativen Sinn des Ganzen: A. M. Bowie, *CQ* 32 (1982), 27 ff., R. K. Fisher, *Aristophanes Clouds*, Amsterdam 1984, 149 ff., Rivers a.O. (oben Anm. 12). Vgl. im übrigen Exkurs II.

28) Warum hat unsere Parabase im zweiten Teil keine Epirrheme? Sifakis, a.O. 42, vermutet, daß hier die Verspottung, die eigentlich zu den Epirrhemen gehöre, in die Oden eingedrungen sei. Händel, a.O. 103, meint: „Der Dichter will den ausgreifenden, hochgestimmten Tanz wohl nicht dadurch unterbrechen, daß er seinen Chor Epirrheme zu den Zuschauern hin sprechen läßt.“ Ich verbinde diese zwei Richtungen der Interpretation: Aristophanes hat sich in den Oden eine wür-

mung des Aristophanes, die sich in den erhaltenen Komödien findet²⁹).

Exkurs I

Den Anfang der Ode bildet ein Stesichoros-Zitat, das in feierlichen Daktyloepitriten gehalten ist. 777 τοῦ φίλου χόρευσον scheint ein Einschub des Autors zu sein. Zimmermann (a.O. II 181 Anm. 3, 183, vgl. 178) scheint hier ein Absinken auf formaler Ebene zu sehen. Doch bringt der Ithyphallicus, der eine legitime Klausel in der Chorlyrik und in lyrischen Passagen der Tragödie – auch nach Daktylen bzw. Daktyloepitriten wie hier – ist, an sich keinen niedrigeren Ton³⁰). Hier wird vielmehr die Vertrautheit zwischen

devolle Welt geschaffen, wo er die besondere Gunst der Muse beanspruchen kann. Dabei hat er die Kritik an Lebenden bzw. die Besprechung des Gegenwärtigen, die meist in den Epirrhemen vorkommen (vgl. Sifakis 41), in die Oden dergestalt eingeschmolzen, daß sie nun durch den Kontrast mit den Gegnern der Rühmung der eigenen Person des Dichters dienen. Darüber hinaus die Rede in Sprechversen fortzusetzen, hätte einen unnötigen und unschönen Zusatz dargestellt. Ein anderes Thema als die eigene Rühmung wünscht er hier nicht.

29) Vgl. etwa Schmid, a.O. 285. Auch die gegen die Tragödienpoetaster gezeigte Feindseligkeit des Dichters könnte wenigstens z. T. aus diesem seinen Selbstgefühl erklärt werden. Die Kühnheit ist um so bemerkenswerter, als Aristophanes, wie auch seine Kollegen, sich der Bedenklichkeit der Selbstaüßerung vor dem Publikum bewußt waren (vgl. Frieden 734 f., Eupolis 357 K. = 392 K.-A. usw.). Die Selbstaussage wird regelmäßig in dritter Person vorgetragen (und zwar meist mit apologetischen Formeln eingeführt. Ach. 630, fr. 30 K. = K.-A. usw.; Ritter 509 ff. wird dies z. T. mit der Sympathie der Choreuten für den Autor begründet). Auch die einheitliche Form des Vortrags (vgl. Dover, Aristophanes Clouds, 164), indem der Chor im ersten Teil für den Autor und im zweiten Teil für andere Personen (etwa Thukydides in den *Acharnern*) spricht oder seine eigenen Meinungen und Angelegenheiten vorbringt, dient der Milderung der Selbstaüßerung des Dichters. – Am Schluß ein Wort zur Bedeutung des Eirene-Bildes für die Parabase: Nach der vielleicht richtigen Ansicht der meisten Interpreten bleibt das Bild von seinem erstem Erscheinen (520) an auf der Bühne. Seine Anwesenheit auch während der Parabase sollte aber nicht bloß aus einem sachlich-technischen Grunde erklärt werden, wie es H.-J. Newiger, in: Newiger (Hrsg.), Aristophanes und die Alte Komödie, Darmstadt 1975, 234, tut. Der Autor setzt sich auf der Bühne ein Denkmal, das seine in der folgenden Parabase zu verherrlichenden Leistungen für die Gemeinschaft symbolisieren soll.

30) Zu der besonders für Aischylos kennzeichnenden Mischung von daktylischen bzw. daktyloepitritischen und trochäischen Kola – hier Ithy. und Lekyth. – vgl. A. M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge ²1968, 43 f.; Zimmermanns Bemerkung, a.O. II 183 (vgl. I 178) „Der Ithyphallicus findet sich als Klausel nach Daktyloepitriten erst im attischen Drama“, ist bedenklich, vgl. Simonides 581 Page, dazu M. L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982, 71 f.

der Muse und dem „ich“, die schon im Original vorliegt (Μοῦσα . . . μετ' ἐμοῦ), durch den hinzugefügten Ausdruck τοῦ φίλου um so stärker betont. Auch die zweite Hinzufügung 781 σοὶ γὰρ τὰδ' ἐξ ἀρχῆς μέλει erhält das stilistisch hohe Niveau aufrecht: durch den Du-Stil (σοὶ) wird die Freundschaft der beiden wiederholt ausgedrückt und die Altehrwürdigkeit (ἐξ ἀρχῆς) der großen Themen, die in die Obhut der Muse gehören, hervorgehoben. Auch bei der Einführung der Karkinos-Familie sinkt der Ton nicht ab: die erhabene Atmosphäre durch den Du-Stil bleibt erhalten (782 σε, die Imperative ὑπάκουε usw.), und die erste Hälfte der dritten Periode (782–4 ἦν δέ σε ~ χορεῦσαι) ist noch in Daktyloepitriten abgefaßt. Zimmermanns Meinung, a.O. II 183, daß die Aristophaneen 785–7 „vor allem wegen ihrer stichischen Verwendung“ im Vergleich mit den umgebenden erhabenen Metren einfach wirken, ist richtig. Doch trifft es wieder nicht zu, hier vom „Umschlagen“ im formalen Niveau zu sprechen (ein vierfacher, ‚stichisch‘ verwendeter Aristophaneus findet sich bei Aischyl. Cho. 386 ff.). Die Variation zum einfacheren (doch nicht niederen) Ton dient als Folie zum Folgenden, wo die solennen Worte in Daktylen ertönen. Das hochpoetische Wort συνέριθος (786) zeigt, daß die Rede hier auch auf der sprachlichen Ebene nicht absinkt. Zu den folgenden Daktylen s. oben Anm. 14. In den darauf folgenden Versen 793 ff. (καὶ γὰρ usw.) erhält zunächst der daktylische Rhythmus metrisch hohes Niveau, die Sprache wird jedoch einfacher, und die Ode endet mit einem auch metrisch einfacheren Vers (Ithy.). Man könnte dies so deuten, daß, während in den feierlichen Daktylen das heftige feindselige Gefühl zum Ausdruck gebracht ist, der Sprecher jetzt mit einem ruhigen Herabsehen auf die Gegner die Rede abschließt. Man vergleiche den in der Tragödie oft anzutreffenden „Aufstieg zu einem Fortissimo im vorletzten Vers“ (in daktylischen Metren) „und retardierendem Ausklingen“ (in iambischen oder trochäischen Metren)³¹). Ähnliche Beobachtungen zur Form gelten auch von der Antode.

Exkurs II

Im Hinblick auf das von Bowie (vgl. Anm. 27) behandelte Verhältnis zwischen dem Autor, der sich in der Parabase selbst-

31) D. Korzeniewski, RhM 105 (1962) 147f.; ders., Griechische Metrik, Darmstadt 1968, 177.

lobend darstellt, und dem komischen Helden, der oft Affinitäten mit diesem aufweist, denke ich, daß man die beiden nicht zu sehr gleichsetzen darf, wie es Bowie bei der Interpretation der Acharner-Parabase tut, da ja der Held des aristophanischen Stücks letzten Endes eine komisch fingierte Figur ist, und daß gerade die Spannung von Ähnlichkeit und Unvereinbarkeit zwischen den beiden humoristisch-ernsthaft wirkt. Im Hinblick auf die Selbstaussagen in unserer Parabase kann zwar das Allgemeine auf die Taten des komischen Helden bezogen werden, doch ist die Parallelität mit komischen Inkongruenzen abgeschattet: die literarische Kritik an den Rivalen führt zur Behauptung der Größe seiner Kunst im echten, d. h. sowohl technischen als politisch-moralischen Sinne, und der Kampf des Autors als eines solchen großen Künstlers für den Frieden erinnert an den Vorsatz des Trygaios, doch ist z. B. die Himmelsreise mit dem Mistkäfer eine rein komische Phantasie; im zweiten Teil der Parabase hebt sich der Autor als gebührenden Verherrlicher des Friedens und Gemeinwohles hervor, was der Gestalt des Priesters Trygaios (937 ff.) entspricht, doch mit humoristischen Inkongruenzen (vgl. z. B. 709 f., 868 ff.)³²⁾.

Mainz-Laubenheim

Tsugunobu Uchida

32) Zum Wechsel in die erste Person Singular in der Parabase s. noch F. Perusino, *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo*, Urbino 1987, 17 ff.; zum Wort *τρυγῳδία* ebd. 32 mit Anm. 38. Mein herzlicher Dank gilt Herrn Prof. Dr. Andreas Spira für den Hinweis auf dieses Buch sowie für seine Bereitschaft, meine Interpretation mit mir durchzusprechen.