

Überlegungen zum sogenannten Pratinasfragment

Von Bernhard Zimmermann, Konstanz

I.

Wohl wenige Fragmente der griechischen Literatur haben in dem Masse die wissenschaftliche Diskussion über die Ursprungsprobleme der dramatischen Gattungen beeinflusst und zur Hypothesenbildung über den Zustand des voraischylenischen Satyrspiels beigetragen wie die bei Athenaios (617 B-F) unter Pratinas' Namen überlieferten Verse, obwohl der Inhalt und die Situation, in der man das Fragment ansiedeln soll, die Datierung und selbst die Gattungszugehörigkeit heftig umstritten sind¹. Im deutschsprachigen Raum hat sich als *communis opinio*² die vor allem von M. Pohlenz³ vertretene Auffassung durchgesetzt, das Fragment einem Satyrspiel des ausgehenden 6. Jahrhunderts zuzuweisen, in dem ein Chor oder Halbchor von Satyrn einen anderen Chor bzw. Halbchor samt dessen Flötenspieler attackiere und vertreibe. Ziel der Polemik des Pratinas sei die von Phrynichos geschaffene 'erhabene' Gattung Tragödie, die nicht mehr der dionysischen Ausgelassenheit entspreche⁴. Seine These stützt Pohlenz, Dalecampius' Erklärung aus dem Jahre 1583 folgend, durch den V. 16: φρονεοῦ spiele auf Phrynichos an⁵. Pratinas' Verdienst bestehe darin, als heitere Ergänzung das Satyrspiel der ernstesten Tragödie an die Seite gestellt zu haben.

Gegenstimmen zu dieser Auffassung sind selten⁶. Allerdings sah schon Wilamowitz 1913 in «Sappho und Simonides» (131–136) aufgrund sprachlicher und inhaltlicher Überlegungen in dem Fragment ein Beispiel für den

* Der vorliegende Aufsatz stellt die erweiterte Fassung eines bei den V. Metageitnia am 14. Januar 1984 in Tübingen gehaltenen Vortrags dar. Den Diskussionsteilnehmern sei nochmals für die mir hilfreichen Beiträge gedankt. Den Herausgebern des Mus. Helv. sowie A. Sommerstein und G. A. Privitera möchte ich für ihre klärenden und weiterführenden Bemerkungen danken.

1 Eine umfassende Aufarbeitung der bis 1950 erschienenen Literatur findet sich bei E. Roos, *Die tragische Orchestik im Zerrbild der altattischen Komödie* (Lund 1951) 209–235, besonders 209 Anm. 3 und 232 Anm. 1; vgl. auch F. Stoessl, *Pratinas*, RE 22, 2 (1954) 1721–1730.

2 Vgl. z. B. Wilhelm Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur I 2* (München 1934) 178–181; A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*³ (Göttingen 1972) 30f. 62–64.

3 *Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius*, in: *Kleine Schriften II* (Hildesheim 1965) 473–510 (zuerst: NGG 1927, 298–321).

4 a.O. 491f. 5 a.O. 493f.

6 Vgl. die Literaturübersicht bei Roos, a.O. 232 Anm. 1.

Dithyrambos des ausgehenden 6. Jahrhunderts und nahm an, Pratinas habe sowohl Satyrspiele als auch Dithyramben verfasst. Weiter in der von Wilamowitz eingeschlagenen Richtung geht H. Lloyd-Jones⁷, der darauf hinweist, dass Pratinas von Pseudo-Plutarch (*De musica*)⁸ immer im Zusammenhang lyrischer Dichtung, von Athenaios gar des jungattischen Dithyrambos zitiert werde⁹. Ausserdem spreche der Inhalt des Fragments gegen eine Datierung um 500. Lloyd-Jones wagt deshalb die These, dass man von zwei Dichtern namens Pratinas ausgehen müsse – einem Verfasser von Satyrspielen, der bis in die 70er Jahre des 5. Jahrhunderts hinein wirkte, und einem Vertreter des jungattischen Dithyrambos der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts. Diese Interpretationsrichtung wird neuerdings von R. Seaford¹⁰ abgelehnt, der versucht, einen Kompromiss zu finden: Er setzt das Fragment in die Übergangsphase von rein chorischen zu dramatischen Darbietungen (um 500) und nimmt an, Pratinas wende sich parodisch gegen dithyrambische Tendenzen im gleichzeitigen Satyrspiel, das von Lasos von Hermione beeinflusst gewesen sei¹¹.

In den folgenden Ausführungen soll versucht werden, Lloyd-Jones' Ansatz durch metrische, sprachliche und inhaltliche Argumente zu stützen und durch die Einbeziehung des literarhistorischen Hintergrunds das Fragment dem 'jungattischen Dithyrambos'¹² zuzuordnen.

7 *Problems of early Greek tragedy*, Cuadernos de la Fundación Pastor 13 (1966) 11–33; ihm schliesst sich T. B. L. Webster an in *The Greek chorus* (London 1970) 133f. und in der zweiten Auflage von A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy and comedy* (Oxford 1966) 17–20.

8 1133 E, 1134 C, 1146 B (= TrGF I fr. 4 F 7–9 Snell, Göttingen 1971 = PMG 713 Page, Oxford 1962).

9 Im Zusammenhang der Erörterung des Flötenspiels werden Melanippides (616 E), Telestes (616 F–617 B) und Pratinas genannt. Ausserdem bezeichnet Athenaios (617 C) das Fragment ausdrücklich als *Hyporchema*, während er bei Zitaten aus Dramen zumeist den Titel angibt; zum Hyporchema vgl. A. M. Dale, *Stasimon and hyporchem*, *Eranos* 48 (1950) 14–20 = *Collected papers* (Cambridge 1969) 34–40; A. E. Harvey, *The classification of Greek lyric poetry*, *Class. Quart.* n.s. 5 (1955) 157–175; M. di Marco, *Osservazioni sull'iporchema*, *Helikon* 13/14 (1973/74) 326–348. Es scheint so, als ob Athenaios bzw. die Quelle des Athenaios (wohl Aristoxenos, vgl. H. W. Garrod, *Class. Rev.* 34, 1920, 129–136) aufgrund des unruhigen Rhythmus und der lebhaften Aktion die Bezeichnung Hyporchema eingeführt hätte.

10 *The 'hyporchema' of Pratinas*, *Maia* n.s. 29/30 (1977/78) 81–94. Seafords These scheint sich im englischsprachigen Raum durchgesetzt zu haben, vgl. M. L. West, *Greek metre* (Oxford 1982) 101 n. 69.

11 Lasos' Neuerungen als Ziel von Pratinas' Kritik wurden zuerst von Th. Bergk, *Griechische Literaturgeschichte* III (Berlin 1884) 263, ins Spiel gebracht. Als Parodie auf die Dithyramben des Lasos erklärt auch Roos, a.O. 234, die Verse.

12 Zum 'jungattischen Dithyrambos' und dessen Eigentümlichkeiten vgl. H. Schönewolf, *Der jungattische Dithyrambos. Wesen, Wirkung, Gegenwirkung* (Diss. Giessen 1938).

II.

1	Τίς ὁ θόρυβος ὄδε; Τί τάδε τὰ χορεύματα;	2 an	I
	Τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πο-	2 an	
	λυπάταγα θυμέλαν;	an	
	Ἐμὸς ἐμὸς ὁ Βρόμιος,	an	II
5	ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν	2 an	
	ἀν' ὄρεα σύμενον μετὰ Ναϊάδων·	2 an	
	οἷά τε κύκνον ἄγοντα	D ∪	III
	ποικιλόπτερον μέλος.	E (= lec)	
	Τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιε-	3 e ∪ (= 2 cr tr)	
10	ρις βασιλείαν· ὁ δ' αὐλὸς	D ∪	
	ὕστερον χορευέτω·	E (= lec)	
	καὶ γὰρ ἐστ' ὑπηρέτας.	E (= lec)	
	Κώμοις μόνον θυραμάχοις τε	- E ∪	
	πυγμαχίαισι νέων θέλοι παροίνων	D ∪ e -	
15	ἔμμεναι στρατηλάτας.	E (= lec)	
	Παῖε τὸν φρυγέου	2 cr (= 2 e)	IV
	ποικίλου πνοὰν ἔχοντα· :	2 tr (= E ∪)	
	φλέγε τὸν ὀλοοσιαλοκάλαμον,	2 tr	
	λαλοβαρύοπα <πα>ραμελορυθμοβάταν	2 an	
20	ῥῆτα τρυπάνω δέμας πεπλασμένον.	3 tr ^ (brevis in longo)	
	Ἦν ἰδοῦ· ἄδε σοι δεξιᾶς καὶ ποδὸς διαρριφά·	4 cr ia (= 4 e ∪ e)	V
	ῥριαμβοδιθύραμβε, κισσόχαιτ' ἄναξ,	3 ia	
	<ἀλλ'> ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν.	E (= lec) ith	

Der Text¹³ lässt sich inhaltlich in fünf Abschnitte untergliedern, die mit den metrischen Einheiten zusammenfallen:

I: Der erste Abschnitt besteht aus aufgelösten Anapästen, die von Garrod, der sich auf den antiken Metriker Marius Victorinus beruft¹⁴, als Indiz für die Zugehörigkeit zu einem Satyrspiel genommen werden. Doch gerade die Form der aufgelösten Verse spricht gegen die Zuweisung zu einer dramatischen Gattung: Während bei vergleichbar aufgelösten Kola – vor allem bei Trochäen, Iamben und Anapästen¹⁵ – im Drama die einzelnen ‘Wortbilder’ mit den metrischen Einheiten zusammenfallen und dadurch eine klare Binnengliederung entsteht, laufen in diesem Abschnitt die Sinneinschnitte der metrischen Untergliederung geradezu entgegen. Man kann sich vorstellen, wie sich dies choreographisch ausgewirkt hat: Tanz und Gesang müssen genau das wiedergegeben haben, was in V. 19 als παραμελορρυθμοβάταν bezeichnet wird, ein Auseinanderfallen von Tanz, Gesang und Rhythmus. In ähnlicher Weise wird von Aristophanes in den ‘Thesmophoriazusen’ (120–122) Agathons Gesang mit der paradoxen Formulierung παράρυθμ’ εὔρυθμα charakterisiert¹⁶, und Pherekrates lässt im ‘Cheiron’ (fr. 145, 11–15 K.) die Muse dem Dithyrambendichter Kinesias den Vorwurf machen, den althergebrachten Tanzstil durch seine Kompositionen völlig verdreht zu haben¹⁷.

II: Ohne diesen Abschnitt durch einen Klauselvers vom ersten abzusetzen, d. h. ohne grosse Unterbrechung und noch voller Entrüstung, erheben die Sänger den Anspruch, dass sie allein Bromios mit ihrem Lied preisen dürfen¹⁸. Die starke Betonung, mit der der Chor seinen Gesang dem ‘Lärm’ der Flöte entgegenstellt, wird auch rhythmisch deutlich gemacht: Die unregelmässigen Ana-

13 Athen. 14, 617 C–F nach Snell, TrGF I 4 F 3, mit folgenden Abweichungen (der Einfachheit halber habe ich die Verse durchlaufend gezählt): V. 13 κώμοις Wilamowitz: κώμων ACE κώμῳ Bergk; V. 18 ὀλοοσιαλοκάλαμον Dale: ὀλοοσιαλοκάλαμον AC ὀλέσια κάλαμον E ὀλοοσιαλοκάλαμον Snell ὀλεσι(σι)αλοκάλαμον Bergk; V. 20 ὕητα Hartung: ὕπα A (om. E) ὕ’ ὑπαῖ Emperius ὑπαῖ Page; V. 23 <ἄλλ’> Wilamowitz: <ἄκου’> Page. Zu den VV. 13. 20. 23 vgl. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Sappho und Simonides* (Berlin 1913) 132f.; zu V. 18 vgl. A. M. Dale, *Words, music and dance*, in: *Collected papers* (Cambridge 1969) 168 n. 1; vgl. auch unten Anm. 20. Zur Echtheitsdiskussion vgl. Snells Bemerkung (TrGF I 4 F 3) «ambiguitur quae melica, quae dramatica sint».

14 Garrod, a.O. 134f. Der metrische Anhang zur ars grammatica des M. V. stammt wohl von Aphthonius (p. 99, 19ff. Keil): *hoc metro veteres satyricos choros modulabantur, quod Graeci εισόδιον ab ingressu chori satyrici appellabant, metrumque ipsum εισόδιον dixerunt.*

15 Vgl. Aristoph. *Av.* 328–332 = 344–348 (Anapäste); vgl. Verf., *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien I*² (Königstein 1985) 86f.

16 Dies wird ausserdem durch den Rhythmus ausgedrückt (∪ ∪ – – ∪ ∪), d. h. ὕμ bildet nur im ersten Wort Positionslänge; vgl. Verf., *Untersuchungen II* (Königstein 1985) 27.

17 Vgl. dazu E. K. Borthwick, *Notes on the Plutarch De musica and the Cheiron of Pherekrates*, *Hermes* 96 (1968) 60–73, hier 62–67; ausführlich D. Restani, *Il Chirone di Ferecrate e la ‘nuova’ musica greca*, *Riv. ital. di musicologia* 18 (1983) 139–192.

18 Zur 1. Pers. Sg., in der der Chor in Fällen eines starken Antagonismus von sich spricht, vgl. Verf., *Untersuchungen I* 162. 168.

päste des Eröffnungsabschnitts werden durch regelmässige Verse abgelöst, in denen die syntaktischen mit den metrischen Einheiten zusammenfallen.

III: Die 'regulären' Anapäste werden durch daktyloepitritische Verse aufgenommen¹⁹. Da der Chor für seinen Gesang die führende Rolle zurückfordert und die Flötenmusik in die Schranken weist, bedient er sich eines typisch chorlyrischen Masses.

IV: Sobald der Chor sich wieder direkt dem Aulos zuwendet, fällt er in die unruhigen Metren des ersten Abschnitts zurück: Der kretische Dimeter (16) leitet gleitend von den Daktyloepitriten zu den Trochäen über (17f.), in denen sich mit steigender Erregung der Sänger die Auflösungen häufen²⁰. Die aufgelösten Trochäen werden von einem anapästischen Dimeter²¹ aufgenommen, der ein Echo auf den ersten Abschnitt bildet. Der Klauselvers (20), ein regelmässiger katalektischer trochäischer Trimeter, leitet zum abschliessenden Abschnitt V über: Nun, da der Chor auf seinen Tanz hinweist, liegen regelmässige iambisch-trochäische Verse vor²².

Aus der metrischen Beschreibung der Verse lassen sich zwei Eigentümlichkeiten erkennen, die eine frühe Datierung (um 500) ausschliessen:

Der auffallende Rhythmenwechsel (μεταβολή κατὰ ῥυθμόν) ist typisch für die Kompositionsform des Neuen Dithyrambos und der Lyrik im Spätwerk des Euripides: Astrophische Lieder werden durch oft überraschende Änderungen des Rhythmus untergliedert²³. Ebenso ist das Bestreben, eine gleichzeitig stattfindende bzw. geschilderte Handlung metrisch, d. h. musikalisch und tänzerisch, auszudrücken, bei Euripides und Aristophanes nachweisbar. Als weitere Argumente gegen eine Frühdatierung lassen sich die starken und ungewöhnlichen Auflösungen der Anapäste anführen²⁴ und die ithyphallische Klausel (23), die sich im daktyloepitritischen Zusammenhang noch nicht bei Pindar und Bakchylides, sondern erst bei den Tragikern findet²⁵.

19 Notierung nach P. Maas, *Greek metre* (Oxford 1962) 40f. (§ 55). Der Übergang von V. 6 (– ∪ ∪ –) zu V. 7 ist gleitend gestaltet. Zu gleitenden Übergängen vgl. B. Snell, *Griechische Metrik*⁴ (Göttingen 1982) 58–63.

20 Auch aus metrischen Gründen gebe ich in V. 18 Dales Konjektur den Vorzug (s. oben Anm. 13); mit Snells Vorschlag erhält man 2 an, in denen wie in 1f. die rhetorischen und metrischen Einheiten nicht übereinstimmen. Dies passt jedoch nicht zu einem Angriff, der einen geregelten, festen Tanzschritt erfordert, vgl. z. B. Aristoph. *Ach.* 280–283, *Eq.* 247ff.

21 Vgl. auch West, a.O. 101, mit anderer Analyse. In V. 18 muss der trochäischen vor der anapästischen Analyse der Vorzug gegeben werden, da nur so die Sinneinheiten mit den Auflösungen zusammenfallen.

22 Man beachte, wie in V. 21 die metrischen mit den inhaltlichen Einheiten zusammenfallen. Die Kretiker in V. 21 kann man als akephale Iamben erklären; zum lec als ambivalentem Glied vgl. Verf., *Untersuchungen I* 158.

23 Aristoph. bezeichnet diese Technik als καμπήν τινα κάμπτειν (*Nub.* 969); vgl. auch Pher. fr. 145, 9 K. ἔξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς.

24 Vgl. Timotheos, PMG 799 (Anapäste).

25 Vgl. A. M. Dale, *The lyric metres of Greek drama*² (Cambridge 1968) 180f.

III.

Die metrischen Argumente, die man gegen eine Frühdatierung ins Feld führen kann, werden durch sprachliche Besonderheiten unterstützt: Die Neologismen²⁶ – besonders in den VV. 18f. – sind bereits auf der Höhe der attischen Komödie²⁷. Das Bestreben, lautmalerische Worte zu kreieren und auf Musikinstrumente sowie deren Klang und Wirkung anzuspieren, ist typisch für den Neuen Dithyrambos und die Lyrik im Spätwerk des Euripides²⁸. Mit dem Flötenspiel und der phrygischen Tonart, die mit der Aufführung von Dithyramben und dem Dionysoskult eng verbunden ist²⁹, befassen sich Fragmente aus Dithyramben des Pindar und Bakchylides, vor allem aber von Melanippides und Telestes, zwei Vertretern des Neuen Dithyrambos³⁰.

In die Richtung des jungattischen Dithyrambos weisen auch die VV. 18f., in denen der Klang der Flöte mit dem Prusten der Wechselkröte verglichen wird. Die Nachahmung von Tierstimmen und von Geräuschen jeder Art wird von Platon als negativer Auswuchs der modernen Strömung in der Musik kritisiert. Ein Virtuose versuche nun, schreibt der Philosoph im 'Staat' (397 a 2–7), ernsthaft alles nachzuahmen: den Donner und das Geräusch von Wind und Hagel, von Wagenachsen und Rädern, den Ton von Trompeten, Flöten, Hirtenpfeifen und allen anderen Instrumenten und die Stimme von Hunden, Schafen und Vögeln. Die Wiedehopf-Arie in den 'Vögeln' des Aristophanes (VV. 227–262) lässt erahnen, wie man sich derartige Kompositionen vorzustellen hat³¹.

Durch die Überprüfung des Wortschatzes des Fragments lässt sich die Frühdatierung weiter erschüttern³². Διονυσιάς (2) findet sich erst Eur. H.F.

26 πολύπαταξ (2f.), θυραμάχος (13), θυραμβοδιθύραμβος (22) und die drei Epitheta in 18f. sind ἅπαξ λεγόμενα.

27 So Wilamowitz, a.O. 135; zur Polysynthesis als Charakteristikum des Stils des Neuen Dithyrambos vgl. Antiphanes fr. 209f. K. und die Parodie in Aristoph. *Eccl.* 1169ff.; vgl. Verf., *Untersuchungen* II 89f.

28 *El.* 699ff., *Hel.* 1305ff.; Aristoph. *Thesm.* 123ff.; vgl. W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie* (Berlin 1933) 243.

29 Zur Verbindung der phrygischen Tonart mit dem Dithyrambos vgl. Aristot. *Pol.* 1342 b 6 ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον. Man denke auch an die bei Aristot. *Pol.* 1342 b 8–12 überlieferte Anekdote, dass Philoxenos (von Kythera) versucht habe, seinen Dithyrambos *Die Myser* in der dorischen Tonart zu komponieren, aber immer wieder in die angemessene phrygische Tonart zurückgefallen sei (= PMG 826). Vgl. dazu H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik* (Leipzig 1899) 83–86.

30 Melanippides PMG 758, Telestes PMG 806. 808. 810; vgl. auch Pindar fr. 75 Sn.-M.; Eur. *Ba.* 126–129.

31 Vgl. Verf., *Untersuchungen* I 70–82.

32 Vgl. dazu J. Becker, *De Pratina* (Diss. Münster 1912). Beckers sprachliche Untersuchungen (64ff.) weisen das Fragment der Epoche des jungattischen Dithyrambos zu, was der Autor, der es früh datiert, mit Erstaunen zur Kenntnis nimmt (vgl. z. B. S. 75).

894, θυμέλα (3) bei Aischylos (z. B. Suppl. 668) und Euripides (z. B. Suppl. 64), ποικιλόπτερος (8) bei Eur. Hipp. 1270 (von Eros), υπερέτας (12) bei (Aesch.) P.V. 954. 983 und Soph. z. B. O.R. 712, Phil. 53, στρατηλάτας (15) bei Aesch. Eum. 637, Soph. Ai. 58. 1223, Phil. 793. 873. Vor allem χορεύματα (1) findet sich erst beim späten Euripides (Ion 1474, El. 875, Phoen. 655, Ba. 132); Substantive auf -μα sind bezeichnend für den modernen Stil und werden von Aristophanes häufig parodiert³³.

Es ist nun wohl vernünftiger, das 'Pratinasfragment' in der Zeit anzusetzen, in der man häufig Parallelen zu den selteneren Wörtern finden kann (also ca. 450–400), als umgekehrt anzunehmen, dass zwischen deren erstem Beleg bei 'Pratinas' und ihrer erneuten Verwendung zum Teil mehr als 70 Jahre liegen sollen, in denen die Wortschöpfungen des berühmten Satyrspieldichters der Vergessenheit anheimgefallen wären.

IV.

Durch die von Platon im 'Staat' geäußerte Kritik wird deutlich, dass bei den durch die Neue Musik beeinflussten Kompositionen das Wort gegenüber dem Klang und lautmalerischen Effekten, zu denen die Sprache eingesetzt wurde, in den Hintergrund trat, ja, dass sogar gelegentlich ganz auf einen Text verzichtet und durch einen virtuosen Solisten nur noch ein musikalischer Ohrenschaus geboten wurde. Genau auf solch ein Solo reagiert der Chor des 'Pratinasfragments'³⁴. Vehement wendet er sich gegen den Aulos, der den Gesang aus der ihm von der Muse zugeteilten führenden Rolle vertreiben will. Die Sänger betonen, dass ihnen allein die Ehre gebühre, Dionysos durch Tanz und Gesang zu preisen, und bringen dem Gott zu Ehren, nachdem sie den Aulos attackiert und ihn in die ihm zustehende untergeordnete Rolle als Begleitinstrument verwiesen haben³⁵, einen dorischen Tanz dar, der im Gegensatz zu dem in phrygischer Tonart vorgetragenen Aulos-Solo steht³⁶.

Wie schon Wilamowitz feststellte³⁷, liefert der Inhalt der Verse – und nur der sollte ja zunächst von Interesse sein – keine Argumente, die für die communis opinio sprechen, die in dem Chor Satyrn sehen will: Es wird lediglich klar, dass es sich um einen Thiasos des Dionysos handelt, der, wie auch die

33 Vgl. dazu ausführlich C. W. Peppler, *The suffix -μα in Aristophanes*, Am. Journ. Phil. 37 (1916) 459–465.

34 Gegen die These von zwei Halbchören vgl. J. Lammers, *Die Doppel- und Halbchöre in der antiken Tragödie* (Diss. Münster 1928, Paderborn 1931) 65–70.

35 χορεύειν kann nicht nur einen Chor-, sondern auch einen Solotanz bezeichnen (vgl. LSJ s.v.), zu ὄστρον in übertragener Bedeutung vgl. Roos, a.O. 215 Anm. 4.

36 Da der Chor mit diesem Nachdruck seinen dorischen Tanz betont, muss man annehmen, dass das Aulos-Solo in der dazu im Gegensatz stehenden phrygischen Tonart gehalten war; zum Gegensatz Dorisch–Phrygisch vgl. Abert, a.O. 84.

37 a.O. 134.

Parodos von Euripides' 'Bakchen' zeigt, bei der ὀρειβασία (vgl. V. 6 ἀν' ὄρεα) unter Tanz (Eur. Ba. 182) und von Musik begleitet durch das Gebirge schwärmt, wobei er von Satyrn (Eur. Ba. 130) und Naiaden (V. 6)³⁸ begleitet sein kann.

Durch das Fragment wird man mitten in die Auseinandersetzungen hineingeführt, die die Errungenschaften der Neuen Musik entfacht hatten: Wie Aristoteles im 8. Buch der 'Politik' (1341 a 30ff.) schreibt, wurde das Flötenspiel nach den Perserkriegen geradezu zu einer Modeerscheinung in Athen. Viele Bürger dilettierten in dieser Kunst, die zuvor als eines Freien unwürdig galt und eher dem Geschmack des ungebildeten Pöbels entsprach³⁹. Die Beliebtheit der Flötenmusik führte in der Folgezeit zum einen dazu, dass die musikalischen Effekte den Text zur blossen Wortkulisse degradierten und schliesslich Solodarbietungen aufkamen. Auf eine dem 'Pratinasfragment' vergleichbare Situation trifft man in Aristophanes' 'Vögeln': Tereus singt das Wecklied für seine Frau, die Nachtigall, als solo a capella (209–222). Kaum verstummt er, antwortet Flötenspiel als Stimme der Nachtigall. Wie die Reaktion von Peisetairos zeigt, ruft die Musik die betörende und aufreizende Wirkung hervor, die Platon und Aristoteles kritisieren⁴⁰.

Zum andern entwickelte sich nach den Perserkriegen eine Art mimetischer Dithyrambos, in dem der Aulet als Mitspieler agierte. Pausanias berichtet, dass Pronomos durch seine Körperdrehungen als Aulos-Spieler entzückt habe (IX 12, 5f. = PMG 767). Aristoteles wirft in der 'Poetik' (1481 b 30 = PMG 793) Timotheos als äusserste Geschmacklosigkeit vor, dass in dem Dithyrambos 'Skylla' der Aulet als Skylla den Koryphaios, der Odysseus darstellte, mit sich geschleift habe, während er flötete. Dass Aristoteles damit nicht erst auf die Theaterpraxis seiner eigenen Zeit Bezug nimmt, beweist die Parodos von Aristophanes 'Plutos', in die eine Parodie von Philoxenos' Dithyrambos Κύκλωψ ἢ Γαλάτεια eingebettet ist (290–321). Das lautmalerische ὑπερτανελο verspottet eine Besonderheit von Philoxenos' Dichtung: Der Kyklop trat als Kithara-Solist auf, um Galateias Gunst durch sein Spiel zu gewinnen⁴¹.

Der kurze Überblick sollte zeigen, wie im Neuen Dithyrambos mimetische Einlagen gebräuchlich wurden. Besonders das Flötenspiel wurde zum dominierenden Element, während es in den Dithyramben von Pindar und Bakchylides noch die in dem 'Pratinasfragment' geforderte begleitende Funktion ausübte⁴². Die neue Führungsrolle des Aulos führte nicht nur in der Theo-

38 Vgl. Pindar fr. 70 b Sn.-M.

39 Der Vergleich mit dieser Stelle (1341 b 14), an der Aristoteles die Auletik θητικωτέραν nennt, stützt Hartungs ὁῆτα in V. 20.

40 Vgl. auch Aristoph. *Thesm.* 130–133.

41 Vgl. D. F. Sutton, *Dithyramb as Δρῶμα: Philoxenus of Cythera's Cyclops or Galatea*, Quad. Urb. Cult. Class. n.s. 13 (1983) 37–43.

42 Vgl. Pindar fr. 75 Sn.-M.

rie bei Platon und Aristoteles, sondern auch in der Gattung Dithyrambos selbst zu heftigen Diskussionen⁴³. So verteidigt Timotheos seine Neuerungen gegen spartanische, d. h. konservative Kritik ('Perser' PMG 791, 206ff., vgl. auch PMG 796), während der Autor unseres Fragments sich im letzten Vers durch Δώριον χορείαν von den 'modernen' Strömungen in der Musik und im Tanz absetzt⁴⁴. Mitten in die durch die neue Auletik entfesselten Diskussionen führen Fragmente, die aus Dithyramben von Melanippides (PMG 758) und Telestes (PMG 805. 806. 808. 810) erhalten sind⁴⁵. Aus dem 'Marsyas' des Melanippides sind bei Athenaios ein paar Verse überliefert (616 E), in denen geschildert wird, wie Athena die Flöte weggeworfen habe, da sie ihre Gesichtszüge entstelle; dieselbe Anekdote verwendet Aristoteles in der 'Politik' (1341 b 3ff.) dazu, um die Wertlosigkeit der Auletik in der musischen Erziehung zu illustrieren. Deutlich auf die bei Melanippides geäußerte Kritik nimmt Telestes in der 'Argo' Bezug: Der Vorwurf und die Anekdote werden als dummes Geschwätz ungebildeter Musendiener zurückgewiesen. Auch aus anderen Bruchstücken lässt sich ersehen, dass sich Telestes häufig mit den Errungenschaften der Neuen Musik, besonders dem Flötenspiel, auseinandersetzte (PMG 806. 808. 810). Man sollte sich jedoch hüten, in diesen aus dem Kontext gerissenen Versen die Meinung des Dichters erkennen zu wollen – dasselbe gilt natürlich auch für das 'Pratinasfragment' –, man kann allerdings auch nicht ausschließen, dass sie aus einem der Sphragis von Timotheos' 'Persern' vergleichbaren poetologischen Exkurs stammen.

V.

Die knappe Skizzierung des literarhistorischen Hintergrunds dürfte wohl hinreichend deutlich gemacht haben, dass auch der Inhalt des Fragments, wie seine Metrik und seine Sprache, eine Datierung in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts nahelegt, wodurch Pratinas, der πρώτος εὔρετής des Satyrspiels, als Autor ausscheidet.

Was den Verfasser angeht, kann man entweder annehmen, dass die Verse – wie im Falle der gefälschten Thespis-Tragödien⁴⁶ – ein späteres Produkt darstellen, das dem Erfinder des Satyrspiels unterschoben wurde, oder man

43 Poetologische Auseinandersetzungen finden sich schon in den Dithyramben von Pindar (fr. 70 Sn.-M.) und Bakchylides (Test. 8 a–c Sn.-M.).

44 Vgl. auch PMG 712; zu αἰολίζειν vgl. Abert, a.O. 81f.; R. P. Winnington-Ingram, *Mode in ancient Greek music* (Cambridge 1936) 19–21; zu σύντρονος vgl. auch Timotheos, *Pers.* (PMG 791) 169.

45 Die Auseinandersetzung findet ihren Niederschlag auch in der bildenden Kunst: Myrons Statuengruppe der Athena-Marsyas-Episode; vgl. J. Boardman, *Some Attic fragments: Pot, plaque and dithyramb*, *Journ. Hell. Stud.* 76 (1956) 18–25.

46 Vgl. TrGF I 1 T 24 = Aristoxenus fr. 114 und Heracl. Pont. fr. 181 Wehrli.

setzt einen zweiten Pratinas in der Mitte des 5. Jahrhunderts an, der Dithyrambendichter war⁴⁷.

Die Datierung aufgrund dieser Interpretation erledigt die methodischen Schwierigkeiten, die Seafords Frühansatz mit sich bringt: Zunächst muss nun die Ungewöhnlichkeit der metrischen Form und vor allem der dithyrambische Charakter der Sprache nicht mehr mit der Hypothese erklärt werden, Pratinas habe dithyrambische Strömungen im Satyrspiel um 500 parodiert, die von Lasos von Hermione ausgegangen seien⁴⁸, oder – wie Pohlenz annahm – sich polemisch gegen die von Phrynichos geschaffene Gattung Tragödie gewandt⁴⁹. Sodann sind die poetologischen Auseinandersetzungen, die das Fragment aufweist, nicht als dem Satyrspiel zugehörig zu erklären, sondern dem Dithyrambos, wo sie auch sonst belegt sind.

Das Hauptargument schliesslich, aufgrund dessen Seaford (91) die Verse einem Satyrspiel zuweist, ist ganz unhaltbar: Seaford betont, dass ein Topos des Satyrspiels das «invention-riddle» sei, durch das Dinge, die mit dem Dionysoskult verbunden seien, in etymologischen Wortspielereien umschrieben, als neue Erfindungen vorgestellt würden. Solch ein Rätsel meint Seaford in der Beschreibung der Flöte in den Versen 16–20 zu finden. Dabei übersieht er aber, dass der Aulos, der doch Gegenstand des Rätsels sein sollte, bereits in den Versen 10f. explizit genannt wird, so dass man die Verse 16ff. kaum als Rätsel bezeichnen kann.

Kann man Seafords Ansatz somit aus mehreren Gründen als verfehlt ansehen, wird der Verlust, den die Vertreter der Frühdatierung für das Satyrspiel zu beklagen haben, wenn das Fragment einem Dithyrambos der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts zuzuweisen ist, dadurch wettgemacht, dass an die Stelle hypothetischer Rekonstruktionen von Vorstufen dramatischer Dichtung oder von Übergangsphasen von chorischen zu dramatischen Darbietungen eine sinnvolle Einbeziehung dieser Verse in die Literatur zwischen 450 und 400 tritt.

47 A. Sommerstein schlägt brieflich die elegante Lösung vor, man solle einen Pratinas II, den Enkel des berühmten Pratinas, ansetzen; man denke auch an die Philoxenos-Problematik; vgl. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Abh. Ak. Göttingen, Phil.-hist. Kl., N.F. IV 3 (Berlin 1900) 85–88.

48 Zu Lasos vgl. G. A. Privitera, *Laso di Ermione* (Roma 1965).

49 Es liegt eigentlich näher, anstatt auf Phrynichos auf Phrynys zu schliessen, einen Vertreter der ersten Generation der Neuerer; so H. Buchholtz, *Die Tanzkunst des Euripides* (Leipzig 1871) 79. Allerdings muss betont werden, dass Phrynys nicht als Aulet, sondern als Kitharode berühmt war und zusammen mit Timotheos für die Neuerungen im kitharodischen Nomos verantwortlich war. Die Möglichkeit kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, da Phrynys von der Auletik zur Kitharodie fand (so Schol. ad *Nub.* 971).