

tung nach 1282 und 1284–88²⁸⁾ wurden eingeschoben, um die Lücke zu ergänzen. Die Arbeitsweise des Interpolators, der nicht nur die anapästische Schlußformel, vermutlich aus der *Alkestis*, wo sie am ehesten ihren ursprünglichen Platz hatte²⁹⁾, übernahm, sondern einen Sprechvers gleichsam als Bindeglied vorschaltete, weist eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Vorgehen des Interpolators der gleichen Schlußformel in der *Medea* auf, der den ersten Vers der Formel abänderte (1415 πολλῶν ταμίας Ζεὺς ἐν Ὀλύμπῳ), um sie der Schlußszene, in der Jason im Gebet Zeus zum Zeugen seines Leids anruft (1405–14), anzupassen.

Saarbrücken

Christian Mueller-Goldingen

AMPHIBOLISCHES IN ARISTOPHANES' FRÖSCHEN

Πόθος τὴν καρδίαν ἐπάταξε ... σφόδρα, bekennt Dionysos, und mit solcher Regung, die er bei der Lektüre der *Andromeda* erfuhr, begründet er dem Herakles, warum er aus dem Hades den jüngst verstorbenen Euripides wieder heraufholen will. αἰρήσομαι γὰρ ὄνπερ ἡ ψυχὴ θέλει, versichert dagegen derselbe Dionysos am Ende des Stückes, um zu erklären, daß er nicht Euripides an die Oberwelt mitnimmt, sondern Aischylos.

Mit Motiven dieser Art kann offenbar das eine ebensowohl begründet werden wie das gegenteilige andere. Also müßte, wenn dem zweiten Worte wie dem ersten zu trauen sein soll, in den immerhin 1412 Versen, die zwischen beiden gesprochen worden sind, eine Erklärung für den Sinneswandel, für die Umkehr der

28) πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων, / πολλὰ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί: / καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη, / τῶν δ' ἀδοκῆτων πόρον ἤγρε θεός. / τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.

29) Vgl. A. M. Dale zu Alc. 1259–63 und R. Kannicht zu Hel. 1688–92, der damit rechnet, daß die Formel auch am Schluß der *Helena* ursprünglich ihren Platz hatte.

Willensrichtung in jener Herz-Seelen-Einheit gelegen sein. Das aber wiederum scheint nicht der Fall. Denn *δυσκρίτως γ' ἔχω*, gesteht Dionysos selber 1433, noch kurz vor seiner an sich so spontan anmutenden Entscheidung, und auch die allerletzte politische Lösungsaufgabe wird, wenigstens nach den Reaktionen des schiedsrichtenden Theatergottes¹⁾ zu urteilen, weder von Euripides noch von Aischylos befriedigend erledigt.

Daß in der ästhetischen Kritik die Frage nach der dramatischen Motivation jener Entscheidung gestellt wurde, ist danach selbstverständlich, nicht minder, daß die Antworten sehr unterschiedlich ausfielen. Ein kurzer Blick auf die verschiedenartigen, die Struktur des Stückes ebenso wie den Handlungsverlauf betreffenden Urteile verdeutlicht das. „Perhaps the most artistic play and the completest unity of all“²⁾, hat es geheißsen; aber auch „une pièce incohérente et informe“³⁾. Herben Tadel fand mit dem Ausgang der Komödie zugleich die Logik der Handlung: „Die Parteinahme des Dionysos, des Euripidesschwärmers, für Aischylos bleibt völlig unverständlich“⁴⁾, – aber auch Rechtfertigung wurde angeboten, und zwar damit, daß im Verlaufe des zweiten Handlungsteiles Dionysos eine Entwicklung vom komödiennotorischen Bomolochos zum verantwortungsvollen Gott der Polisgemeinschaft durchgemacht habe⁵⁾, beziehungsweise, daß er „bekehrt“ worden⁶⁾ oder „klüger geworden“⁷⁾ sei. Gewissermaßen zwischen

1) Vgl. das Lob für Euripides, das freilich durch die Frage nach der Urheberschaft seines Rates wieder aufgehoben scheint, 1451 f., mit dem gleichermaßen relativierten Beifall für Aischylos' Empfehlung, 1466. Durchaus nicht so eindeutig siegt dieser, wie zuletzt wieder von J. T. Hooker (s. unten Anm. 8) vorausgesetzt, because of the political advice.

2) A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, sec. ed. by T. B. L. Webster, Oxford 1962, 198 f.

3) P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris 1904, 180; vgl. 149 f.

4) W. Schmid, *GGL I 4*, 1946, 355; zuvor allgemeiner H. Drexler, *Die Komposition der Frösche des Aristophanes*, 100. Jahresber. der Schles. Ges. f. vaterl. Cultur, 1927, Breslau 1928, 132–175:139: „Das (der *ἄγώνος* als Siegespreis) steht in unvereinbarem Gegensatz zu dem andern Motiv, ... einen Dichter auf die leer gewordene Bühne Athens ... heraufzuführen“.

5) C. P. Segal, *The character and cults of Dionysus and the unity of the Frogs*, *HarvSt 65*, 1961, 207–242.

6) K.-D. Koch, *Kritische Idee und komisches Thema. Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der Aristophanischen Komödie*, *Jb. d. Wittheit zu Bremen 9*, 1965, 47–157:150.

7) H. Erbse, *Dionysos' Schiedsspruch in den „Fröschen“ des Aristophanes*, *ΔΩΡΗΜΑ (Festschr. Diller)*, Athen 1975, 45–60:52.

den angedeuteten Fronten befinden sich zwei weitere Positionen: Probleme der Handlungsstruktur fänden Erklärung durch die Annahme einer Umarbeitung des Dramas, mit der Aristophanes auf die Nachrichten über den Tod des Euripides und wiederum den des Sophokles reagiert habe⁸); von der Sehweise der Romantik beeinflusst hingegen die Position derer, die das Fehlen von Logik und Organik im Handlungsaufbau nicht verkennen, dies aber als typisch für die Alte Komödie im allgemeinen, für die des Aristophanes im besonderen ansehen⁹).

Nun scheint die letztgenannte Position allzu sehr von den ungebundenen Vorformen der attischen Komödie mitgeprägt; die verschiedenen Versuche, Umarbeitungsphasen nachzuvollziehen, gehen notwendig von äußerst hypothetischen Voraussetzungen aus; und die Hypothese von einer Entwicklung des Dionysos dürfte in solcher spielentscheidenden Form sowohl im aristophanischen Oeuvre ohne Beispiel sein wie andererseits auch den oben zitierten finalen Äußerungen des Dionysos widerstreiten¹⁰). Es mag daher, zumal da in letzter Zeit zwar die Entwicklungshypothese dem Einheitsdogma aufgeholfen, dieses aber keine eigenständige Unterstützung mehr erfahren hat, nicht sinnlos sein, die Lösung des Problems im Verfolg eines spezifischen aristophanischen Konzeptes zu suchen.

Der erste Teil der *Frösche* ist ganz auf Euripides hin konzipiert. Dieser ist der erklärte Favorit, ist jener γόνιμος ποιητής¹¹), der, wie Dionysos im Disput mit Herakles glauben machen will, als einziger durch seine Rückkunft das athenische Theater wieder-

8) Angebahnt wurde diese Hypothese durch U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides Herakles I*, Berlin 1895, 2f., entscheidend weitergeführt durch H. Drexler, a. O., in Abwandlung wieder aufgenommen durch W. Kraus in den Zusätzen und Hinweisen zu: L. Radermacher, *Aristophanes' Frösche*, Wien ²1954, 355f., und, wiederum modifiziert, durch J. T. Hooker, *The composition of the Frogs*, *Hermes* 108, 1980, 169–182.

9) So am radikalsten O. Seel, *Aristophanes oder Versuch über Komödie*, Stuttgart 1960, insbesondere im Kapitel „Inkonsequenz als Bauelement der Komödie“; zu den *Fröschen* mit gewissen Vorbehalten: 47f. Allzu unbekümmert zuvor F. Richter, *Die Frösche und der Typ der aristophanischen Komödie*, Diss. Frankfurt 1933, 22.26. – Aber auch als problemlos wird das Hinübergleiten des Dionysos aus der Rolle eines Euripidessuchers des ersten in die Schiedsrichterrolle des zweiten Teiles gesehen, so von E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Rom 1962, 186, und K.-D. Koch, a. O., 151.

10) Ausführlichere Kritik ungenügender Interpretationsschemata bei H. Erbse, a. O., 46f.

11) 96; vgl. 71, δεξιός.

beleben könnte. Und Herakles' unheilvolle Verheißungen nicht minder als die Fährnisse auf dem Wege in Plutons Reich zeigen immerhin, was alles der Theatergott für seine Mission auf sich zu nehmen bereit sein muß.

Die Entscheidung, die im zweiten Teile fallen soll, fällt schließlich mit der gleichen Eindeutigkeit, mit der im ersten Teil der Wille ausgerichtet war. Die Handlung aber läuft durchaus nicht eindeutig auf die Erwählung des Aischylos zu. Zwar gibt es atmosphärische Hindeutungen¹²⁾. Doch unleugbar bleibt, daß der Schiedsrichter Dionysos, gleich dem Chore, im Kampf der beiden Dichterheroen bald diesem, bald jenem günstig oder auch ungünstig redet; daß die Wortwägeszene, 1365–1413, wohl in allen drei Durchgängen Aischylos im Vorteil beläßt, die Entscheidung aber dadurch eben nicht gefördert wird; daß der finale politische Agon Klarheit im angestrebten Sinne eben nicht schafft¹³⁾ – zu schweigen davon, daß in ihm die Ebene des Poetischen, alleingültiges Kriterium im ersten Teile und im zweiten¹⁴⁾ bis hierher, zum guten Schluß verlassen wird.

Am Ende des spezifischen Dichterstreites ist demnach die Situation eine aporetische und nicht minder am Ende der politischen Auseinandersetzung. αὐτοὺς οὐ κρινῶ – 1411 – dort, δυσκρίτως γ' ἔχω und keine ersichtliche Klärung nach dem Schlußsatz hier. Da aber wird die Symbolkraft der eingangs zitierten Urteilsinstanz offenbar – und aufschlußreich: Wenn im Verse 54 die καρδία des Dionysos den Euripides will und 1468 die ψυχὴ desselben den Aischylos, so bedeutet das in der positiven Metapher ebendieselbe Zweiseitigkeit, die das Bekenntnis κἀγὼ μὲν αὐτοὺς οὐ κρινῶ in seiner Verweigerung offenbart, eine Haltung, die von den platonischen, im Bilde des Flügelrossegespannes einander widerstrebenden Seelenteilen bis zu Fausts zwei Seelen immer wieder ihre dichterische Ausprägung gefunden hat.

Etwas Amphibolisches zeigt sich also. Da dieses Amphibolische in jenen beiden Wünschen, dem Herzens- und dem Seelenwünsche, ganz exponiert am Anfang und am Ende der Komödie aufgeschienen ist – Motiv der ganzen Handlung der eine, Ent-

12) Beispielsweise wird Xanthias gleich eingangs darüber belehrt, daß die πανοῦργοι im Hades für Euripides Partei ergriffen, die χρηστοί – wie überall, so auch dort unten freilich in der Minderzahl – für Aischylos, 781 und 783.

13) Vgl. oben Anm. 1.

14) Auch der Agon beider Dichter soll von Anfang an κρίσις καὶ ἔλεγχος τῆς τέχνης sein, vgl. 785 f.

scheidungsgrund der andere –, müßte es, wenn es nicht Ausdruck freier Willkür sein sollte, intimen Bezug zur Darstellung des Handlungsverlaufes haben. Solche Bezüge gilt es weiter zu verfolgen.

Vom Ergebnis her gesehen, ist die Wende der Tendenz, nämlich eine gewisse Umstimmung von Euripides auf Aischylos, in den Angelpunkt des Stückes versetzt, in die Parabase. *χρηστὰ τῆ πόλει* vorzutragen verspricht 686 der Chor, der denn auch im Antepirrhema gleich zweimal die *καλοὶ τε κάγαθοί* beim Namen nennt, sie und ihre politische Haltung wieder zur Geltung gebracht wissen will¹⁵). *χρηστός* aber ist, zumal in seiner prägnanten Bedeutung, Kennwort des Aischylos: An den *χρηστοὶ καὶ γενναῖοι* ist er 1011 orientiert, und diese wiederum an ihm sogar im Hades, 783; Homers *χρηστὰ διδάσκειν*, 1035, ist sein Vorbild; *χρηστὰ λέγειν*, 1056, ist sein Programm, in dem er sich also im Einklang mit dem die Tendenz wendenden Chore befindet, aber ebenso auch schon mit Dionysos: 1421 nämlich wird der Theatergott eben dieses aischyleische Programm zum Kriterium der Entscheidung zwischen den beiden streitenden Dichtern erheben: *ὀπότερος οὖν ἂν τῆ πόλει παραινέσειν | μέλλῃ τι χρηστόν, τοῦτον ἄξιον μοι δοκῶ*.

Der moralisch-politisch programmatischen entspricht eine gewisse atmosphärische Umstimmung auf Aischylos in der Parabase. Aischyleisches Kolorit ist unverkennbar. Sogleich die erste Attacke, in der Ode 679–682, erinnert an den Agamemnon, 1050 f., wo erstmals der Schwalbensang, mit dem der aristophanische Chor die Sprache des Halbthrakers Kleophon als barbarisch charakterisiert, Metapher für Barbarensprache ist; *ἐπίκλαυτος* nennt der Chor den Gesang, wie Aischylos fr. 749 Mette vom γόος *ἀηδόνειος*, der Schwalbenklage, spricht; und Athenes Wort Eum. 741, *νικᾷ δ' Ὀρέστης ἂν ἰσόψηφος κριθῆ*, leuchtet auf in Kleophons Klage *ὡς ἀπολείται ἂν ἴσαι γένωνται*, 684 f. Bei solcher Dichte aischyleischer Atmosphäre sollte es nicht mehr abwegig sein, im Einsatz des sofort folgenden Epirrhemas, *τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῆ πόλει | ξυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν*, gemeinsam mit dem Einsatz der alsbald folgenden Antode, *εἰ δ' ἐγὼ ὀρθὸς ἰδεῖν βίον ἀνέρος*, den – übrigens auch rhythmisch gleichen – Einsatz der ersten Strophe der Parodos im Agamemnon angespielt zu sehen, κύριός εἰμι θεοῖν ὄδιον κράτος αἰσίον ἀνδρῶν – einen Vers,

15) Die *καλοὶ κάγαθοί* berief Aristophanes programmatisch schon in den *Rittern*, vgl. Verf., *Aristophanes' Ritter im Lichte von Sophokles König Oidipus*, *Acta antiqua Acad. scient. Hung.* 29, 1981, 169–180.

der immerhin 300 Zeilen später im Agon wortwörtlich zitiert werden wird.

Vielsagend aischylerischer Gestus in der Ausprägung von politischer Kritik und moralischer Haltung nach dem ersten Handlungsteil, der doch so ganz auf Euripides ausgerichtet schien. Aber gibt es Vergleichbares nicht schon im ersten Handlungsteile selbst?

In der zweiten Prologszene erklärt Dionysos sein Mißfallen an den noch lebenden Dichtern: Es fehle ein wirklich schöpferischer Geist, γόνιμος ποιητής, der in der Lage wäre, einmal ein echtpoetisches Wort, ὄημα γενναῖον, hervorzubringen. Und der Gott gibt Beispiele: αἰθέρα Διὸς δωμάτιον ἢ χροῖνον πόδα und ein längeres drittes, die also als ὄηματα γενναῖα eines γόνιμος ποιητῆς angesehen sein sollen.

Obwohl nun die Deutung, nachdem alle drei Beispiele sich auf Euripides zurückführen lassen¹⁶⁾, zweifelsfrei zu sein scheint, vermittelt die Beachtung des Wortes γενναῖος einen anderen Eindruck. Das Adjektiv γενναῖος, in den *Fröschen* mit neun Belegen häufiger begegnend als in den anderen zehn Komödien insgesamt (siebenmal), wird fünfmal in programmatischem Zusammenhang von Aischylos im Munde geführt¹⁷⁾, einmal, 1019, vom interessiert reagierenden Dionysos, und einmal, 356 im feierlichen Einsatz der Mysterchoranapäste, ist es Attribut der Musen.

Γενναῖος dürfte danach ein Prädikat sein, das eher aischylerisches Denken zu charakterisieren geeignet ist. Zum Zwecke der Vorstellung von Euripideischem wäre es immerhin eine erstaunliche Qualifikation. Doch womöglich ist der Inhalt der Zitate selbst nicht ganz bar aischylerischer Reminiszenzen. αἰθέρα Διὸς hebt Dionysos an. ὦ δῖος αἰθήρ aber ruft der gefesselte Prometheus¹⁸⁾ im Verse 88. αἰθήρ Διὸς und δῖος αἰθήρ: das wäre ein Spiel desselben Geistes, der im Verse 215 f. der *Frösche* die Junktur Νυσήϊον Διὸς Διόνυσον komponierte¹⁹⁾. Und selbst der nichtzitierte nähere Kontext wiese auf eine Verschmelzung von Aischyleischem mit Euripideischem, denn bei Euripides gab es ein jenem δῖος entspre-

16) Vgl. Eur. fr. 487 Nauck, aus der *Weisen Melanippe*; fr. 42, aus dem *Alexandros*, dazu Bacch. 889; Hipp. 612.

17) 1011. 1014. 1031. 1050 bis.

18) Εἰ γνήσιος.

19) „Unnachahmlich die Auflösung dieses Namens“ (sc. Dionysos), kommentiert L. Radermacher, Aristophanes' *Frösche*, Wien 1954, 171, die Stelle. Vgl. im übrigen 631 Διόνυσος Διὸς.

chendes Attribut. ἱρὸν αἰθέρ' schwor nach dem Aristophanesscholiion Melanippe. – Eine Anspielung für Kenner²⁰).

Auch das zweite Euripideszitat, χρόνου πόδα, riefte aischyleische Assoziationen hervor. Choeph. 965 läßt der Schlußchor die allvollendende Zeit den Eingang des Atridenpalastes durchschreiten. Und selbst das dritte Zitat, das auf Hippolytos' berühmtes Wort ἡ γλώσσ' ὁμώμοχ', ἡ δὲ φρῆν ἀνώμοτος weist und inhaltlich ganz unverwechselbar euripideisch scheint, bietet sich dar in einer eigenartigen paraphrastischen Form, die den Gedanken an Aischylos offenläßt: φρένα μὲν οὐκ ἐθέλουσαν ὁμόσαι καθ' ἱερῶν, | γλώτταν δ' ἐπιπορήσασαν ἰδίᾳ τῆς φρενός²¹). Dasselbe Cassandra-Szene nämlich, der in gleicher Weise schon anlässlich des Epirrhemas der *Frösche* zu gedenken war²²), gibt in diesem Falle gleich zwei Gelegenheiten der Kombination. Klytaimestra, in der festen Absicht, die Seherin zu töten, läßt diese trügerisch ein in den Palast und beruft dabei quasi beschwörend das ἱερόν, den Altar des Zeus Ktesios, 1038; und Cassandra ihrerseits bekennt 1208 ihren Trug so: ξυναινέσασα Λοξίαν ἐψευσάμην.

Solchen Überlagerungen des Euripidesmotivs mit Aischyleischem komplementär ist ein bedeutungsvolles und diesmal unverhohlenes Urteil. Der Dialogpartner Herakles, der sich ja als Literaturkenner präsentiert hat, reagiert auf jene drei enthusiastisch

20) Nicht minder anspruchsvoll etwa als jene in der Wägeszene, 1391 f., wo Aischylos gegen den zweiten Euripidesvers, der von der Göttin Peitho handelt, sein Niobezitat setzt, μόνος θεῶν γὰρ θάνατος οὐ δόρων ἐρᾷ. Der drittnächste Vers in der *Niobe*, fr. 279a4 Mette, lautete nämlich μόνου δὲ Πειθῶ δαιμόνων ἄποστατεῖ. Auf einen analogen Fall der Pointe, die erst aus dem Zusammenhang der parodistisch zitierten Stelle ganz kenntlich wird, macht B. Snell aufmerksam, *Lekythion*, *Hermes* 107,1979, 129–133:131 zu 1211–1214 und *Eur. fr.* 752,3 Nauck. – Nicht allen Zuschauern wird freilich eine entsprechend subtile Kenntnis der Tragödien unterstellt werden dürfen. Immerhin präsentiert A. Römer, Über den literarisch-aesthetischen Bildungsstand des attischen Theaterpublikums, *Abh. Bayer. Ak. I. Cl.*, XXII.1, 1901, 45–52 eine ansehnliche Menge Materials für die Annahme größerer Publizität der Bühnenwerke; allerdings bezweifelt er verbreitete Bildung durch individuelles Lesen. – Zum speziellen Fall der *Frösche* vgl. indes u. Anm. 67. – E. Rechenberg, Beobachtungen über das Verhältnis der Alten attischen Komödie zu ihrem Publikum, *Diss. Berolinenses* 2, 1966, 28, rechnet mit weitgehender Kenntnis der parodierten Partien; optimistischer noch J. T. Hooker, a. O., 180 f.

21) Bemerkenswert ist, daß die Abneigung, καθ' ἱερῶν zu schwören, akzentuiert wird; das führte sogar auf die Möglichkeit, ἐπιπορεῖν nicht nur im Sinne des üblichen *peierare* zu verstehen, sondern als *iurare*, wie Solon bei Lys. 10, 17 ἐπεγγυᾶν δ' ἐπιπορήσαντα τὸν Ἀπόλλω κτέ.

22) Vgl. S. 233.

vorgetragenen Euripidesbeispiele so: σὲ δὲ ταῦτ' ἀρέσκει; und nach Dionysos' Bestätigung: ἢ μὴν κόβαλά γ' ἐστίν, ὡς καὶ σοὶ δοκεῖ – objektiv ein deutlicher Vorbehalt²³). κόβαλοι nämlich steht, in den *Fröschen* nur noch einmal belegend, in der Liste der Vorhaltungen, die Aischylos im Agon seinem Kontrahenten präsentiert, nicht nur auf der Gegenseite des schon bekannten Prädikates γενναῖοι, sondern dazu in einem Atemzug mit Titeln wie διαδρασιπολιταί, ἀγοραῖοι und πανοῦργοι – alles Attribute, die negativ dem entsprechen, was zuvor in positiver Version Euripides, quasi programmatisch, als Ergebnis seiner dichterischen Arbeit ausgegeben hatte, von denen übrigens bezeichnenderweise das letzte, πανοῦργοι, immer wieder auf Euripides selbst – 80.1520 – oder die mit ihm Sympathisierenden – hier und 781 – angewandt wird.

Die Eindrücke von gewissen aischyleischen Insinuationen und von gewissen Vorbehalten gegenüber Euripideischem im ersten Handlungsteile, der ausdrücklich doch so ganz unter dem Zeichen des Euripides steht, summieren sich zur Vorstellung von einer amphibolischen Grundhaltung. In der Parabase als dem kardinalen Punkte der Komödie wird das Amphibolische, das im ersten Teil immerhin noch wie ein artifizielles Spiel erschienen sein mochte, quasi objektiviert. Die Beschwörung der alten Zeit, 732, und des Ideals der Kalokagathie samt einer Einfärbung mit aischyleischem Kolorit sind jedenfalls geeignet, eine Stimmung zu erzeugen, die gegenüber einer Euripidesbegeisterung fremdartig wirken muß. Wenn damit der Umschwung zum zweiten Handlungsteil eingeleitet wird, so bedeutet das jedoch nicht, daß die Amphibolie nun verabschiedet wäre. Sie wird fortan im umgekehrten Sinne wirken:

Deutlich genug sind alsbald nach der Parabase die Zeichen für Aischylos gesetzt. Der Pöbel, so versichert dem Xanthias der Unterweltsscherge, will Euripides auf dem Dichterthron sehen, die Anständigen, deren freilich im Hades so wenige sind wie oben, Aischylos²⁴). Im folgenden ersten Aufwirbeln²⁵) des Dichterstreites, 830–870, spielt Dionysos sofort die leitenden Motive an, wenn er den einen *tamquam numen*²⁶) anredet ὃ πολυτίμητ' Αἰσχύλε,

23) So auch gewertet von P. Rau, *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, Zetemata 45, München 1967, 121.

24) Vgl. 771–783.

25) Τυφῶς nennt es sehr anschaulich der Chor 848.

26) So J. van Leeuwen zur Stelle.

851, den anderen doppeldeutig²⁷⁾ ὃ πόνηρ' Εὐριπίδη, 852. Und wie der Theatergott hier gleich nach dem Prolog des zweiten Teiles, also durchaus ohne erst umlernen und sich, wie in einer Entwicklung, von Euripides zu Aischylos bekehren zu müssen, sich sehr klar im Sinne der neuen Tendenz²⁸⁾ äußert, so werden ganz entsprechend die handgreiflichen Geschehnisse beschaffen sein. Aischylos siegt dreimal in der Wägeszene, und Aischylos gewinnt den Endsieg, wird an die Oberwelt mitgenommen.

Gegenüber diesen deutlichen Präferenzen und schließlich eindeutigen Entscheidungen entfaltet sich indessen ein gegenläufiges Spiel. Keineswegs nämlich ist Euripides nun ein für allemal in die Rolle des Verstoßenen gedrängt, ohne Hoffnung und Sympathie. Schon im ersten der Prüfungsgänge, in denen die dichterische Technik durchmustert wird, zeigt Dionysos Teilnahme. Als Aischylos im vollen Zuge ist, die euripideischen Prologe mit der berüchtigten ληκύθειον-Kadenz zuschanden zu machen, gebraucht der Gott gleich zweimal einen sympathetischen Plural: οἱμοι πεπλήγημεθ²⁹⁾ αὐθις ὑπὸ τῆς ληκύθου, 1214, und 1228 nennt er τοὺς προλόγους ἡμῶν, wie in einem parteinehmenden Bekenntnis. Doch wiederum etwas Mehrdeutiges: οἱμοι πεπλήγημεθ' αὐθις – wer hätte da nicht an die letzten Worte des aischyleischen Helden Agamemnon gedacht, ὦμοι μάλ' αὐθις δευτέρων πεπληγμένους, 1345? Vernichtend mag die Übermacht des Aischylos durch diesen Anklang wirken, entsprechend gesteigert dadurch aber auch des Gottes Solidarität mit dem derart Geschlagenen.

Ein noch stärkeres Gegengewicht gegen eine Überlegenheit des Aischylos bringt, wenn auch in paradoxer Weise, die Wäge-

27) Πονηρός, auch sonst die Zugehörigkeit zur Gosse bezeichnend – vgl. eq. 186.337 –, heißt im Munde des Chores und des Aischylos die übrigen fünf Male, da es in den *Fröschen* noch begegnet, nichts anderes: 725. 731 bis. 1053.1456. Vorrangig bedeutet es hier allerdings – omen for the result, W. B. Stanford zur Stelle – „armer Euripides, bedauernswerter Euripides“, vgl. L. Radermacher zur Stelle, S. 266. Indes, es klingt noch im Ohr, wie 75 Verse zuvor der Scherge die Galgenvögel im Hades als die Claqueure des Euripides geschildert hat.

28) Daß die neue Tendenz alsbald sogar in der Disposition ihren Niederschlag findet, ist, bei aller Unauffälligkeit, Dokument ihrer Eindeutigkeit: In Epirrhema und Antepirrhema, 907–970. 1006–1076, werden die Tragödien des Euripides an zweiter Stelle durchmustert, worauf schon W. Kranz, Zur Composition der *Frösche*, Hermes 52, 1917, 584–591:587 aufmerksam gemacht hat; vgl. H. Drexler, a. O., 159 f.; C. F. Russo, Storia delle Rane di Aristofane, Padova 1961, 63, und H. Erbse, a. O., 52.

29) Der Umstand, „daß sich Dionysos persönlich getroffen fühlt“ durch diesen Hieb des Aischylos – B. Snell a. O. –, gibt dem Sympathetischen sogar noch eine weitere Dimension.

szene, 1365–1413, zutage. Sie ist der dritte und letzte der ‚technischen‘ Waffengänge, sollte nach aller durch die einleitenden und die beschließenden Phrasen genährten Erwartung die Entscheidung herbeiführen, und dreimal senkt sich ja auch die Waage zugunsten des Aischylos. Gleichwohl aber bekennt Dionysos am Ende: *ἄνδρες φίλοι, κἀγὼ μὲν αὐτοὺς οὐ κρινῶ*. Wie groß muß die Liebe des Gottes sein, der da nach dreimaligem Durchfall des Euripides zu einem solchen Ergebnis kommt! Als „eine Huldigung des Aristophanes vor der dichterischen Größe des Euripides“ hat L. Radermacher, S. 336, diesen unentschiedenen Ausgang des ‚poetischen‘ Agons bezeichnet. Ist es nicht mehr? Konnte denn überhaupt Dionysos hier anders als auf pari erkennen? ‚Siegt‘ Aischylos doch durch *βάρος* – ein Kriterium, das, wie noch darzulegen sein wird³⁰), nicht das des Aristophanes ist.

Doch nicht nur in der Domäne der *τέχνη ποιητική* wird einer bedingungslosen Präponderanz des Aischyleischen entgegengewirkt. Der zweite und letzte politische Rat des Euripides, Athen solle sein Vertrauen den derzeit maßgebenden Politikern entziehen und es wieder deren Gegnern zuwenden, stimmt in Tendenz und Einzelheiten weitgehend mit der epirrhematischen Partie 718–733 überein³¹); und die letzten drei Verse der Komödie, in denen der Chor Kleophon beim Namen nennt, sanktionieren, jener Übereinstimmung ganz gemäß, endgültig diese Haltung, in der Euripides sich da dem Aristophanes vereinigen darf.

Grundsätzlich nicht anders beschaffen als im ersten sind danach die Verhältnisse im zweiten Handlungsteile. Dort die ausdrückliche Favoritenstellung des Euripides und demgegenüber ein mannigfach kontrapunktierendes Einspielen von Aischyleischem; hier umgekehrt die offenbare Dominanz des Aischylos und demgegenüber immer wieder ein begünstigendes Herausstellen des Euripides.

Warum nun solche geradezu systematische Amphibolie? Daß nach der Schlacht bei den Arginusen der *ποιητὴς πολιτικός* Aristophanes den alten athenischen Siegeswillen habe beschwören wollen und also Aischylos erwählen müssen, ist eine naheliegende Vermutung³²). Tatsächlich sind die *Μαραθωνομάχαι* auch sonst im

30) Vgl. unten S. 240ff. 244.

31) Das ist schon von H. Drexler, a. O., 150.152, gesehen und von A. H. Sommerstein, Aristophanes, Frogs 1463–5, CIQ 24, 1974, 24, und H. Erbse, a. O., 57, wieder betont worden.

32) Vgl. beispielsweise W. Kranz, a. O., 589f.; A. H. Sommerstein, a. O., 27.

Aristophanes Symbolfiguren jener urwüchsigen Kampfkraft³³), auf die hier in den *Fröschen* mehrfach angespielt wird³⁴) und die in der Situation des Jahres 406/5 nottat. Warum aber dann die so nachhaltige Präsentation des Euripides?

Die Hypothese einer aktualisierenden Umarbeitung der *Frösche* nach dem Tode des Sophokles³⁵) wäre in dieser Frage unergiebig, da auch in dem Falle, also in einem eventuell ursprünglichen Konzept einer Thronosstreit-Komödie, der Sieg des Aischylos vorgesehen gewesen wäre. Den Zugang zur Begründung einer planmäßigen, dem Stück von Anfang an zugedachten Auszeichnung und gleichwohl schließlichen Verschmähung des Euripides vermittelt vielmehr ein Vergleich zwischen euripideischer Programmatik und dem einschlägigen Beitrag einer eher neutralen Instanz, des Chores.

Im Verlaufe des Agons um den Rang des besseren διδάσκαλος τῆς πόλεως³⁶), 907–1118, sieht Euripides 956–958 seine Leistung darin, daß er die Athener gelehrt habe λεπτῶν τε κανόνων εἰσβολὰς ἐπάν τε γωνιασμούς, | νοεῖν, ὄραν, ξυνιέναι, στρέφειν ἐράν, τεχνάζειν, κάχ' ὑποτοπεῖσθαι, περινοεῖν ἅπαντα. – Gewiß, das alles sind Fähigkeiten, die einem Aischylos nichts als λαλιά, στωμυλία³⁷) sind, die, wie eben von der Gegenseite her, unter negativem Aspekt betrachtet tatsächlich als „Sophistengeschwätz“³⁸) abgetan werden können. Andererseits aber bescheinigt der Chor, der den Zuschauern Komplimente zu machen hat, diesen 1109–1118 in summa ebendieselben Qualitäten, die Euripides die Athener zu lehren in Anspruch genommen hat, Qualitäten, die in dem Begriff τὰ δεξιὰ, 1114, gewissermaßen summiert sind³⁹). Und wenn es heißt, dieser blitzgescheite Zuschauer sei eine Errungenschaft der neuen Zeit, sei nicht mehr wie ehemals⁴⁰), dann ist er eben dank Euripides so blitzgescheit geworden. Aristophanes will

33) Vgl. Acharn. 181 und insbesondere nub. 985 f.

34) Vgl. 1015 f., 1034–1036, 1039–1042 und 1072 f. die altherwürdigen Ideale des Aischylos und die von ihnen inspirierten Unanständigkeiten des Dionysos, 1074 f., die eine sympathisierende Variation sind.

35) Vgl. oben S. 231.

36) Vgl. oben S. 233.

37) Vgl. 1069.

38) So H. Drexler, a. O., 145.

39) Δεξιός ist Kennwort für Euripides, vgl. 71 und insbesondere 1009, wie γενοαῖος – vgl. oben S. 234 – für Aischylos.

40) Vgl. 1112, ὡς οὐκέθ' οὕτω ταῦτ' ἔχει, und 1116, νῦν δὲ καὶ παρηκόνηνται.

also den Agon und mit ihm sein Stück, denn das sollen die Komplimente schließlich besagen, unbedenklich⁴¹⁾ seinem durch Euripides geschulten Publikum anvertrauen. Der so beschaffene Bezug zu Euripides läßt sich weiter versichern.

Im Katalog der pädagogischen Leistungen des Euripides ebenso wie in den Komplimenten des Chores ans Publikum steht an prominenter Stelle der Ausdruck λεπτός. Dort wird mit den λεπτῶν κανόνων εἰσβολαί die Aufreihung eröffnet. Hier tritt der Begriff in Responson auf: Zwar sind τὰ λεπτά, wie auch das direkt bezogene voraufstehende λεπτόν τι καὶ σοφόν, dem das Publikum so zweifellos gewachsen sei, mit Euripides auch dem Aischylos zugeschrieben, doch als typisch muß es gerade für den Jüngeren gelten; das empfiehlt der entsprechend differenzierende Text der vorhergehenden Ermunterungen an beide Streiter⁴²⁾ ebenso wie etwa jene Partie in den *Wolken*, da im Streite zwischen Vater und Sohn dem „Schwulstredner“ Aischylos 1370 entgegensteht der νεώτερος Euripides, der σοφά zu bieten habe, und da alle Künste jener neuen⁴³⁾ Weisheit, die der Anhänger des Euripides gegenüber dem geschlagenen Vater Strepsiades zur Rechtfertigung der Schläge geltend macht, 1404 gepriesen werden als γνῶμαι λεπταί.

Die λεπτότης, das λεπτολογεῖν – zwei weitere Kennwörter in den *Wolken* übrigens⁴⁴⁾ – kennzeichnen also auch in den *Fröschen* den Euripides, freilich hier nicht im überwiegend negativen Sinne, sondern, und auch darin dürfte ein Reflex des Amphibolischen aufscheinen⁴⁵⁾, im Sinne eines aristophanischen Bekenntnisses. Immerhin wurde solches λεπτόν von keinem Geringeren als von Kratinos dem Aristophanes selber zugesprochen, und zwar als das erste zweier Kriterien eines in einem unnachahmlichen Worte geprägten Urteils, εὐριπιδαριστοφανίζειν: τίς δὲ σὺ; κομψός τις ἔροιο θεατῆς, | ὑπολεπτολόγος, γνωμοδιώκτης, εὐριπιδαριστοφανίζων, fr. 307 Kock. Wenn der überliefernde Grammatiker⁴⁶⁾ das kom-

41) Vgl. 1112, μηδὲν ὀρωδεῖτε κτέ., und 1117, μηδὲν οὖν δεῖσητον, an die Adresse der beiden Kontrahenten.

42) Da beschreibt das Adverb βιαίως, 1101, eindeutig die Art des Aischylos, dagegen die folgende Phrase ἐπαναστρέφειν ... κάπερείδουσαι τοῦτως, in Konvergenz mit dem Katalog 956–958, die Kunst des Euripides.

43) Vgl. 1399 καινοῖς πράγμασιν καὶ δεξιότης (loq. Pheidippides).

44) Nub. 153.320.

45) In den *Wolken* immer wieder auf der Seite der Ausdrücke, die den neuen Stil der spitzfindigen Sophistenrednerei diskreditieren, kann λεπτός anderswo durchaus positiven Wert anzeigen, so Lysistr. 28.29, etwa gleich *bellus*.

46) Nach dem Scholion zu Plat. apol. 19c2 ἐν τῇ Ἀριστοφάνου κωμῳδίᾳ.

mentiert: Ἀριστοφάνης ... ἐκωμωδεῖτο ἐπὶ τῷ σκώπτειν μὲν Εὐριπίδην, μιμῆσθαι δ' αὐτόν, so läßt sich die Summe ziehen. Aristophanes dürfte dem Euripides in der λεπτολογία kongenial gewesen sein⁴⁷⁾. Dieses λεπτόν wird indes nicht, wie etwa in den *Wolken* vorzugsweise, auf Gedankenschärfe und gar Sophisterei beschränkt werden dürfen, sondern darüber hinaus wesentlich der Sprache zu gelten haben⁴⁸⁾; zum raffinierten Gedanken gehört der raffinierte Ausdruck⁴⁹⁾.

Solche Kongenialität ist dem Komödiendichter selber bewußt gewesen. Bezeichnend ist es, daß in den *Fröschen* das schließlich gegen Aischylos gerichtete Wort χρῆν φράζειν ἀνθρωπεῖως, 1058, Euripides gegeben ist; klarer noch Aristophanes' direktes Geständnis im Fragment 471 Kock, das demselben Scholion verdankt wird wie das soeben zitierte Kratinosfragment Nr. 307 – χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στοργύλῳ, | τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἦπτον ἢ κείνος ποιῶ: deutlich entspricht, was durch vergleichbare Vorstellungen Aristophanes' selbst⁵⁰⁾ und Platons⁵¹⁾ versichert werden kann, das Adjektiv στοργύλος einem stilistisch wertenden λεπτός. Geradezu schlagend aber ist die Formulierung fr. 33a Demiańczuk, in der Aristophanes die λεπτὰ ῥήματα des Euripides ausdrücklich nennt und sie auf seine Weise, gleichwie Kratinos es getan, als seine Muster zu erkennen gibt; Satyros präsentiert das Fragment, eine offenbar stilistische Wertung in seiner Euripides-Biographie beschließend, so: [κ]ατὰ μὲν οὖν [τ]ὴν τέχνην [ἀ]νὴρ τοιοῦτος. διὸ καὶ Ἀριστοφάνης ἐπιθυμεῖ τὴν γλῶσσαν αὐτοῦ μετροῦσαι 'δι' ἧς τὰ λ[επ]τὰ ῥήματ' [ἐξεσ]μήχεται⁵²⁾.

47) Vgl. G. Norwoods Bewertung und Einordnung des aristophanischen Stils, *Greek Comedy*, London 1931, 308–312; ferner C. Prato, *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina 1955, 36 f., und A. Lesky, *GGL* 31971, 502.

48) Erinnerungswert ist, daß die Komödie durch Dionysos' Sehnsucht gerade nach der Ausdruckskunst des Euripides in Gang gesetzt wurde, vgl. v. 97.

49) Daß der sprachliche Ausdruck dem Gedanken zu entsprechen habe, ist auch für Aristophanes ein Dogma, vgl. ran. 1058 f. ἀνάγκη μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ῥήματα τίπτειν, und im übrigen das Folgende.

50) Vgl. Ach. 686 στοργύλοις τοῖς ῥήμασιν und W. J. M. Starkie, der im Kommentar zur Stelle von einem model of grace spricht.

51) Vgl. Phaedr. 234e7 f. σαφῆ καὶ στοργύλα καὶ ἀκριβῶς ἕκαστα τῶν ὀνομάτων ἀποτετόρνενται und G. Stallbaums Kommentar von 1857, der zu στοργύλα ausführte: rhetoribus dicuntur quae omni ex parte elaborata sunt ac perpolita – merito, denn Sokrates bezieht sich – ironisch – auf den ἠθοροκός Lysias, 235a1, und auf das εἰπεῖν ἄριστα, 235a8.

52) POxy. 9, 1176, fr. 8 col. II 9–19, mit den Ergänzungen von A. S. Hunt/ U. v. Wilamowitz-Moellendorff. G. Arrighetti verteidigt die Lesart λ[επ]τὰ im Kommentar zur Ausgabe Satiro, *Vita di Euripide*, 1964, *Studi Classici e Orientali*

In welchem Maße somit aristophanische Sprache und Gedankenführung der programmatischen λεπτότης eines Kallimachos vorgegriffen hat, mag offenbleiben. Jedenfalls konnte nun nicht mehr die alte Ausdruckswucht des Aischylos das Ideal sein, sondern ein schlanker, wendiger, jeder Situation gerecht werdender Stil, wie er nach des Aristophanes Überzeugung von Euripides in die Tragödiensprache eingeführt worden war und wie ihn der Komödiendichter selber zu praktizieren wußte⁵³).

Es wäre danach Selbstentäußerung gewesen, hätte Aristophanes am Ende jener Hadesexpedition der *Frösche* seinen Euripides ganz sang- und klanglos drunten bleiben lassen.

Gleichwohl ist sichtbar geworden, daß der Komödiendichter des Jahres 406/5 ein Problem zu lösen hatte: Auf der einen Seite der Marathonios, die Symbolfigur der alten Werte und zugleich geeignetes Vorbild für eine Rettung verheißende moralische Erneuerung Athens. Auf der anderen Seite der Zeit- und Lebensnahe, stilistische Autorität, nacheiferswertes Vorbild in der Dichtkunst. Gefordert war der Konservative⁵⁴) und Patriot Aristophanes ebenso wie der Künstler Aristophanes – wahrhaftig ein δύσκαρτον κριμα. Und wenn in der letzten Handlung des Dramas der Konservative schließlich siegt, so sicherlich nicht ohne Anstoß durch den Patrioten, der den Sturz seiner Polis nahen sieht. Der Künstler aber hat ein Gegenmotiv geschaffen, die so nachhaltige Herausstellung des Euripides.

So geschieht es, daß in den *Fröschen* in derart konzentrierter Ausprägung das Amphibolische zur Wirkung kommt. Nicht nur gilt die Liebe einmal diesem, einmal jenem; sondern wo sie sich für diesen ausspricht, ist der Gedanke an jenen gegenwärtig, wo sie

13, 104. Zustimmend I. Gallo, La vita di Euripide di Satiro e gli studi sulla biografia antica, La Parola del Passato 22, 1967, 134–160: 139 f., der die Übersetzung vorschlägt „perciò Aristofane desidera misurare quella sua lingua con la quale erano forbite le sue sottili espressioni“, wobei er es freilich für eher wahrscheinlich hält, daß die Phrase des Aristophanes, die an sich nicht notwendig euripidesfreundlich gemeint sei, è stata utilizzata in senso filoeuripideo da Satiro.

53) Für C. M. J. Sicking, der die sprachlich-stilistische Komponente unberücksichtigt läßt, bleibt der euripideische Stil Ausdruck von Sophistenpoesie und Euripides der von Aristophanes mißachtete Dichter, Aristophanes' *Ranae*, Assen 1962, 151–156. Dabei ist schon durch J. Schmidt, *Aristophanes und Euripides*, Diss. Greifswald 1940, vgl. besonders 74–78, einer angemessenen Einschätzung, daß nämlich Aristophanes durchaus nicht der *obtrektor Euripidis* war, vorgearbeitet worden.

54) Über den Konservatismus des Aristophanes, der ein moralischer, wertorientierter war, vgl. V. Ehrenberg, *Aristophanes und das Volk von Athen*, Zürich-Stuttgart 1968, 59 f. 119 f.

auf jenen zu fallen verspricht und endlich fällt, fällt auf die Entscheidung zugleich ein vielfältig insinuierter Zweifel. Relativiert wird die Euripidesbegeisterung nicht anders als der Sieg des Aischylos. Das Spiel bleibt so lange in der Schweben, wie es irgend angeht, eben bis zum Verse 1471.

Das Amphibolische gehört danach essentiell zur Hypothese. Daher findet es seinen Niederschlag allenthalben: Kompositionell am offenbarsten darin, daß die Komödie in zwei Handlungsteilen angelegt ist. Was als Manko des Stückes hat gelten können⁵⁵⁾, darf so eher als Vorzug gewertet werden, und zwar gerade in Anbetracht der Tatsache, daß „Aristophanes in den *Fröschen* die sonst... vorherrschende Anordnung⁵⁶⁾ radikal geändert“⁵⁷⁾ hat. Nun nämlich erst kann ganz adäquat der eine der beiden wetteifernden Dichter im einen Teile dominieren, der andere im anderen, so kann das konkrete Ziel der Handlung im ersten Teil ein anderes sein als im zweiten und gleichwohl zwischen beiden Teilen die Verbindung in der allgemeinen Formel des Zieles, Heraufholung eines Dichters, explizit hergestellt werden, vgl. 71 *δέομαι ποιητοῦ δεξιού* mit 1418 *ἐγὼ κατήλθον ἐπὶ ποιητῆν*.

Findet das Amphibolische schon im Bau des Stückes seine Ausprägung, so ist es natürlich, daß es in den Elementen der Komödie aufscheint. Zwei Beispiele illustrieren das.

Das Kostüm des Dionysos ließe sich, quasi aristophanisch, als ein *διονυσιακλίζον* bezeichnen. Und die Doppelnatur, die sich da manifestiert, wird der Gott, wenn auch in verschiedenartigen Erscheinungsformen, bis zum Ende bestätigen: *κενταυρικῶς*, 38, benimmt er sich und auch anders draufgängerisch, 281. 291. 415, doch feige nicht minder, 296–307 vor Empusa und 479–490, da die Angst vor Aiakos ihm aus dem Leibe fährt; seine Dichter liest und liebt er, muß sich aber sagen lassen und auch selbst bestätigen, er sei in seinem Kunsturteil sehr einfältig, 917 f.; Hanswurst ist er, und wiederum ernst: jenes im ersten Teile schon durch das ridiküle Kostüm offenbarend – doch auch im zweiten, dem ‚ernsten‘ Teile immer wieder bewährend, so 1227 f. und

55) Vgl. oben S. 230 f.

56) Bekanntlich darin bestehend, „daß in dem ersten Teil, dem Teil vor der Parabase, der ‚Held‘ die von ihm erstrebte Position erreicht und daß nach der Parabase die Auswirkungen dieses Erfolges in einer Reihe lose verbundener Einzelszenen... vorgeführt werden“, E. Fraenkel, a. O., 164, für den sich im übrigen die Organik des Stückes in dem beide Teile kraftvoll-vereinigend durchpulsenden Bühnenspiel konstituiert; vgl. oben Anm. 9.

57) E. Fraenkel, a. O.

1235 f. mit dem Vorschlag, dem Aischylos die verderbliche Lekythos abzukaufen, und selbst noch 1478, durch den veralbernden Nachsatz τὸ πνεῖν δὲ δειπνεῖν, τὸ δὲ καθεύδειν κῶδιον⁵⁸). Im Agon ergreift er Partei für und gegen Aischylos wie für und gegen Euripides. Und wenn er bis unmittelbar vor das Ende des Stückes zwischen beiden nicht entscheiden kann, so ist das die äußerste und zugleich das Stück essentiell reflektierende Konsequenz der amphibolischen Anlage dieser Figur.

Die Waage in der Wägeszene, zweitens, ist an sich geradezu ein Symbol des Amphibolischen. Allein, sie verhält sich – Ironie im Requisit oder auch Amphibolie in weiterer Dimension – eben nicht amphibolisch: Zweimal ist Euripides bereits unterlegen, als der Schiedsrichter Dionysos ihn ermutigt, nun ein schwerwiegendes Wort, βαρύσταθμον, in die Waage zu sprechen, ein καρτερόν τε καὶ μέγα, 1397 f. Und Euripides mißdeutet. Er, der es zuvor mit seinen Versen von der fliegenden Argo und der leichtwendigen Peitho versucht hat, denkt, es fehle ihm nun ein Akzidens, wo doch die Sache selbst gemeint ist, denkt das καρτερόν τε καὶ μέγα einseitig nur als ein Schwergewichtiges, βαρύ, spricht also den Vers vom eisenschweren Holze, σιδηροβριθῆς . . . ξύλον – und muß abermals verlieren. Das βάρος siegt hier nach dem Willen eines Dichters, der das στοργύλον des Unterlegenen liebt und das λεπτόν⁵⁹); es siegt unter der Regie einer Figur, die mit drei bewundernten Versen des Unterlegenen auf den Lippen zu ihrem Marsch in den Hades angetreten war – drei Versen wiederum, die trotz aller möglichen Aischylosassoziationen⁶⁰) doch gerade jenes λεπτόν atmeten⁶¹), das hier in der Wägeszene ausdrücklich für zu leicht befunden wird. – Ausgleichendes Schwanken überall.

58) C. P. Segal sieht in seinem sehr bemerkenswerten Beitrag, a. O., eine Entwicklung des Dionysos vom Bomolochos zu dem seine Würde wiedergewinnenden und ihrer bewußt werdenden god of the communal dramatic festival, p. 214, of communal solidarity, p. 217; dessen Wirkung führe selbst im Hades zu einem reestablishment of order, p. 215; und indem ein so zu sich selbst gekommener Dionysos die finale Erwählung des Aischylos als folgerichtig erscheinen lasse, verbürge er zugleich die Einheit der *Frösche*: The process of Dionysos' development can thus be regarded as the central and unifying theme of the play, p. 230. – Deutlich in Gegenposition zu einem amphibolischen Konzept, und insbesondere darin problematisch, daß Dionysos seine Bomolochie im zweiten Teile nicht abgelegt hat.

59) Das Paradoxe daran wird pointiert herausgestellt von C. Prato, a. O. 93.

60) Vgl. oben S. 234 f.

61) Der Äther und der Fuß der Zeit des Verses 100 wären nicht wesentlich anders zu bewerten als mit den Urteilen ἔπος ἑπτερωμένον, 1388, und κοῦφον,

Schwankende Ungewißheit beim Zuschauer eines solchen Stückes ist ebenso vorbestimmt wie beim Kritiker. $\nu\eta\ \tau\acute{\omicron}\nu\ \Delta\iota\acute{\alpha}\ \tau\acute{\omicron}\nu\ \sigma\omega\tau\eta\rho\alpha,\ \delta\upsilon\sigma\kappa\rho\acute{\iota}\tau\omega\varsigma\ \gamma\prime\ \acute{\epsilon}\chi\omega\ | \ \acute{\omicron}\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \sigma\omicron\phi\acute{\omega}\varsigma\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \acute{\epsilon}\lambda\pi\epsilon\nu,\ \acute{\omicron}\ \delta\prime\ \acute{\epsilon}\tau\epsilon\rho\omicron\varsigma\ \sigma\alpha\phi\acute{\omega}\varsigma,$ sagt Dionysos mitten im abschließenden Entscheidungsgang um den besseren politischen Rat. Which is which? So hatte W. B. Stanford im Kommentar schon zum Verse 1413, $\tau\acute{\omicron}\nu\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \acute{\eta}\gamma\omicron\upsilon\mu\alpha\iota\ \sigma\omicron\phi\acute{\omicron}\nu,\ \tau\acute{\omega}\ \delta\prime\ \acute{\eta}\delta\omicron\mu\alpha\iota$ ⁶²), demonstrativ gefragt, um dann hier sehr passend, wenn auch weiterhin zögernd, zu bemerken, the ambiguity is perhaps intentional and not to be resolved.

Indes, bei aller so planmäßigen Ambiguität muß am Ende eine entscheidende Tat getan werden; die Komödie braucht ein eindeutiges Ende, sei es auch ein anderes, als es der Anfang verheißen hatte. Also siegt der Archaische, der Kraftgewaltige. Wenn das aber aus den bekannten ‚zwingenden‘ äußeren Gründen geschieht, so dürfte in dieser Zuflucht, in diesem Abweichen von den ursprünglichen Kriterien nicht nur „eine Huldigung des Aristophanes vor der dichterischen Größe des Euripides“⁶³) gelegen sein, sondern insbesondere eine Entschuldigung, so wie eine solche ja ganz offensichtlich gleich nach der Entscheidung in der Berufung auf das Publikum, die Bürger von Athen, zum Ausdruck kommt: $\tau\acute{\iota}\ \delta\prime\ \alpha\iota\sigma\chi\rho\acute{\omicron}\nu,\ \acute{\eta}\nu\ \mu\grave{\eta}\ \tau\omicron\iota\varsigma\ \theta\epsilon\omega\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\iota\varsigma\ \delta\omicron\kappa\grave{\eta}$, entgegnet Dionysos 1475 dem empörten Euripides unter entsprechender Veränderung von dessen eigenen Worten fr. 19 Nauck.

Aristophanes konnte sich so aus der Entscheidungsnot geradezu herausstehlen. Und wenn er seinen Dionysos dem Unterlegenen 1477 sagen läßt $\tau\acute{\iota}\varsigma\ \delta\prime\ \omicron\acute{\iota}\delta\epsilon\nu\ \epsilon\iota\ \tau\acute{\omicron}\ \zeta\eta\nu\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\ \kappa\alpha\theta\alpha\nu\epsilon\acute{\iota}\nu$, so sollte außer dem sogleich im nächsten Verse praktizierten Wiedereinefallen in die notorische Buffonerie, $\tau\acute{\omicron}\ \pi\upsilon\epsilon\acute{\iota}\nu\ \delta\grave{\epsilon}\ \delta\epsilon\iota\lambda\upsilon\pi\acute{\nu}\epsilon\acute{\iota}\nu$, $\tau\acute{\omicron}\ \delta\grave{\epsilon}\ \kappa\alpha\theta\epsilon\acute{\upsilon}\delta\epsilon\iota\nu\ \kappa\acute{\omega}\delta\iota\omicron\nu$, auch bedacht werden, daß jener Satz einen ersten Tenor hat, den Platons Kommentar auf die zugrundeliegende Euripidesstelle aufscheinen läßt⁶⁴); wird hinzubedacht, daß weit

1396; und auch der Vers des *Hippolytos*, auf den 101 f. angespielt wird, ist ein $\lambda\epsilon\pi\tau\acute{\omicron}\nu$, zumindest wie es in den *Wolken* steht.

62) H. Dörrie, Aristophanes' *Frösche*, 1433–1467, *Hermes* 84, 1956, 296–319:297–302, meint es „bis zur Evidenz“ sichern zu können, daß, wie in den *Fröschen* insgesamt, so auch hier Aischylos der $\sigma\omicron\phi\acute{\omicron}\varsigma$, Euripides der $\sigma\alpha\phi\acute{\eta}\varsigma$ sei. Dagegen konstatierte schon W. B. Stanford zu 1413, the evidence earlier in the play is inconclusive; die mit der Stelle im Zusammenhang stehenden Vermutungen H. Dörries sind nach W. B. Stanford durch C. M. J. Sicking, a. O. 175, und durch H. Erbse, a. O. 58, methodisch widerlegt worden.

63) L. Radermacher; vgl. oben S. 240.

64) Gorg. 493 a1–c3 führt Platon die beiden Verse Eur. fr. 638 Nauck auf das alte $\sigma\acute{\omega}\mu\alpha\text{-}\sigma\grave{\eta}\mu\alpha$ -Philosophem zurück.

vor dieser Parodie⁶⁵) der Chor den Vers ἐν τοῖς ἄνω νεκροῖσι, 420⁶⁶), offenbar nach demselben Vorbild geprägt hat, so wird deutlich, wie ernsthaft Aristophanes auch von diesem euripideischen Gedanken angerührt worden ist.

Nicht frivoles Spiel mit dem Nichterwählten noch auch Trost sollte danach im Vers 1477 gesehen werden. Dies ist das allerletzte Dialogzitat der an literarischen Anspielungen naturgemäß überreichen Komödie; als ernstes Wort des Euripides wird es am ehesten den Versuch darstellen, die getroffene Entscheidung für Aischylos fiktional wieder aufgehoben sein zu lassen.

Bei aller Parodie und aller Komik scheinen die *Frösche* eben mit ihrem amphibolischen Konzept hintergründig – und über die Kapazität des weniger gebildeten Zuschauers entsprechend bedenkenlos hinausgehend⁶⁷) – ein Bekenntnisstück zu sein. Aristophanes bekennt sich im Jahre des letzten Verlöschens der großen Trias zu den drei Tragikern Athens – denn Sophokles, nach dem berühmten Verse 82 der εὐκολος μὲν ἐνθάδ' εὐκολος δ' ἐκεῖ, ist gewissermaßen in die Mitte genommen zwischen den Alten und den Jungen, die in ihrem Dichten und Denken weit genug voneinanderstehen, um die für das Drama notwendige spannungsschaffende Konstellation zu bilden, und die dabei, auf verschiedene Weise freilich, dem Komödiendichter gleich teuer waren⁶⁸).

Im Sinne von deren unaufhebbarer und auch für Aristophanes unentscheidbarer Antinomie klingt es wie ein Vermächtnis der

65) Zu 1477 vgl. 1082, wo Aischylos seinem Gegner vorwirft, Frauengestalten geschaffen zu haben, die neben anderem Skandalösen die Ansicht verbreiteten οὐ ζῆν τὸ ζῆν.

66) Die Kritik dort gilt dem Archedemos, der bei den so Genannten Demagoge ist und τὰ πρῶτα τῆς ἐκεῖ μοχθηρίας. – Der Pessimismus hier scheint nicht geringer als der von Platon an Eur. fr. 638 demonstrierte.

67) A. Römer spricht in seiner o. a. systematischen Studie über den Bildungsstand das attischen Theaterpublikums S. 63 von „Caviar für das Volk“; S. 68: „Hatte er (Aristophanes) ein ἐμαῖον glücklich ausfindig gemacht...“, dann war das Bedenken gegen die Durchschlagskraft bei der breiten Masse sicherlich nicht mächtig genug, es zu unterdrücken. Ganz ging dasselbe bei einem anderen Teil des Publikums ja doch nicht verloren.“ Vgl. E. Fraenkel, a. O., 177, „Aristophanes ist sich völlig darüber im klaren, daß die Prüfungsszenen hohe, vielleicht zu hohe Anforderungen an die literarische Bildung der Zuschauer... stellen“.

68) Nicht nur am hohen Ethos des Aischylos, das gegen Ende des großen Krieges erst recht in Ehren gestanden haben mußte, dürfte Aristophanes seine Freude gehabt haben – vgl. zu 1413 ἦδομαι oben S. 245 –, sondern selbst noch an mancher sprachlichen Extravaganz des Alten, so an dessen Wortkompositionen, in denen er mit seinem 76 Silben langen Menü eccl. 1169 selber sein Meisterstück wetteifernd geliefert hat.

Komödie Βάτραχοι, wenn die sechs Schlußverse die beiden so verschiedenen und zu so verschiedenen Schicksalen geführten Dichter wieder zu vereinigen scheinen: Anerkannt ist, daß Gehalt und Kolorit der Worte – Segenswunsch und Götteranruf – aischy-leisch⁶⁹), anerkannt, daß das Metron – Hexameter κατ' ἐνόπλιον⁷⁰) – nichtaischyleisch⁷¹), vielmehr euripideisch⁷²) ist. Das aber wäre sublimste Ausdrucksform des Amphibolischen, das dieses Stück vom Anfang bis zum Ende bestimmt: Dort entscheidet das Herz des Dionysos für Euripides, hier die Seele für Aischylos. Da manifestiert sich, als Symptom des Komischen schlechthin, etwas Statisches⁷³). Was auch sollte zwischen beiden Haltungen gelegen sein außer einem Schlag jenes Herzens, einer Bewegung jener Seele⁷⁴)!

Trier

Manfred Lossau

69) Die Scholien zum Verse 1528 nennen den *Glaukos Potnieus*, fr. 36 Nauck, vgl. 441,5f. Mette; die Kommentare zum Verse 1530 weisen auf Eum. 1012f.; T. Kock betont den „ganz aeschyleischen Charakter“ der ersten drei Verse.

70) So von L. Radermacher, a. O. 352, genannt; O. Schröder, *Aristophanis cantica*, Leipzig 1909, 79: dactylica trimetra bis trina.

71) Vgl. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921, 349: „Benutzt ist zuerst ein Lied des Aischylos, aber nicht für das Maß“. L. Radermacher, a. O. 352: „Das, was der Chor in 1528 ff. singt, ist keine äschyleische Weise“; so schon T. Kock.

72) Das wurde nahegelegt von F. Hanssen, *Das enkomologische Metrum*, *Philologus* 51, 1892, 231–246:237, durch Nebeneinanderstellen von Eur. Phaeth. fr. 773, 66–73 Nauck mit der vorliegenden Partie des nachahmenden Aristophanes; vgl. die Übersicht bei A. M. Dale, *The lyric metres of Greek drama*, Cambridge² 1968, 28.

73) Vgl. M. Landfester, *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*, Berlin-New York 1977, 285f.

74) Zu prinzipiell vergleichbarer Amphibolie in den *Rittern* vgl. Verf. a. O. – Why Aristophanes is omitted, begründet W. B. Stanford am Ende seines Buches *Ambiguity in Greek Literature*, Oxford 1939, 180. Über das Amphibolische des einzelnen Ausdrucks, der einzelnen Situation, das der irische Gelehrte ingenüös erörtert, geht Aristophanes zumal in den *Fröschen* weit hinaus.