

BEITRÄGE ZUR  
KLASSISCHEN PHILOLOGIE

Herausgegeben von Ernst Heitsch, Reinhold Merkelbach  
und Clemens Zintzen

Heft 166

Bernhard Zimmermann

Untersuchungen zur Form  
und dramatischen Technik  
der Aristophanischen  
Komödien

Band 2: Die anderen lyrischen Partien

Verlag Anton Hain

Veröffentlicht durch einen Druckkostenzuschuß  
der Stiftung „Wissenschaft und Gesellschaft an  
der Universität Konstanz“

HANS-JOACHIM NEWIGER

GEWIDMET

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

**Zimmermann, Bernhard:**

Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik  
der Aristophanischen Komödien / Bernhard  
Zimmermann. – Königstein/Ts. : Hain

Bd. 2. Die anderen lyrischen Partien. - 1985.

(Beiträge zur klassischen Philologie ; H.

166)

ISBN 3-445-02349-2

NE: GT

© 1985 Verlag Anton Hain Meisenheim GmbH,  
Königstein/Ts.

Alle Rechte vorbehalten.

Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlags ist es auch nicht  
gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Wege  
(Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

Reproduktion, Druck und Bindung: Hain-Druck GmbH, Meisenheim/Glan

Printed in West-Germany

ISBN 3-445-02349-2

## VORWORT

Der zweite Band der 'Untersuchungen' befaßt sich, der Einteilung des griechischen Theaters in Skene und Orchestra folgend, mit den lyrischen Partien, die entweder von der Skene aus oder in der Orchestra vorgetragen wurden, also mit den Schauspieler- und den Chorliedern.

Wie bei den Interpretationen der Parodoi und Amoibaia im ersten Band, den Teilen der Komödie, die durch das Zusammenwirken von Schauspielern und Chor bestimmt sind, stehen auch in der folgenden Untersuchung die Frage nach der Rolle des Chors, nach der Stellung der lyrischen Partie im Stück, nach ihrer Beziehung zur dramatischen Handlung sowie die metrische Analyse und die Klärung der Funktion des Metrums im Mittelpunkt.

Textkritik wird wie im ersten Band nur an den Stellen betrieben, an denen ich von den zugrundegelegten Ausgaben abweiche (V. Coulons Edition außer für die *Wolken*, *Wespen* und *Ekklesiazusen*, für die ich die kommentierten Ausgaben von Dover, MacDowell und Ussher verwende).

Für die metrischen Zeichen und Abkürzungen sowie für die Hinweise zur Benutzung verweise ich auf die Seiten 3-5 des ersten Bandes.

An dieser Stelle seien einige Worte des Dankes gestattet für die mannigfachen Hinweise und die fördernde Kritik, die mir anlässlich meines ersten Bandes zugehen:

Laetitia P.E. Parker habe ich für einen 'metrischen Vormittag' in Oxford zu danken, Colin Austin für seine weiterführenden Bemerkungen zu den *Thesmophoriazusen* und für die anregenden Diskussionen über diese Komödie, die wir in Cambridge führten, Rudolf Kassel für seine kritische Noten zu Band 1, die in die Addenda und Corrigenda Eingang gefunden haben. Jeffrey Henderson und Alan Sommerstein danke ich für den intensiven wissenschaftlichen Austausch, insbesondere für die Zusendung der Manuskripte ihrer Kommentare zur *Lysistrate* bzw. zum *Frieden*.

Hans-Joachim Newiger hat wie beim ersten Band durch seinen Rat und die kritische Lektüre, der er das Manuskript unterzogen hat, mit großem persönlichen Einsatz dafür gesorgt, daß ich eineinhalb Jahre nach Erscheinen des ersten Bandes nun den abschließenden

zweiten Band vorlegen kann. Als kleines Zeichen der Dankbarkeit möchte ich ihm das vorliegende Buch widmen.

Der vollständige metrische Index für Band 1 und 2 wurde von Martin Hose erstellt, dem ich an dieser Stelle dafür recht herzlich danke.

Der Stiftung "Wissenschaft und Gesellschaft an der Universität Konstanz" danke ich für den großzügigen Druckkostenzuschuß, der die Veröffentlichung des zweiten Bandes ermöglichte.

Konstanz, im August 1985

B.Z.

## INHALTSVERZEICHNIS

Erstes Kapitel: Die Bühnenlieder der Aristophanischen Komödien.....	1
1. Die Monodien .....	1
1.1. Vorbemerkungen .....	1
1.2. Parodische Monodien .....	3
<i>Thesmophoriazusen</i> (1015-1055) .....	7
<i>Frösche</i> (1331-1363) .....	13
1.3. Monodien als Parodien anderer Vortragsarten .....	22
<i>Thesmophoriazusen</i> (101-129) .....	22
<i>Frösche</i> (1264-1277.1285-1295) .....	29
<i>Frösche</i> (1309-1328) .....	31
1.4. Monodien als Zitate von Chorliedern ( <i>Wolken</i> 1154-1170.1206-1211) .....	36
1.5. Nicht-parodische Monodien .....	41
<i>Acharner</i> (263-279) .....	41
<i>Lysistrater</i> (1247-1272.1279-1294.1296-1315) .....	42
2. Die Duette .....	50
2.1. Parodische Duette .....	50
<i>Acharner</i> (1190-1234) .....	50
<i>Wespen</i> (1224-1248), <i>Frieden</i> (1270-1301) .....	51
<i>Wespen</i> (1326-1340) .....	53
<i>Frieden</i> (114-123) .....	54
<i>Die parodischen Szenen der Vögel</i> .....	55
a) <i>Der Betteldichter</i> (903-955) .....	55
b) <i>Der Vatermörder</i> (1337-1371) .....	58
c) <i>Die Kinesias-Parodie</i> (1372-1409) .....	58
d) <i>Der Sykophant</i> (1410-1469) .....	60
<i>Thesmophoriazusen</i> (913-915) .....	61
2.2. Nicht-parodische Duette .....	62
<i>Ekklesiazusen</i> (893-923.938-945.952-975).....	62
3. Rückblick .....	73
Zweites Kapitel: Die Chorlieder der Aristophanischen Komödien.74	74
1. Vorbemerkungen .....	74
2. Handlungstragende Chorlieder .....	75

2.1. Die Exodoi .....	75
2.2. <i>Vögel</i> (1188-1195=1262-1268) .....	90
2.3. <i>Lysistrater</i> (614-705.781-828.1014-1042) .....	92
2.4. Die Suchszene der <i>Thesmophoriazusen</i> (655-688) .....	104
3. Handlungsunterbrechende Chorlieder .....	108
3.1. Parainetische Chorlieder .....	108
<i>Acharner</i> (358-365=385-392.489-496=566-571) .....	108
<i>Ritter</i> (303-313=382-390.322-332=397-406.616-623=686-690.756-760=836-840) .....	113
<i>Wolken</i> (949-958=1024-1033.1345-1350=1391-1396) .....	122
<i>Vögel</i> (451-459=539-547.627-638) .....	127
<i>Lysistrater</i> (476-483=541-548) .....	131
<i>Frösche</i> (895-904=992-1003.1099-1108=1109-1118) .....	134
<i>Ekklesiazusen</i> (571-580) .....	138
3.2. Von der Tragödie beeinflusste Chorlieder .....	141
<i>Thesmophoriazusen</i> (433-442=520-530.459-465).....	141
<i>Frösche</i> (814-829.1251-1260.1370-1377) .....	145
3.3. Enkomien .....	151
<i>Acharner</i> (836-859.971-999).....	152
<i>Wolken</i> (1303-1310=1311-1320) .....	155
<i>Wespen</i> (1450-1461=1462-1473) .....	157
<i>Frösche</i> (1482-1490=1491-1499) .....	161
Lob des Landlebens: <i>Frieden</i> (1127-1190) .....	163
Das Eigenlob des Vogelchors: <i>Vögel</i> (1058-1070=1088 bis 1100) .....	165
3.4. Spottlieder .....	169
<i>Acharner</i> (836-859.1143-1173) .....	170
<i>Ritter</i> (973-996.1264-1273=1290-1299) .....	174
<i>Wespen</i> (1265-1274) .....	179
<i>Frieden</i> (775-795=796-818) .....	181
<i>Vögel</i> (1470-1481.1482-1493.1553-1564.1694-1705) .....	183
<i>Lysistrater</i> (1043-1057=1058-1071=1189-1202=1203-1215).186	186
<i>Frösche</i> (674-685=706-717).....	188
3.5. Gebete und Hymnen .....	191
<i>Thesmophoriazusen</i> (947-1000.1136-1159) .....	191
<i>Frösche</i> (875-884) .....	203

Die Parabasenoden .....	206
<i>Acharner</i> (665-675=692-702) .....	206
<i>Ritter</i> (551-564=581-594) .....	207
<i>Wolken</i> (563-574=595-606) .....	210
<i>Wespen</i> (1060-1070=1091-1101) .....	212
<i>Vögel</i> (676-684.737-752=769-784) .....	214
<i>Frieden</i> (775-795=796-818), <i>Frösche</i> (674-685=706-716) .....	219
Drittes Kapitel: Zusammenfassung .....	221
3.1. Chor und Handlung .....	221
3.2. Funktionen des Metrums .....	234
3.2.1. Die charakterisierende Funktion des Metrums .....	235
3.2.2. Die evozierende Funktion des Metrums .....	237
Addenda und Corrigenda zu Band 1 .....	241
Register von Band 1 und 2 .....	242
1. Stellenregister .....	242
2. Metrisches Register .....	261
3. Schlagwortregister .....	265
4. Verzeichnis der textkritisch behandelten Verse .....	267
Literaturverzeichnis .....	269

## Erstes Kapitel

## DIE BÜHNENLIEDER DER ARISTOPHANISCHEN KOMÖDIEN

## 1. Die Monodien

## 1.1. Vorbemerkungen

Μονωδία und das Verb μονωδεῖν waren schon zur Zeit von Aristophanes termini technici für Soloarien von Schauspielern.<sup>1)</sup> Wie bei den Amoibaia findet man auch bei dem Begriff Monodia gelegentlich eine Gleichsetzung mit ὄρθνος.<sup>2)</sup> Das Hauptelement der Soloarien, Klagen verschiedener Art, wurde per synecdochen auf die ganze Gattung angewandt.<sup>3)</sup>

Als Arbeitshypothese verwende ich in meiner Untersuchung Barners Definition (279): "Monodie ist eine vom Schauspieler gesungene /.../ Partie von größerem Umfang und relativer Eigenständigkeit." Gerade der letzte Punkt ist entscheidend für die Abgrenzung der Monodie von Duetten und von Chor-Schauspieler-Amoibaia: Das dialogische Element fehlt bzw. tritt so stark in den Hintergrund, daß man nicht von einem Wechselgesang sprechen kann.<sup>4)</sup>

Als in ihrer Stellung beliebige ἴσα μέρη<sup>5)</sup> sind Monodien musikalische Höhepunkte vor allem der Euripideischen Tragödie.<sup>6)</sup> Es lassen sich zwei dem Inhalt und der dramatischen Funktion nach verschiedene Gruppen unterscheiden: Einerseits finden sich Monodien im Parodoskomplex ('Prolog-Monodien')<sup>7)</sup> dadurch werden der Protagonist und der Chor mit lyrischen Partien eingeführt. Andererseits stehen Monodien vor allem nach dramatischen Höhepunkten und Katastrophen, auf die der Schauspieler mit einer Arie reagiert, in der er sich über seine Ohnmacht und über die Ausweglosigkeit der Lage äußert und eine persönliche Sicht und Deutung vorträgt.

1) Μονωδεῖν in Pax 1012, Thesm.1077, Μονωδία in Ran.849.944.1330; vgl. auch Platon, Legg.764d6-765d3.

2) Vgl. Barner 278 Anm.6; Bd.1,150.

3) Daß das Klageelement einen wichtigen Bestandteil der Monodien darstellt, beweisen vor allem die Parodien des Aristophanes.

4) Vgl. z.B. die 'Phrygerarie' im 'Orestes'.

5) Aristot.Poet.1452b18.

6) Vgl. die Liste bei Barner 279f.

7) Eur.Andr.103-116, Hec.59-97, Tro.98-152, El.112-166, Hel.164-178, Ion 82 bis 183; Soph.El.86-120; (Aesch.) P.V.88-127.

Die Monodie als Solonummer eignete sich für eine virtuos-effektvolle "Vereinigung von Wort, Musik, Mimetik und Requisit".<sup>8)</sup> Der Solist kann besser gesanglich und mimetisch die häufigen Rhythmenwechsel nachvollziehen, die einen Wechsel des Tanzschrittes mit sich bringen, als ein aus mehreren Personen bestehender Chor.<sup>9)</sup>

Diese mimetischen Elemente sollen zusammen mit der sprachlichen und metrischen Form an der Arie Ions (82-183)<sup>10)</sup> und der Phrygerarie des *Orestes* (1369-1502)<sup>11)</sup> aufgezeigt werden; die Beschreibung der Euripideischen Monodien wird bei der Interpretation der Aristophanischen Parodien hilfreich sein.

Nach Hermes' Prologrede und der Ankündigung von Apollons Sohn Ion (78-81) erscheint dieser mit rezitierten Anapästern (82-111).<sup>12)</sup> Durch seine Worte läßt er zunächst ein Genrebild aus Delphi entstehen (81-93). Nach dieser in poetischer Sprache gehaltenen Einleitung wendet er sich mit ἄλλ' (94) an die Tempeldiener mit der Aufforderung, sich für ihre Arbeit zu reinigen (94-101); in V.102 geht er mit ἡμεῖς δὲ schließlich auf seine eigene Tätigkeit ein: Mit dem Lorbeerzweig (103f δάφνης / στεφάνου) will er den Tempelplatz kehren, mit "tropfender Flut" (105f ὑγραῖς ... / δαυίσιν) den Boden besprengen, mit seinen Pfeilen die Vogelschwärme, die die Weihegeschenke beschmutzen, verscheuchen.

Zwei Punkte seien aus dem Rezitativ herausgegriffen: Die Eröffnung mit ihrer Naturschilderung wirkt stimmungschaffend. Es folgen die Anweisungen und die Beschreibung einer eigentlich recht trivialen Arbeit - das Kehren des Hofes - in hochpoetischer Sprache.<sup>13)</sup>

An die Eröffnungsanapäste schließt das 'Putzlied' Ions an (112-140): Eingeleitet wird es mit einer Anrede an den Lorbeerzweig, seinen Besen, der mehrere Prädikationen erhält: Seine Aufgabe (114f) und sein Herkunftsort, der in einem Relativsatz weiter präzisiert wird (116-120), werden angegeben. Eine Sache, der Lorbeerbesen, wird wie eine Gottheit gleichsam in einem ὕμνος κλητικῶς in einer gewählten poetischen Periphrase angedeutet. Auffallend an diesem antistrophisch gebauten Lied ist die Unverhältnismäßigkeit von Form und Inhalt: das Reinigen des Tempelhofes in hochlyrischer Form, eröffnet mit einer ausführlichen Apostrophe an den Besen, die durch ihre Prädikationen an die Anrufung von Gottheiten in ὕμνοι κλητικοί erinnert. Gerade dieses Mißverhältnis ist ein Hauptansatzpunkt für Aristophanes' Parodien: Trivialer Inhalt in poetischem pathetischem Gewande werden dem Spott ausgesetzt. Metrisch besteht dieses Lied vorwiegend aus choriambischen Dimetern verschiedener Form mit einzelnen Glykoneen und Pherekrateen. Diese rhythmische Gestalt wird von Aristophanes als der Tragödie nicht würdig (vgl. Ran.1301-1303) ebenfalls der Parodie ausgesetzt (vgl. Ran.1309-1328).<sup>14)</sup>

8) Barner 287.

9) Vgl. Aristot. *Probl.* 918b; Barner 287-290.

10) Vgl. dazu Seidensticker 217-220.

11) Vgl. Seidensticker 101-114.

12) Zum Rezitativ vor einer Arie vgl. z.B. *Eur.Hec.* 59ff, *Tro.* 98ff; Barner 292, Bd.1, 82.

13) Vgl. auch die Beschreibung der Tätigkeit des Phrygers, des Fächerns und der Kosmetik, in *Or.* 1426ff.

14) Vgl. dazu auch Bd.1, 81.

Als dritter und letzter Teil folgt ein langes Astrophon in lyrischen Anapästern mit einzelnen Versen der Form ch sp (147-150), in dem Ion seiner anderen Aufgabe, der Vertreibung der Vögel, nachgeht (144-183). Unter drohenden Ausrufen (153b.170) versucht er, die Eindringlinge zu verscheuchen. Die Mimetik dieses Abschnittes muß die Drohgebärden und das Zielen mit dem Bogen deutlich zum Ausdruck gebracht haben.

Sprachliche Besonderheiten Euripideischer Monodien lassen sich am besten an der Phrygerarie (*Or.* 1369-1502) aufzeigen: Ein hervorstechendes Merkmal sind die häufigen Wortverdopplungen, Apostrophen, Hyperbata, Reimeffekte, poetische Periphrasen und Interjektionen (1375.1381.1395f);<sup>15)</sup> diese Stilmittel, unterstrichen durch eine expressive, durch Rhythmenwechsel bestimmte metrische Gestalt, betonen die Aufgeregtheit des Phrygers und heben die subjektive Sicht seines Botenberichts als Reaktion auf das Geschehen im Palast heraus.

Das Pathos der Sprache, die metrische, d.h. musikalische und tänzerische Gestaltung dieser Monodien bieten sich geradezu für eine parodische Übersteigerung an, zumal, wie die beiden Beispiele aus Euripides' Werk zeigen, die Unverhältnismäßigkeit zwischen erhabener, lyrischer Form und trivialem Inhalt an sich schon komisch wirken kann. So bietet sich als Kriterium für die Untersuchung der Monodien in den Komödien des Aristophanes der Gesichtspunkt 'Parodie' an, der eine Unterscheidung der Monodien in 'parodisch' und 'nicht-parodisch' erlaubt.

## 1.2. Parodische Monodien

Der Großteil der Monodien in Aristophanes' Werk ist parodischen Inhalts. So ist es nicht erstaunlich, daß diese Arien sich vor allem in den *Thesmophoriazusen* und *Fröschen* finden, Stücken also, die sich vorwiegend mit der Schwestergattung Tragödie auseinandersetzen.

Entsprechend der Einteilung der Monodien der Euripideischen Tragödie in zwei Gruppen, in die mehr handlungstragenden Prolog-Monodien und in die an Handlungshöhepunkten stehenden Soloarien, in denen der Sänger auf das Geschehen reagiert, findet man unter den parodischen Monodien von Aristophanes beide Typen vertreten, wobei die zweite pathetische Gruppe überwiegt.

Dem Typ der handlungstragenden, vor der Parodos stehenden Monodien kann man in den Komödien des Aristophanes nur das Wecklied und den anschließenden lyrischen 'Katakeleusmos' von Tereus zuordnen.<sup>1)</sup>

15) Vgl. Seidensticker 106.

1) *Av.* 209-222.227-262; vgl. Bd.1, 70-82.

In den Liedern läßt sich keine parodische Absicht ausmachen.<sup>2)</sup> Sie sind der für Aristophanes typischen, autonomen komisch-phantastischen Lyrik zuzurechnen.<sup>3)</sup> Aristophanes setzt die Mittel, die der Neue Dithyrambos und die Neue Musik boten, virtuos in der Arie des Wiedehopfs ein, ohne damit einen parodischen Effekt erzielen zu wollen, sondern wie in der Parodos der *Acharner*<sup>4)</sup> und der Bergungsszene des *Friedens*<sup>5)</sup> setzt er aus der Tragödie bekannte Handlungsmotive zur Strukturierung eines Szenenkomplexes ein, ohne dabei eine bestimmte Vorlage parodieren zu wollen ("Imitation eines tragischen Szenentyps").<sup>6)</sup>

In den *Vögeln* greift Aristophanes auf ein Bauprinzip der Euripideischen Tragödie zurück: auf die 'Prologmonodie', der eine anapästische Partie vorausgeht, als Einleitung der Parodos. Die Verknüpfung zwischen Arie und Einzugslied des Chors wird in den *Troerinnen* durch das "Rufe-Motiv"<sup>7)</sup> geleistet: Hekabe ruft in lyrischen, nach vorangegangenen rezitierten Anapästien den Chor der gefangenen Frauen (143); der Chor erscheint mit der Frage nach dem Grund ihres Rufens (153ff). In der *Helena* ist dieser Szenentyp als Aprosodeton gestaltet: Helena hat in ihrer Verzweiflung die Sirenen angerufen (167-169), es erscheint der Chor, der ihr Rufen gehört hat (179-190). Dieses Motiv, das Rufen nach dem Chor, wurde von Aristophanes zur Tereusarie ausgebaut: Wie der Chor der gefangenen Troerinnen kommt der Vogelchor mit der Frage nach dem Grund des Rufens.

Barner (306f) spricht bei der Tereusarie von Parodie der Euripideischen Prolog-Monodien und zieht die 'Glyke-Arie' der *Frösche* (1331ff) als Vergleich hinzu; die beiden Arien lassen sich aber keineswegs vergleichen: In den *Fröschen* werden die Euripideischen Monodien unter Einsetzung aller parodischen Mittel dem Lachen ausgesetzt. Die Glyke-Arie ist nicht handlungstragend; sie ist dem Typus der klagenden, auf Unglücksfälle reagierenden Monodien zuzurechnen, deren Stellung im Stück beliebig ist. Die Hauptaufgabe der Wiedehopf-Arie dagegen liegt nicht im Komischen; sie wird nicht gezielt dazu eingesetzt, Lachen zu erwecken, sondern ist ein die Parodos strukturierendes Element, dessen Schwerpunkt die Phantastik darstellt, die der bunten Vogelwelt angemessen ist. Um den phantastischen Charakter des Vogelreichs wiederzugeben, setzt Aristophanes die Mittel des Neuen Dithyrambos und der Neuen Musik ein.

2) Vgl. Bd.1,82; Rau 13.195.

3) Rau 13; Silk 121ff.

4) Bd.1,36.

5) Bd.1,209.

6) Bd.1,36.

7) Barner 306.

Die restlichen parodischen Monodien gehören dem zweiten Typ an, den Monodien also, in denen der Vortragende als Reaktion auf ein Unglück seinem Schmerz und seiner Ohnmacht Ausdruck verleiht. Zunächst soll kurz auf die Gesangspartien eingegangen werden, die in Klageanapästien gehalten sind.<sup>8)</sup>

In den *Wespen* (750-759)<sup>9)</sup> ist die Grenzziehung zum lyrischen Duett schwierig. Denn sowohl der Chor als auch Bdelykleon versuchen, auf Philokleon einzuwirken, der in seinem ersten Vers (752) auch Bezug auf die vorangehenden Versprechungen nimmt.<sup>10)</sup> Da sich seine anapästische Klage jedoch zu einem "escape prayer" ausweitet und darin monologische, nicht dialogische Struktur vorherrscht,<sup>11)</sup> ist die Behandlung als 'Klagemonodie' berechtigt. Da zudem die Anapästie Parodie eines tragischen Themas<sup>12)</sup> sind, muß die Partie als gesungen angesehen werden.<sup>13)</sup>

Im *Frieden* (1013f) stehen inmitten eines rezitierten anapästischen Pnigos zwei Verse in dorischer Vokalisation - eine Verballhornung eines Zitats aus der Klagemonodie Jasons angesichts seiner toten Kinder.<sup>14)</sup> Die Pointe dieses Zitats liegt neben dem sprachlichen Witz auch in der Vortragsart: Trygaios verläßt für zwei Verse sein Rezitativ und imitiert die Vortragsweise tragischer, gesungener Klageanapäste.<sup>15)</sup>

In den *Thesmophoriazusen* finden sich zwei paratragodische Partien in lyrischen Anapästien (776-784.1065ff).<sup>16)</sup> In den Versen 776-784 wird eine Szene aus dem Euripideischen *Palamedes* parodiert.<sup>17)</sup> Der Verwandte kommt in seiner Situation als Gefangener auf ein Euripideisches  $\mu\eta\chi\acute{\alpha}\nu\eta\mu\alpha$ : Wie Oiax die Nachricht vom Mord an Palamedes auf Schiffsplanken einritzte, verwendet Mnesilochos Votivtäfelchen - aus Holz sind ja beide Gegenstände.<sup>18)</sup> Er eröffnet

8) Partien in der Komödie, die Klageanapäste der Tragödie parodieren, müssen, um das tragische Vorbild deutlich zu machen, ebenfalls gesungen gewesen sein; vgl. auch Bd.1,266-268.

9) Bd.1,224-227.

10) 2.Pers.Sing., an seinen Sohn gerichtet.

11) Vgl. W. Schadewaldt: *Monolog und Selbstgespräch*. Berlin 1926,207.

12) Dorismen; vgl. Rau 152-155.

13) Anders Pretagostini 199f.

14) Vielleicht aus Morsimos' 'Medea'; vgl. Rau 194; zum doppelten  $\acute{\alpha}\lambda\acute{\omicron}\mu\alpha\upsilon$  vgl. Eur.I.T.153.

15) Anders Pretagostini 203.

16) Vgl. Rau 53; Pretagostini 206-208. 17) Vgl. Rau 51-53.

18) Rau 51 Anm.79.

seine Arie mit einer Apostrophe seiner Hände, auf die es in der gefährvollen Lage besonders ankommt (766).<sup>19)</sup> Die sprachliche Gestalt mit ihren pretiösen Wendungen (778 poetische Periphrase, 784 dorisches Alpha), die tragischer Diktion nachempfunden ist, wird komische durchbrochen durch die Thematisierung der Schwierigkeiten, die Mnesilochos mit dem Schreiben hat (781), und steht natürlich in komischem Kontrast zur Mimik und Gestik vor allem in den beiden letzten Versen, in denen Euripides' Verwandter wie wild mit den Täfelchen um sich wirft (784).

Die Parodie der Echoszene aus Euripides' *Andromeda* (1065ff)<sup>20)</sup> stellt eine gescheiterte Monodie dar: Nach den Vereinbarungen über das neue Mechanema zwischen Euripides und Mnesilochos (1056 bis 1064) stimmt dieser auch schon eine Klage an (1063 κλαεῖν ἐλεῖνωσ). Die erste Partie (1065-1068) ist sicherlich gesungen gewesen (vgl. 1077); metrisch spricht die auffällige Form des anapästischen Monometrons in 1068 (-σσ -) dafür.<sup>21)</sup> Mit der Apostrophe der Nacht (1065) wird eine typische Euripideische Monodieneröffnung parodiert.<sup>22)</sup> Trotz des Echos (1069.1071.1072) singt der Alte noch unbeirrt seine Monodie weiter (1070f.1072). Da er endlich des störenden Widerhalls gewahr wird (1073), bittet er verzweifelt (1077) ἕασόν με μονωδῆσαι. Der sich steigern- de komische Dialog nach dem Scheitern des Sologesangs, in den sich auch noch der Skythe einschaltet (1082), wurde nicht mehr gesungen.<sup>23)</sup>

Die Parodie des Echomotivs, eines Klangmittels, das Aristophanes als Manierismus der Euripideischen Komposition ansah und das seine Wurzeln in der Neuen Musik hatte,<sup>24)</sup> trägt geradezu polemische Züge.<sup>25)</sup> Die Kritik richtet sich, wie schon mehrfach festgestellt wurde, vor allem gegen Effekte, die dem πρόπον der Tragödie unangemessen sind.

19) Vgl. Rau 52 mit Parallelen.

20) Rau 79-89.

22) Vgl. Ran.1331; Rau 82f.

23) Ein Indiz sind die häufigen Antilabai; vgl. Pretagostini 208.

24) Vgl. Schönewolf 44.

21) Vgl. Pretagostini 207f.

25) Rau 84f; vgl. auch Ran.1305f.

Die Parodien nicht-anapästischer, polymetrischer Monodien finden sich mit einer Ausnahme (*Wespen* 317-333) in den beiden Stücken, die sich vor allem mit der Tragödie auseinandersetzen, den *Thesmophoriazusen* und *Fröschen*.

*Wespen* (317-333)

Philokleons Lied stellt eine Parodie der Vortragsart 'Monodie' generell dar, ohne eine bestimmte Vorlage komisch auszunützen.<sup>1)</sup> Angesichts der ausweglosen Lage versteigt sich der Alte zu einer lyrischen Äußerung, die in komischem Kontrast zum Anlaß seiner Klage steht.<sup>2)</sup>

*Thesmophoriazusen* (1015-1055)

Wie Philokleon befindet sich auch Euripides' Verwandter in Gefangenschaft, und wie jener bricht auch er in eine lange Klage-monodie aus, die ihr Vorbild in der Arie Andromedas hat. Mnesilochos reagiert mit seinem Sologesang auf seine ausweglose Situation, über die er sich ausführlich ausläßt, indem er sie mit seinem früheren Glück vergleicht.<sup>1)</sup>

1015	φίλ <sub>αι</sub> παρθέ <sub>νοι</sub> , φίλ <sub>αι</sub> ,	ba ia
1016	πῶς ἂν ἀπέλθοιμι καὶ	ch cr
1017	τὸν Σκύθη <sub>ν</sub> λάθοιμι;	ith
1018	Κλύεις, ᾧ προσάδουσ' ὦ	2 ba
1019	ἄβιτας ἐν ἄντροις;	2 ba
1020	κατάνευσον, ἕασον ὡς	tel
1021	τὴν γυναῖκά μ' ἔλθειν.	ith
1022	"Ἄνοικτος ὅς μ' ἔδησε, τὸν	2 ia
1023	πολυπονώτατον βροτῶν.	lec
1024	Μόλις δὲ γραῖαν ἀποφυγῶν	2 ia
1025	σαπρὰν ἀπωλόμην ὄμως.	2 ia
1026	"Ὅδε γὰρ ὅς φύλαξ <ἐμοί>	lec

1) Vgl. Rau 150-152.

2) Vgl. ausführlich Bd.1,103-105.

1) Vgl. die ausführliche Interpretation bei Rau 69-79.



1027	πάλαι ἐφέστηκ' ὀλοὸν ἀφίλον	2 tr
1028	ἐκρέμασέ <με> κόραξι δεῖπνον.	2 tr
1029	Ὅραξ, οὐ χοροῖσιν οὐδ' ὄ	ba ia
1030	ὕφ' ἠλίγων νεανίδων	2 ia
1031	κημὸν ἔστηκ' ἔχουσ', ὄ	2 cr
1032	ἀλλ' ἐν πυκνοῖς δεσμοῖσιν ἐμπεπληγμένη	3 ia
1033	κῆτει βορά   Γλαυκῆτη πρόκειμαι.	ia ith
1034	Γαμηλίφ μὲν οὐ ξὺν	ia ba
1035	παιῶνι, δεσμίφ δὲ	ia ba
1036	γοῶσθῆ μ', ὧ γυναῖκες, ὧς	2 ia
1037	μέλεα μὲν πέπονθα μέλεος,	2 tr
1038	ὧ τάλας ἐγὼ, τάλας,	lec
1039	ἀπὸ δὲ συγγόνων ἀλλ' ἄνομα πάθεα,	do (No.2) hypod
1040	φῶτα λιτόμενα,	hypod
1041	πολυδάκρυτον Ἀίδα γόον φλέγουσα.    <sup>Hiat</sup>	do (No.2) ith
1042	- Αἰαῦ, αἰαῦ, ἔ ἔ -	extra metrum
1043	ὄς ἔμ' ἀπεξύρησε πρῶτον,	2 tr
1044	ὄς ἔμῃ κροκόμεντ' ἀμφέδυσεν.	2 tr
1045	ἐπὶ δὲ τοῖσδε τόδ' ἀνέπεψεν	2 tr
1046	ἱερὸν, ἔνθα γυναῖκες.	pher
1047 a	Ἰὼ μοι μοίρας,	do (No.25)
1047 b	ἂν ἔτικτε δαίμων.	ith
1048 a	Ἦ κατάρατος ἐγὼ.	D
1048 b	τίς ἐμὸν οὐκ ἐπόψεται	lec
1049	πάθος ἀμέγαρτον ἐπὶ κακῶν παρουσίᾳ;    <sup>Hiat</sup>	3 ia
1050	Εἶθε με πυρφόρος αἰθέρος ἀστήρ -	4 dact
1051	τὸν βάρβαρον ἐξολέσειεν.	2 an ^

1052	Οὐ γὰρ ἔτ' ἀθανάτων φλόγα λεύσσειν	4 dact
1053	ἐστὶν ἐμοὶ φίλον, ὧς ἐκρεμάσθην,	4 dact
1054	λαϊμότμητ' ἀχη δαιμόνι', αἰδὸλαν	2 do (No.9,10)
1054	νέκυσιν ἐπὶ πορείαν.	ith

## Abweichungen von Coulons Text:

1018/9	ὧ προσφῶδουσ' ἀυτάς Mitsdörffer: ὧ προσαιδοῦσαι τὰς R <sup>R</sup>
1026	ὄς Jackson: ὁ Σκύθης R <ἐμοὶ> inseruit Enger
1027	ἐφέστηκ' R: ἐφεστὼς Meineke
1028	<με> inseruit Mehler
1042	αἰαῦ αἰαῦ, ἔ ἔ R: αἰαῦ αἰαῦ Dindorf
1044	ἀμφέδυσεν ΣR: ἐνέδυσεν R
1047	ἂν ἔτικτε Wilamowitz: ἀνέτικτε R

Bemerkungen zum Text: 1018f: Für die in R und den Scholien in gleicher Weise korrupten Anfangsworte nehme ich Mitsdörffers Emendation (69f), die inhaltlich und paläographisch am überzeugendsten ist, in den Text (ähnlich schon Burges: κλύοις ὧ προσαιδοῦσ' ἀυτάς;).<sup>2)</sup>

1026-1028: In diesen Versen scheint mir Jacksons (94) Vorschlag die geringsten Eingriffe in die Überlieferung zu erfordern und zugleich einen befriedigenden Sinn herzustellen: ὁ Σκύθης kann leicht als Glosse zu dem deiktischen ὄς erklärt werden. Die überlieferte Form in V.1027 ἐφέστηκ' (R) weist darauf hin, daß die Glosse ein Relativpronomen verdrängt hat. Gegenüber Jacksons Umstellung von πάλαι (ὄδε γὰρ ὄς πάλαι φύλαξ, vgl. auch van Leeuwen zur Stelle) scheint es angebrachter, Engers ἐμοὶ in den Text zu nehmen.<sup>3)</sup>

Ob man bei den Lizenzen, die man in der Verwendung von Trochäen gerade in den *Thesmophoriazusen* vorfindet, das handschriftliche πάλαι durch Dindorfs πάλιν ersetzen sollte,<sup>4)</sup> scheint mir zweifelhaft; man vergleiche die Verse 435.438 und 461.<sup>5)</sup>

Mehlers Ergänzung von με in 1028 ist für das Verständnis unerlässlich.<sup>6)</sup>

1042: Ich sehe keinen Grund, ἔ ἔ zu tilgen, da der Ausruf extra metrum steht (vgl. Eur.Hipp.595).

1044.1047: In 1044 wurde Mitsdörffers (86 Anm.1) ἀμφέδυσεν (aus dem Scholion), in 1047 Wilamowitz' Emendation (Hermes 64,1929,467) inzwischen auch von Coulon gebilligt (RhMus 100,1957,190f).

Metrische Erklärung: Die Periodisierung der astrophischen Monodie ergibt sich aus metrischen und inhaltlichen Indizien:

P1 (1015-1017) enthält den klagenden Anruf des Chores; φίλοι bzw. φίλαι stellt die typische Anrede an den tragischen Chor dar.<sup>7)</sup> Das fast wörtliche Zitat (abgesehen von der Auslassung eines μοι) aus der Euripideischen *Andromeda* (Fr.117 N.) soll gerade zu Beginn der Arie das parodierte Original ins Gedächtnis rufen.<sup>8)</sup> Die metrische Form weist ebenfalls auf Euripideische Kompositio-

2) Zur Auseinandersetzung mit anderen Vorschlägen vgl. Mitsdörffer 69f.

3) Vgl. Soph.Ai.945; Rau 73 Anm.130. 4) So Mitsdörffer 75 Anm.1.

5) Zur möglichen Hiatskürzung in 461 vgl. West, *Metre* 104; siehe unten S.145.

6) *Mnemosyne* 2,1853,213; vgl. auch V. Coulon, *RhMus* 100,1957,188.

7) Vgl. *Vesp.*317a; Rau 71.151.

8) Vgl. Mitsdörffer 67.

nen: Das Eröffnungskolon ba ia ist selten und häufiger nur bei Euripides (z.B. Tro.319.335.560-564) und Timotheos (Fr.791,96.100.157 PMG) belegt. Das mehrfache Erscheinen des Kolons in den *Thesmophoriazusen* beweist, daß diese iambische Synkopierung von Aristophanes als besonders typisch für die Euripideische Musik angesehen wurde (vgl. VV.352.1015.1029).<sup>9)</sup> Durch die leichte Veränderung des Originals im Eröffnungsglied macht Aristophanes den Vers noch 'Euripideischer'. Es folgt als nächstes Kolon ein synkopierter iambischer Dimeter mit choriambischer Anaklasis zu Beginn (ch cr), ein ebenfalls äußerst seltenes Kolon (vgl. Timotheos Fr.791,79.106 PMG). Die beiden Eröffnungsverse zeigen deutlich auch metrisch die parodierte Vorlage an: die durch den Neuen Dithyrambos beeinflusste Gestaltung Euripideischer Soloarien.

Der Klauselvers (ith, brevis in longo) enthält ein Aprosodoketon. Die Illusion und die Stilebene der Szene der *Andromeda* werden durch den Wunsch des Alten, unbemerkt von dem Skythen zu entkommen, durchbrochen.<sup>10)</sup> Die witzige Pointe fällt mit der metrischen Einheit, dem Klauselvers, zusammen.

P2 (1018f) besteht nach Mitsdörffers Emendation aus vier Bakcheen, wobei die Einzelmetra mit den jeweiligen Worten zusammenfallen. Für diese textliche und metrische Gestalt spricht Thesm.1143f,<sup>11)</sup> wo ebenfalls vier Bakcheen einen Anruf an Athena enthalten (vgl. auch Vesp.317a). Wie Parallelen bei Euripides zeigen, enthalten rein bakcheische Verse oft pointierte Ausrufe, Fragen etc. (vgl. Suppl.990=1012.1002=1025, Ion 1465, Tro.321.587f, Phoen.1290, Or.1437 bis 1440).<sup>12)</sup> Die bakcheische Form der beiden Verse betont durch das Zusammenfallen der metrischen mit den rhetorischen Einheiten die einzelnen Aussagen und schließt sie in gewisser Hinsicht ab, obwohl bei mehrmaliger Wiederholung bakcheischer Verse der Klauseleffekt mangels eines Kontrastes zu akatalektischen Versen verschwindet.<sup>13)</sup>

P3 (1020f) besteht ebenfalls aus einem Ausruf. Auch hier findet sich das die Illusion aufhebende Aprosodoketon im Klauselvers (ith). Prato (269) bezeichnet den ersten Vers (1020) als Prosodiacus. Mir scheint es jedoch angebracht, von einem Telesilleion mit aufgelöster Basis zu sprechen (π-υ-υ-υ-, vgl. Ran.1324),<sup>14)</sup> eine Form, die bei Euripides zahlreicher zu finden ist (Hec. 635.905=914.910=919, Suppl.778=786). Die Auflösung der Basis drückt die Erregtheit des Singenden aus (vgl. Eur.El.150-156). Euripides' Variationsreichtum in äolischen Maßen wird ausführlich in Ran.1309-1328 parodiert.<sup>15)</sup> Der Übergang von 1020 zum Klauselvers ist durch das Ende des tel (-υ-) gleitend.

P4 (1022f): Das Original wird von Aristophanes durch die männliche Form in 1023 spaßig der Situation von Mnesilochos angepaßt.<sup>16)</sup>

P5 (1024-1028): Im Detail schildert sich der Verwandte als den πολυπονώτατον βροτών.<sup>17)</sup> Die Periode besteht aus Iambo-Trochäen. Von zwei iambischen Dimetern wird durch das Lekythion<sup>18)</sup> zu zwei trochäischen Dimetern übergeleitet. Es empfiehlt sich, trotz des akatalektischen Endes in 1028 Periodenende anzusetzen, da die rhetorische Einheit abgeschlossen ist. Die sprachliche Komik ist wieder das Resultat einer unpassenden Verbindung von hoher Diktion mit Umgangssprache: Das poetische γράταιν wird mit dem komischen Schimpfwort

9) Vgl. Bd.1,119.

10) Vgl. Rau 71.

11) Siehe unten S.

12) Vgl. dazu auch Bd.1,104.

13) Vgl. Parker, *Catalexis* 25.

14) Vgl. auch Av.1318f=1330f (reiz mit aufgelöster Basis), Bd.1,206.

15) Siehe unten S.

16) Vgl. Rau 72.

17) Vgl. Rau 72.

18) Zum Lekythion als ambivalentem Kolon vgl. Ran.209ff (Bd.1,156.158f).

σπυράν verbunden,<sup>19)</sup> auf die beiden tragischen Verse 1026f<sup>20)</sup> folgt die komische Durchbrechung in 1028.

P6 (1029-1033) wird wie P1 mit einem synkopierten iambischen Dimeter der Form ba ia eröffnet, der in Synaphie mit einem vollständigen Dimeter steht. Es folgt ein synkopierter Dimeter der Form cr cr, der zu einem iambischen Trimeter überleitet. Als Klausel folgt ein synkopierter iambischer Trimeter (ia ith, vgl. Ach.1197.1202.1210). Der Inhalt dieser Periode, die Gegenüberstellung des versagten Glücks und der ausweglosen momentanen Lage,<sup>21)</sup> wird an zwei Stellen komisch durchbrochen: In V.1031 fällt Mnesilochos mit κημῶν ... ἔχουσ' aus seiner Rolle als Andromeda in die des gerichtsbesessenen alten Atheners.<sup>22)</sup> In V.1033 bringt der Klauselvers wieder ein komisches Aprosodoketon mit der Erwähnung des stadtbekanntes Schmarotzers Glauketes.<sup>23)</sup> Die komische Pointe fällt mit dem metrischen Aprosodoketon, der Unterdrückung des zweiten anceps, zusammen.

P7 (1034-1038): Mit den beiden Eröffnungsversen (ia ba) parodiert Aristophanes einen Manierismus Euripideischer Lyrik, die Verwendung katalektischer Verse als selbständige Kola ohne Klauseleffekt, was besonders durch brevis in longo in V.1035 deutlich wird.<sup>24)</sup> An die Eröffnungsverse schließen Iambo-Trochäen an, die durch ein Lekythion abgeschlossen werden. Im Klauselvers klagt der Alte wohl wieder in eigener Person.<sup>25)</sup>

P8 (1039-1041): Die steigende Erregung von Mnesilochos nach seinem Klageruf äußert sich in einer dochmischen Periode. Auf die Eröffnung do hypod (vgl. z.B. Eur.Alc.393=406, Or.1382) folgt ein weiterer Hypodochmismus, an den sich wiederum ein Dochmismus mit Ithyphallicus als Klauselvers (= hypod -) anschließt (vgl. z.B. Eur.Hipp.1273).<sup>26)</sup>

Nach dem Klageruf (1042, extra metrum) folgen als neunte Periode (1043-1046) drei trochäische Dimeter, die durch einen Pherecrateus als Klauselvers abgeschlossen werden. Der Pherecrateus paßt durch seine Eröffnung (υυυ) in den trochäischen Kontext, da er damit den Beginn der drei Dimeter aufnimmt.<sup>27)</sup> Die Auflösung der äolischen Basis spiegelt die Erregung des Alten wider (vgl. V.1023). Ein Pherecrateus vor Trochäen findet sich Ran.1341<sup>28)</sup> und bei Euripides im *Orestes* (1004) als Klauselvers nach vier trochäischen Dimetern. Damit wird die Verbindung heterogener Versarten als ein Charakteristikum der modernen Musik parodiert (vgl. Av.234f: do - tr; 238f: io - do; 248f: cr - tel (per coniecturam)).<sup>29)</sup> Inhaltlich bietet diese Periode die komische Auflösung der vorangehenden hochpathetischen Verse. Die Vehemenz, mit der der Verwandte seine Vorwürfe vorbringt, wird durch die Wiederholung derselben Kola und das anaphorische ὄς unterstrichen.<sup>30)</sup>

19) Vgl. Rau 73.

20) Vor allem das Asyndeton in 1027.

21) Vgl. Rau 73.

22) Zu κημῶν vgl. MacDowell 143; vgl. auch Vesp.321f mit derselben komischen Durchbrechung. Die Komik wird hier durch das weibliche Partizip erhöht.

23) Vgl. Pax 1008; Plato com. Fr.106 K; zu dieser Art von persönlichem Spott vgl. Halliwell, *Jokes* 153 (1).

24) Zur Form vgl. Thesm.353 (Bd.1,119); Eur.Phoen.312f; Timotheos Fr.791,8. 11.23.63.71.102.143; vgl. Stinton, *Rare verse forms* 94.

25) τῶλας als masculinum; vgl. Rau 75f.

26) Vgl. auch Conomis 31-34.

27) Zur Form despher vgl. Eur.Andr.505.509=531, Suppl.972, Ion 1230, El.441=451.

28) Siehe unten S. 16f.

29) Vgl. Bd.1,74-78.

30) Zur Aneinanderreihung von Relativsätzen vgl. Eur.Phoen.673ff, Or.316ff; Kranz 240.

P10 (1047a/b) besteht aus einem verzweifelten Ausruf über das Schicksal, das ihm so hart mitspielt.<sup>31)</sup> Der Verzweiflung angemessen ist die dochmische Eröffnung, auf die ein Ithyphallicus als Klausel folgt (wie in 1041).

P11 (1048a-1049) wird durch einen klagenden Ausruf eröffnet. Die rhetorische Einheit stimmt mit der metrischen überein (D mit anschließender kurzer Pause). Es folgen ein Lekythion (= E) und ein iambischer Trimeter. Die Diktion ist in dieser Periode durchgängig tragisch ohne Stilbrüche.<sup>32)</sup>

P12 (1050f); Die Klage des Verwandten gipfelt in einer Selbstverwünschung (vgl. Vesp. 323ff) in einem daktylischen Tetrameter (A-Typ). Doch ist Mnesilochos bei dem Gedanken nicht ganz wohl, und so biegt er die Verwünschung in einem Aprosdoketon auf den Skythen um: "Ach, würde doch der flammende Blitz des Äthers<sup>33)</sup> mich - den Barbaren vernichten!"<sup>34)</sup> Auch in dieser Periode füllt die komische Correctio den Klauselvers aus. Der Übergang vom daktylischen Tetrameter ist durch die spondeische Eröffnung des Paroemiachus gleitend gestaltet (vgl. Nub. 289f=312f, Thesm. 320f).

P13 (1052-1055): Den Abschluß der Monodie bildet eine Klage des Verwandten um das verlorene Lebensglück, wobei mit ἐρωδιόων (1053) und λαυρότυπ' ἄχη (1054) mehr Mnesilochos' Situation als die Andromedas deutlich wird.<sup>34)</sup> Das Metrum steigert sich nach zwei daktylischen Tetrametern (A-Typ) zu zwei Dochmien (1054), die wiederum durch Ithyphallicus abgeschlossen werden. Die Kombination von Daktylen und Dochmien findet sich auch beim späten Euripides (vgl. Or. 1304; auch Ran. 674f=706f).<sup>35)</sup>

Die metrische Analyse der Monodie zeigt deutlich, daß Aristophanes nicht nur inhaltlich, sondern auch rhythmisch die Euripideische Vorlage und damit die Neue Musik parodiert. Ein Blick in die Phrygerarie des *Orestes* (1369ff) und die *Perser* des Timotheos läßt erkennen, daß diese moderne Richtung hauptsächlich durch ihren Variationsreichtum in der Anwendung synkopierter iambischer Kola besticht, wobei eingeschobene Dochmien sowie Auflösungen die starke Erregung des Singenden unterstreichen.<sup>36)</sup> Bezeichnend sind Klauselverse als selbständige Kola (1018f. 1026. 1048 b)<sup>37)</sup> und das Nebeneinander von Iamben und Trochäen (1036f).<sup>38)</sup>

Aristophanes verstand es, in seiner Parodie der Euripideischen Monodie die metrische Struktur für sprachliche und inhaltliche Komik einzusetzen. Das komische Aprosdoketon, die Durchbrechung der Stilebene und der Illusion, findet sich zumeist im Klauselvers und erklingt dadurch um so pointierter (1017. 1021. 1033. 1051).

31) Vgl. Rau 76.

32) Vgl. Rau 76f.

33) Vgl. Rau 76 Anm. 143.

34) Vgl. das ähnliche Aprosdoketon in Lys. 973-979 (Bd. 1, 234f).

35) Vgl. Fraenkel, *Lyrische Daktylen* 187; West, *Metre* 112f; siehe unten S.

36) Vgl. z.B. Eur. Or. 1386-1390.

37) Vgl. die *lec* und *ith* in Eur. Or. 1372-1374.

38) Vgl. Ran. 209ff (Bd. 1, 159); Timotheos Fr. 791, 171-178 PMG.

Eine weitere auffällige Stelle im Vers, um komische Einsprengsel anzubringen, stellen Synkopierungen dar, die durch ihr Abweichen von der metrischen Normalstruktur die Aufmerksamkeit erregen (1033. 1034f).

#### *Frösche* (1331-1363)

Die Auseinandersetzung von Euripides und Aischylos zieht sich über mehrere Etappen hin: Zunächst wird im epirrhematischen Agon (895-1098)<sup>1)</sup> die Dichtung vor allem unter didaktischem Aspekt behandelt: Euripides als 'Lehrer' der modernen, sophistischen Erziehungskunst (954-979, auch 1491-1499)<sup>2)</sup>, dessen Kunst von jedermann beurteilt werden kann, da er οἰκεῖα πράγματα (959f) auf die Bühne bringt, Aischylos dagegen als ein Dichter, der durch das Vorführen idealer Handlungsweisen den Zuschauer zum Nachdeifern hinreißt (1021f). Nach dieser eher allgemeinen Kritik werden einzelne Bauteile der Tragödien auf ihre Qualität untersucht: zuerst die Prologe (1119-1247), dann die μέλη (1248-1364). Euripides trägt zunächst zwei Parodien Aischyleischer Chorlyrik vor (1264-1277. 1284-1295);<sup>3)</sup> es folgt die parodische Darbietung Euripideischer Lyrik durch Aischylos: zuerst der Chorlyrik (1309 bis 1328), dann der Monodien (1331-1363), auf die Euripides als besonders gelungene Bestandteile seiner Tragödien im Agon mit Stolz hingewiesen hatte (944).

Im Gegensatz zur Mnesilochos-Arie arbeitet Aristophanes in dieser Parodie kaum mit wörtlichen Zitaten, sondern "Sujet der Parodie ist /.../ die Euripideische Monodie."<sup>4)</sup> Aristophanes nimmt sich einen bestimmten Typ Euripideischer Arien vor: die Reaktion auf ein unheimliches Traumgesicht,<sup>5)</sup> die mit einer heftigen Klage eröffnet wird. Es folgen Entsühnungsspenden und schließlich die Erfüllung des unheilschwangeren Traums: der Diebstahl eines Hahns durch die Nachbarin. "Der Kontrast zwischen dem objektiv denkbar trivialen Anlaß und der subjektiv so tragischen Reaktion der Sängerin ist die komische Basis der Parodie."<sup>6)</sup> Die Vielfalt der

1) Vgl. Gelzer, *Agon* 26-31; siehe unten S. 134ff.

2) Vgl. vor allem 957f mit Nub. 260 und Av. 430f; siehe auch unten S.

3) Siehe unten S. 29-31.

4) Rau 131; vgl. V. 1330 τὸν τῶν μονοδιδίων ... τρόπον.

5) Vgl. Eur. Hec. 68-97, I. T. (42-60). 143-178; Barner 301f; G. Devereux: *Dreams in Greek tragedy*. Berkeley-Los Angeles 1976, 257-311. 6) Rau 131.

verwendeten Metren, aber auch der Ablauf der geschilderten Aktivitäten zeigen, daß der Gesang mimetisch und tänzerisch stark expressiv untermalt war, ein Vorwurf, den Aischylos Euripides schon zuvor gemacht hatte (849 ὃ κρητικὰς μὲν συλλέγων μονωδίας).<sup>7)</sup>

Die polymetrische Gestaltung eignet sich hervorragend dazu, den musikalischen Ausdruck den Stimmungsschwankungen der Sängerin anzupassen.<sup>8)</sup> Die metrische Form soll im Mittelpunkt der folgenden Untersuchung stehen, zur inhaltlichen und sprachlichen Interpretation vergleiche man Raus Interpretation (131-136).<sup>9)</sup>

1. (1331-1337): Die Sängerin beginnt ihre Arie mit einem Anruf der Nacht, die ihr den Traum geschickt hat, dessen Erscheinung ausführlich geschildert wird. Als Vorbild für diese Eröffnung dienten die Traumlieder der Iphigenie (143ff) und der Hekabe (68ff).<sup>10)</sup> In ihrer Angst und Einsamkeit ruft die 'Protagonistin' die Naturgewalten an.<sup>11)</sup>

1331	ῥῆ <u>Νυκτός</u> <u>κλεινοφαῆς</u> <u>ὄρφνα</u> ,	- - - u ch sp
1332	τίνα <u>μοι</u> <u>δυστάνου</u> <u>ὄνειρον</u>	2 an ^
1333	πέμπεις [έξ] <u>ἀφανούς</u> <u>Ἄϊδα</u> <u>πρόμολον</u> ,	2 an
1334	<u>ψυχάν</u> <u>ἀψυχον</u> <u>ἔχοντα</u> ,	2 an ^
1335	<u>μελαίνας</u> <u>Νυκτός</u> <u>παῖδα</u> ,	2 an ^
1335	<u>φρικώδη</u> <u>δεινάν</u> <u>ὄψιν</u> ,	2 an ^
1336	<u>μελανοκεκυέλιμονα</u> ,	do (No.30)
1336	<u>φόνια</u> <u>φόνια</u>	ia (tr)
1337	<u>δερχόμενον</u> , <u>μεγάλους</u> <u>ὄνυχας</u> <u>ἔχοντα</u> .	D u e u

Abweichungen von Coulons Text:

1333 έξ del. Parker πρόμολον codd.: προμολών Wilamowitz

7) Vgl. dazu auch Eccl.1165f; Wilamowitz, *Verskunst* 62 Anm.3; Radermacher 266; Rau 135f; L.B. Lawler, *TAPA* 82,1951,62-70; vgl. auch Bd.1,77f (Av.227ff) zur tänzerischen Gestaltung von Monodien.

8) Rau 132; der Vortrag durch eine Frau greift ein Charakteristikum des Euripideischen Spätwerks heraus: lyrische Frauenrollen und -chöre; vgl. Barner 279f.

9) Vgl. jetzt auch van der Valk, *Aristophanes Ranae* 71ff.

10) Vgl. Rau 132f; Barner 301.

11) Vgl. *Soph.Ai.412-427.856-865; Thesm.1065-1068,*

Bemerkungen zum Text: Die Tilgung von έξ durch L.P.E. Parker (Some observations 87f) ist sinnvoll; denn nur moderne Zeichensetzung kann es verhindern, ἀφανούς von Ἄϊδα zu trennen, der Hörer muß es aufeinander bezogen haben; ἀφανούς (Ἄϊδα gehört demnach als Genitiv zu πρόμολον ("einen Boten des finsternen Hades").<sup>12)</sup>

Mit Kock, Schroeder, Hall & Geldart halte ich das überlieferte πρόμολον (ἄταξ λεγόμενον). Die ausgefallene Sprache des Abschnitts rechtfertigt auch diese Wortschöpfung, die wie αὐτόμολος gebildet ist.<sup>13)</sup>

Metrische Erklärung: Die metrische Erklärung des Eröffnungsabschnitts ist umstritten. In der Nachfolge F. Leos (Die plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik) werden die Verse 1332-1334 meist als lyrische Anapäste nach eröffnendem choriambischem Dimeter angesehen.<sup>14)</sup> Die Kolometrie bei Coulon und Prato zerreiβt jedoch den rhetorischen Zusammenhang, besonders im abschließendem Vers 1334: ἀψυχον | ἔχοντα, | μελαίνας.<sup>15)</sup> Denn normalerweise rundet ein abschließender Paroemiacus eine anapästische Periode ab und besteht aus einer rhetorischen Einheit. Außerdem sind die Wortenden an diesen Stellen im Paroemiacus verdächtig.<sup>16)</sup> Im Anschluß an L.P.E. Parker, die die VV. 1331-1335 behandelt, versuche ich in meiner Analyse eine Kolometrie zu bieten, die in sinnvoller Beziehung zu den rhetorischen Einheiten steht und außerdem die parodische Absicht von Aristophanes im metrischen Bereich im Auge behält.<sup>17)</sup>

Nach der vorgeschlagenen Kolometrie wird der erste Abschnitt durch einen choriambischen Dimeter + Spondeus eröffnet.<sup>18)</sup> Durch das spondeische Ende entsteht Klauseleffekt, was nach dem Anruf durchaus passend ist.<sup>19)</sup> Gleichzeitig leitet die Doppellänge zu den folgenden Anapästen über. Es folgen mehrere anapästische Kola (1332-1335b), wobei katalektische Verse überwiegen, die, wenn sie κατὰ στίχον verwendet werden, keine Klauselwirkung ausüben, wohl aber als Kurzperioden betrachtet werden können.<sup>20)</sup> Dadurch, daß die einzelnen Attribute des Traums mit den Kurzperioden zusammenfallen, wirken sie in ihrer Aufzählung um so prononcierter.<sup>21)</sup> Der rein spondeische Paroemiacus in 1335b<sup>22)</sup> leitet zu einem dochmischen Kolon (1336a) über. Verbindungen von anapästischen mit dochmischen Gliedern sind typisch für tragische Lyrik,<sup>23)</sup> während Trochäen in unmittelbarer Nähe zu Dochmien außergewöhnlich sind; die VV.1341f und Av.233-235 (Bd.1,77) zeigen jedoch, daß die Verbindung heterogener Versarten zum musikalischen Stil des Neuen Dithyrambos gehörte. Sowohl bei iambischer<sup>24)</sup> als auch bei trochäischer Analyse fallen die aufgelösten Einzelmetra mit den Worten zusammen.<sup>25)</sup> Abgeschlossen wird der erste Abschnitt durch ein daktyloepitritisches Kolon.<sup>26)</sup>

12) Zu Träumen als Todesboten vgl. die Arien der Iphigenie (I.T.143ff) und Hekabe (Hec.68ff).

13) Auch κλεινοφαῆς ist ein Neologismus (1331).

14) Vgl. Itsumi, *Choriambic dimeter* 72f; vgl. auch Prato 325.

15) Vgl. Parker, *Some observations* 88.

16) Parker a.O.

17) Bei der Analyse der Tereus-Monodie wurde festgestellt, wie im Astrophon rhetorische und metrische Einheiten sinnvoll zusammenfallen.

18) Zu sp nach choriambischen Dimetern vgl. *Eur.Hipp.147=157; Itsumi, Choriambic dimeter* 64.

19) Vgl. Bd.1,66.

20) Vgl. auch Bd.1,266 zum Paroemiacus.

21) Zu 1335a vgl. *Eur.H.F.1029.1032; Dale* 175.

22) Vgl. Parker, *Some observations* 83; z.B. *Ran.372ff (Bd.1,128f)*.

23) Vgl. z.B. *Eur.Ion 893-895, Or.1434-1436.1483-1487; Dale* 59; vgl. auch *Bd.1,232f*.

24) ia und do sind eine häufige Verbindung. 25) Vgl. *Bd.1,76*.

26) Zur Auflösung des Elements e vgl. *Dale* 183; *West, Metre* 134; anders Parker,

2. (1338-1340): Der zweite Abschnitt umfaßt die Vorbereitungen der rituellen Reinigung. Allerdings wird die "schaurige Atmosphäre /.../ direkt durchbrochen: aus der Zurüstung der apotropäischen Waschung /.../ wird, da die brave Frau den Mägden aufträgt, Wasser zu wärmen, die Vorbereitung zu einem regelrechten Bad."<sup>27)</sup>

Sprachlich kann man diese Durchbrechung in dem Befehl  $\lambda\upsilon\chi\nu\nu\nu\ \alpha\psi\alpha\tau\epsilon$  (1338)<sup>28)</sup> greifen.

1338	$\text{'Αλλ}\alpha\ \mu\omicron\iota, \ \alpha\mu\phi\acute{\iota}\pi\omicron\lambda\omicron\iota, \   \ \lambda\upsilon\chi\nu\nu\nu\ \alpha\psi\alpha\tau\epsilon$	4 dact
1339	$\text{κ}\alpha\lambda\pi\iota\sigma\acute{\iota}\ \tau' \ \acute{\epsilon}\kappa \ \pi\omicron\tau\alpha\mu\omega\nu \   \ \delta\rho\acute{o}\sigma\omicron\nu \ \alpha\rho\alpha\tau\epsilon, \   \ \theta\acute{\epsilon}\rho\mu\epsilon\tau\epsilon \ \delta' \ \upsilon\delta\omega\rho$	6 dact $\wedge$
1340	$\omega\varsigma \ \acute{\alpha}\nu \ \theta\epsilon\upsilon\omicron\nu \ \delta\nu\epsilon\iota\rho\omicron\nu \ \acute{\alpha}\pi\omicron\kappa\lambda\upsilon\sigma\omega. \    \text{Hiat}$	4 dact

Der zweite Abschnitt ist in lyrischen Daktylen gehalten, wobei im Hexameter die für lyrische Daktylen übliche bukolische Dihärese vorliegt. Der letzte Tetrameter hat Klauseleffekt durch sein 'kretisches' Ende und den Hiat.<sup>29)</sup> Die daktylische Periode nimmt den daktyloepitritischen Abschlußvers des ersten Abschnitts wieder auf; daktylische Perioden im Polymetrum finden sich in der Wiedehopfarie (Av.250-254)<sup>30)</sup> und bei Euripides (z.B. Phoen.1485ff, Or.1005 bis 1012). Die komische Wirkung entsteht in dieser Periode durch den Kontrast zwischen dem 'erhabenen' daktylischen Metrum und dem Inhalt, der banalen Aufforderung, ein Bad herzurichten.<sup>31)</sup>

3. (1341-1345): Nun wird die hohe Stilebene des Eröffnungsabschnitts ganz verlassen: Das im Traum gesehene Unheil entpuppt sich als Diebstahl des Haushahns. Der pathetische Anruf des Meerestgottes und der Bergnymphen erhöht die komische Unverhältnismäßigkeit.<sup>32)</sup>

1341 a	$\text{'Ι}\omega\ \pi\acute{o}\nu\tau\iota\epsilon \ \delta\alpha\acute{\iota}\mu\omicron\nu, \   $	pher
1341 b	$\tau\omicron\upsilon\tau' \ \acute{\epsilon}\kappa\epsilon\acute{\iota}\nu' \ \text{'Ι}\omega \ \xi\upsilon\nu\omicron\iota\kappa\omicron\iota$	2 tr
1342	$\tau\acute{\alpha}\delta\epsilon \ \tau\acute{\epsilon}\rho\alpha \ \theta\upsilon\acute{\alpha}- \ \text{C}$	do (No. 2)
1343	$\sigma\alpha\sigma\theta\epsilon' \ \tau\acute{o}\nu \ \acute{\alpha}\lambda\epsilon\kappa\tau\rho\acute{\upsilon}\omicron\nu\acute{\alpha} \ \mu\omicron\upsilon \ \xi\upsilon\nu\alpha\rho\pi\acute{\alpha}\sigma\alpha\sigma\alpha \ \varphi\rho\omicron\upsilon\delta\eta \ \Gamma\lambda\upsilon\kappa\eta \   $	2 p hypod do
1344	$\text{Ν}\upsilon\mu\phi\alpha\iota \ \acute{\omicron}\rho\epsilon\sigma\acute{\iota}\gamma\omicron\nu\omicron\iota \    \text{Hiat}$	D
1345	$\omega\ \text{Μ}\alpha\nu\acute{\iota}\alpha \ \xi\upsilon\lambda\lambda\alpha\beta\epsilon. \    \text{Hiat}$	ia cr

Split resolution 262f, die die VV.1361f als 2 ia 2 ia  $\wedge$  mißt.

27) Rau 133; vgl. Kleinknecht 98f. 28) Rau a.O.

29) Deshalb unverständlich die Kolometrie von Spatz, Strophic construction 369, die  $\text{'Ι}\omega\ \pi\acute{o}\nu\tau\iota\epsilon \ \delta\alpha\acute{\iota}\mu\omicron\nu$  in den Vers hineinzieht und einen katalektischen daktylischen Heptameter erhält.

30) Vgl. Bd.1,75f.

31) Zur Wirkung von Daktylen vgl. Bd.1,67.

32) Vgl. die inhaltliche Interpretation bei Rau 133f.

Den dritten Abschnitt eröffnet ein Ausruf, der einen Pherecrateus füllt und dadurch vom Folgenden leicht abgesetzt ist (vgl. Thesm.991: Dionysos-Anruf). Es folgt die Schilderung des Unglücks in einer erregten trochäisch (kretisch)-dochmischen Periode.<sup>33)</sup> Der Übergang von dem Dochmius in 1342 zu den Päonen gestaltet sich wegen der Affinität der beiden Maße fließend. Umstritten ist die metrische Analyse in 1343: Nach zwei Päonen folgt -  $\text{C}-\text{C}-\text{C}-\text{C}-$ . Die Analyse in tr cr cr oder in hypod do ist möglich. Für die zweite Lösung spricht V.1359, in dem ebenfalls auf einen Päon und einen Creticus ein Hypodochmius folgt.

Als zweite Periode dieses Abschnitts (1344f) folgt ein Anruf der Nymphen, der ein Hemiepes (D) ausfüllt und durch Hiat abgesetzt ist (vgl. Nub.275=298).<sup>34)</sup> Es schließt der Befehl an die Sklavin an, die Diebin zu ergreifen. Zwischen den beiden Versen entsteht natürlich eine komische Spannung.

4. (1346-1355): Die eigentliche Klage wird durch den typisch tragischen Klageruf eröffnet und abgeschlossen ( $\acute{\epsilon}\gamma\omega \ \delta' \ \acute{\alpha} \ \tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\iota\nu\alpha \ - \ \acute{\alpha} \ \tau\lambda\acute{\alpha}\mu\omega\nu$ ). Die Frau erzählt in hochpathetischer Sprache, wie ihr bei der täglichen Hausarbeit, dem Spinnen, der Hahn abhanden gekommen sei.<sup>35)</sup> Die Diktion und Stilisierung dieses Abschnitts,<sup>36)</sup> besonders die für Euripides typischen Anadiptoseis, die die Erregung der armen Frau herausstreichen, stehen in komischer Spannung zur Ursache des ganzen Malheurs. Die Aufregung der Frau schlägt sich metrisch in einem besonderen Reichtum verschiedener Versarten nieder.

1346 a	$\text{'Ε}\gamma\omega \ \delta' \ \acute{\alpha} \ \tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\iota\nu\alpha \   $	2 ba
1346 b	$\pi\rho\acute{o}\sigma\epsilon\chi\omicron\upsilon\sigma' \ \acute{\epsilon}\tau\upsilon\chi\omicron\nu \ \acute{\epsilon}\mu\alpha\upsilon\tau\acute{\eta}\varsigma$	2 io
1347	$\acute{\epsilon}\rho\gamma\omicron\iota\sigma\iota \ \lambda\acute{\iota}\nu\omicron\upsilon \ \mu\epsilon\sigma\tau\acute{o}\nu \ \acute{\alpha}\tau\rho\alpha\kappa\tau\omicron\nu \ \eta$	2 an
1348	$\acute{\epsilon}\acute{\iota}\epsilon\iota\epsilon\iota\lambda\acute{\iota}\sigma\sigma\omicron\upsilon\sigma\alpha \ \chi\epsilon\rho\omicron\iota\nu$	- - - - ch
1349	$\kappa\lambda\omega\sigma\tau\acute{\eta}\rho\alpha \ \pi\rho\iota\omicron\upsilon\sigma', \ \delta\pi\omega\varsigma$	tel
1350	$\kappa\nu\epsilon\varphi\alpha\iota\omicron\varsigma \ \acute{\epsilon}\iota\varsigma \ \acute{\alpha}\gamma\omicron\rho\acute{\alpha}\nu$	$\text{C}-\text{C}$ ch
1351	$\varphi\acute{\epsilon}\rho\omicron\upsilon\sigma' \ \acute{\alpha}\pi\rho\delta\omicron\acute{\iota}\mu\alpha\nu \   $	reiz
1352 a	$\text{'Ο} \ \delta' \ \acute{\alpha}\nu\acute{\epsilon}\pi\tau\alpha\tau' \ \acute{\alpha}\nu\acute{\epsilon}\pi\tau\alpha\tau' \ \acute{\epsilon}\varsigma \ \acute{\alpha}\acute{\iota}\theta\acute{\epsilon}\rho\alpha$	2 an $\wedge$
1352 b	$\kappa\omicron\upsilon\varphi\omicron\tau\acute{\alpha}\tau\omicron\iota\varsigma \ \pi\tau\epsilon\rho\upsilon\gamma\omega\nu \ \acute{\alpha}\kappa\mu\alpha\acute{\iota}\varsigma,$	3 dact
1353	$\acute{\epsilon}\mu\omicron\iota \ \delta' \ \acute{\alpha}\chi\epsilon' \ \acute{\alpha}\chi\epsilon\alpha \ \kappa\alpha\tau\acute{\epsilon}\lambda\iota\pi\epsilon$	2 ia
1354	$\delta\acute{\alpha}\mu\rho\upsilon\alpha \ \delta\acute{\alpha}\mu\rho\upsilon\acute{\alpha} \ \tau' \ \acute{\alpha}\pi' \ \acute{\omicron}\mu\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$	2 ia

33) Zu pher bei tr vgl. Thesm.1043-1046, siehe oben S.11. 34) Bd.1,66.

35) Zur Schilderung solcher biotischer Details vgl. Eur.Ion 82-111 (siehe oben S.2f), Or.1426ff. 36) Vgl. Rau 134.

1355 ἔβαλον ἔβαλον ἄ τλάμων. || 2 ia ^

Eröffnet wird der vierte Abschnitt durch einen bakcheischen Dimeter, durch den die Klage besonders prononciert erklingt (vgl. Thesm.1018).<sup>37)</sup> Es folgt ein ionischer Dimeter mit aufgelöstem zweiten longum (vgl. Thesm.122).<sup>38)</sup> Vereinzelte ionische Kola in anderem metrischen Zusammenhang sind typisch für den Neuen Dithyrambos und die Neue Musik (vgl. Av.238,<sup>39)</sup> Thesm.328.40) 355;<sup>41)</sup> Timotheos Fr.791,83 PMG).<sup>42)</sup> Die Wirkung dieser einzelnen ionischen Metren muß in einem Kontrast zur Umgebung bestanden haben.<sup>43)</sup> Der Übergang von der Doppellänge des Eröffnungskolons<sup>44)</sup> zum Ioniker, der seinerseits zu einem anapästischen Dimeter mit spondeischem Auftakt überleitet, ist gleichend.<sup>45)</sup>

V.1348 nimmt bei der Beschreibung des Spinnens die bereits V.1314<sup>46)</sup> verwendete Koloratur mit einem langezogenen εΙ wieder auf. Damit parodiert Aristophanes eine besondere Vortragsart der Neuen Musik, das Koloratursingen, d.h. die Tendenz, den sprachlichen Ausdruck und den Inhalt hinter den Klangeffekt zurücktreten zu lassen.<sup>47)</sup> Ähnliche Lautspielereien setzte Euripides in der *Andromeda* mit dem Echo,<sup>48)</sup> in der *Hypsipyle* mit der Kastagnettenbegleitung, im *Orestes* (140-207) mit dem Schlaflied im Flüsterton ein.<sup>49)</sup> Das Metrum dieses Verses, ein choriambischer Dimeter,<sup>50)</sup> ist ebenfalls typisch für den späten Euripides.<sup>51)</sup> Er leitet zu den äolischen Metren über, die dieses Periode beschließen: Auf ein Telesilleion folgt ein choriambischer Dimeter der Form υ - υ ch (vgl. Eur.Ion 112=128.499.1057, I.A.208),<sup>52)</sup> an den ein Reizianum als Klauselvers anschließt. Mit diesem Abschluß parodiert Aristophanes Euripides' Variationsreichtum in der Kombination äolischer Verse.

Als zweite Periode (1352-1356) folgt die Schilderung des Unheils: zunächst ein Paroemiacus (1352), der durch die Auflösung des Endlongum (vgl. Thesm.

37) Siehe oben S. 10.

38) Siehe unten S.27; Dale 121.

39) Bd.1,77.

40) Bd.1,115.

41) Bd.1,119.

42) Vgl. Schönewolf 39; M.L. West, ZPE 45,1982,2; vgl. auch Bd.1,102.

43) Vgl. Wilamowitz, Vorkunst 343.

44) Der bakcheische Dimeter entspricht einem synkopierten ionischen Dimeter (Unterdrückung einer Kürze); vgl. Vesp.316 (Bd.1,101f); Wilamowitz, Isyllos 155.

45) Zum Schlußanceps im anapästischen Dimeter vgl. Vesp.1010, Av.212; Eur. Ion 167, I.T.231. Wilamowitz, Isyllos 155, analysiert V.1347 als fallenden ionischen katalektischen Trimeter; bei der Fragwürdigkeit der ionici a maiore (vgl. Dale 121f; Snell 34f) scheint mir die anapästische Interpretation sinnvoller.

46) Siehe unten S.32f.

47) Vgl. Eur.El.437 (=447); vgl. dazu Schönewolf 21.44; Richter 133f.

48) Vgl. die Parodie in Thesm.1065ff; siehe oben S.6.

49) Vgl. dazu Pher.Fr.145,24f; Borthwick 69f.

50) Zur Form vgl. Prato 327; Itsumi, Choriambic dimeter 62f (105 Belege bei Eur.).

51) Vgl. Schönewolf 39; Wilamowitz, Vorkunst 220ff; vgl. die Parodie in Ran. 1309-1328 und dieselbe Form in 1325.

52) Vgl. Itsumi, Choriambic dimeter 63.73.

668.707)<sup>53)</sup> zu einem daktylischen Trimeter überleitet, der wiederum durch sein geschlossenes 'kretisches' Ende<sup>54)</sup> zu den abschließenden iambischen Dimetern einen gleitenden Übergang bildet. Durch die aufgelöste Form drücken die Iamben die Erregung aus, in die sich die Frau bei der Erzählung des Diebstahls hineinsteigert. Stilistisch wird dies wieder durch die Anadiploseis ausgedrückt.<sup>55)</sup> In V.1353f liegt ein äußerst seltener Fall von doppelter 'split resolution' vor,<sup>56)</sup> die bei Euripides nur eine (Alc.930), bei Sophokles jedoch eine exakte Parallele hat (Ai.616). Der Vers kommt durch die Elision und gleichzeitige 'split resolution' aus dem Fluß. Aristophanes verletzt in seiner Parodie die prosodische Regel - nicht, um eine spezielle Euripideische metrische Praxis zu parodieren, sondern um durch den unrhythmischen Vers einen besonders grotesken Effekt in der Vortragsart zu erzielen, der im Sprachlichen durch die Anadiploseis unterstrichen wird.<sup>57)</sup>

5. (1356-1363): Die Frau schließt ihre Klage mit einem ganzen Aufgebot an Menschen und Göttern ab, die ihr beim Stellen der Diebin behilflich sein sollen. Naiv ruft sie - wie im dritten Abschnitt - nebeneinander Götter und Menschen zu Hilfe.<sup>58)</sup> Die Form des Gebets mit der dreimaligen Epiklese wirkt im Mißverhältnis zum Inhalt lächerlich-grotesk.<sup>59)</sup>

1356	'Αλλ', ὦ Κρητες, Ἰδας τέκνα, τὰ	do p
1357	τόξα <τε> λαβόντες ἐπαμύνατε, τὰ	3 p
1358	κῶλύ τ' ἀμπάλλετε κυκλοῦμενοι τὴν οἰκίαν.	cr p lec
1359	Ἄμα δὲ Δίκτυνα παῖς, Ἄρτεμις καλὰ,	p cr hypod
1360	τὰς κυνίσκας ἔχουσ', ἐλθέτω διὰ δόμων πανταχῆ.	3 cr p cr
1361	Σὺ δ', ὦ Διός, διπύρουσ ἀνέχουσα	cyrenaicus
1362 a	λαμπάδας ὄξυτάτας χεροῦν,	3 dact
1362 b	Ἑκατα, παράφηνον εἰς Γλύκης,	cyrenaicus
1363	ὄπως ἂν εἰσελθοῦσα φωράσω.	3 ia sync (2 ia sp)

Die erste Periode (1356-1358) ist vorwiegend kretisch-dochmisch - ein für die Tragödie äußerst seltenes Metrum. Nur Aischylos baut längere Passagen in dieser Versart (Eum.372ff),<sup>60)</sup> bei Sophokles findet sich ein päonischer Trimeter

53) Bd.1,232.

54) Vgl. West, Metre 196.

55) Zu an und ia in Euripideischer Lyrik vgl. Bd.1,233 zu Thesm.707-725.

56) Vgl. Denniston, Lyric iambs 129.

57) Vgl. Parker, Split resolution 251.

58) Vgl. Rau 134f; vgl. auch Lys.346ff (Bd.1,50).

59) Vgl. Kleinknecht 100; Rau 135.

60) Vgl. Dale 100.

unter Dochmien in der *Elektra* (1249=1269), erst bei Euripides kommen vereinzelt wieder Partien in echten Kretikern (d.h. nicht in synkopierten Trochäen) vor (Hec.1100f in dochmischem Kontext, Phoen.1524f, Or.1419-1424 nach Dochmien). Aristophanes greift demnach in seiner Parodie auf ein Versmaß zurück, das untragisch ist und in der Komödie und im Satyrspiel seinen Platz hat. Er kritisiert den Verstoß gegen das  $\rho\epsilon\tau\acute{\nu}\nu\upsilon$  der Tragödie: Ein Versmaß, das in der Komödie zu Hause ist und bei dessen Vortrag heftig getanzt wurde (vgl. 849.1358), hat in der Tragödie nichts zu suchen. Daß Euripides Manier, kretische Pnige in Polymetra einzuschieben, parodiert wird, zeigt auch der Bau der Periode: die Eröffnung durch einen Dochmius, der zu den Kretikern gleitend überleitet (siehe oben zu V.1342; Eur.Or.1419f). Diese Analyse<sup>61)</sup> ist im Gegensatz zu der von L.P.E. Parker<sup>62)</sup> dem paratragodischen Kontext angemessener.

P2 (1359f): Auch Artemis wird in einer kretisch-päonischen Periode angerufen. Der Hypodochmius in diesem metrischen Zusammenhang hat Klausel-effekt nach Kretikern und Päonen.<sup>63)</sup> Außerdem wird dadurch der Vokativ vom folgenden Vers abgesetzt; schon  $\Delta\iota\mu\iota\tau\upsilon\upsilon\alpha\ \pi\alpha\tau\acute{\epsilon}\varsigma$  erhält durch das kretische Ende eine gewisse Abgeschlossenheit.<sup>64)</sup> Die Periode endet mit einem kretisch-päonischen Pentameter.

P3 (1361-1363): In den VV.1361 und 1362b liegen zwei Enhoplier vor, die später in der hellenistischen Poesie zahlreicher erscheinen (sog. Cyrenaici),<sup>65)</sup> in der Tragödie aber relativ selten sind. Cyrenaici bestehen aus einem iambischen und einem anapästischen Bauglied, die beliebig angeordnet sein können.<sup>66)</sup> Die beiden anderen Kola, ein Ibyceus in 1362a und ein synkopierter iambischer Trimeter als Klauselvers passen zu den Cyrenaici, die durch ihren iambisch-anapästischen Charakter Berührungen zu beiden Versarten haben.<sup>67)</sup> Auffallend ist auch bei dieser Periode das genaue Zusammenfallen von rhetorischen und metrischen Einheiten.

Der Vergleich dieser parodischen Monodie mit der der *Thesmophoriazusen* (1015-1055)<sup>68)</sup> bringt einige Unterschiede der komischen Technik von Aristophanes an den Tag: In der Mnesilochos-Arie arbeitet Aristophanes vor allem mit wörtlichen oder nur leicht veränderten Zitaten aus dem Original, die in den meisten Fällen im Klauselvers eine komische Auflösung erhalten, indem Mnesilochos plötzlich seine eigene Situation thematisiert und den Rahmen der Illusion mit seinem sermo cottidianus durchbricht. Die metrische Gestalt muß ungefähr der des Vorbilds entsprochen haben.

Die Monodie der *Frösche* dagegen parodiert die Euripideische Monodie. Die Sprache bleibt fast durchgehend tragisch-pathetisch,

61) Vgl. Prato 327.

62) Split resolution 244; Parker läßt V.1356 durch einen synkopierten Creticus (- -) eröffnet sein, auf den unsynkopierte Kretiker und Päone folgen.

63) Zu einem ähnlichen Klausel-effekt des hypod vgl. Eur.Andr.833-835.

64) Vgl. dazu Bd.1,66.

65) Vgl. Wilamowitz, *Verskunst* 374f; Denniston, *Lyric iambics* 135f; Dale 170f.

66) Zu 1361 vgl. Eur.Alc.252=259, Med.206, Phoen.128.

67) Zur seltenen Synkopierung (2 ia sp) vgl. Eur.Ion 782; bei Diggle in *crucis*.

68) Siehe oben S.7-13.

Stilbrüche kommen kaum vor.<sup>69)</sup> Die Komik dieser Parodie entsteht durch den durchgehenden Gegensatz zwischen der poetischen Diktion, die von einem polymetrischen Rhythmus getragen wird, was auf einen stark bewegten Vortrag schließen läßt, und dem banalen Inhalt.<sup>70)</sup>

Aristophanes bringt damit eine den späten Euripideischen Monodien latent innewohnende Komik, die in einem Mißverhältnis zwischen Form und Inhalt beruht, durch eine Überzeichnung dieses komischen Potentials klar zu Tage.<sup>71)</sup> Seine Kritik richtet sich gegen fehlenden Inhalt in hochpoetischer Form, gegen das Überwiegen klanglicher und rhythmischer Effekte und der daraus resultierenden Vortragsart.

Gerade die polymetrische Gestalt der 'Glyke-Arie', die z.T. auch bei Euripides seltene Kola, Synkopierungen etc. aufgreift, weist Aristophanes als profunden Kenner der Neuen Musik und des Neuen Dithyrambos aus, der die metrischen und musikalischen Manierismen der 'Modernen' erkannte und parodierte, teilweise jedoch auch - wie in der Wiedehopfarie - für seine eigenen Zwecke einsetzte.<sup>72)</sup>

69) Vgl. Rau 135.

70) Vgl. dazu Euripides' Begründung in den VV.959-979.

71) Vgl. dazu Seidensticker *passim*.

72) Siehe dazu Bd.1,74-82; auch oben S.4.

## 1.3. Monodien als Parodien anderer Vortragsarten

*Thesmophoriazusen* (101-129)

Der Agathon-Parodie (101ff) geht - ähnlich wie der Euripides-Parodie der *Acharner* (395-479) - eine Ankündigung des Meisters durch seinen Sklaven voraus, dessen gedrechselte, gezielte Ausdrucksweise einen Vorgeschmack auf den Auftritt des Dichters selbst geben soll. Die Agathon-Szene ist von vorneherein in ein parodisches Zwielficht getaucht: Denn der Sklave fungiert in der Rolle eines Hierokeryx, der die Epiphanie eines Gottes verkündet.<sup>1)</sup> Die Schilderung des Erstarrens der Natur beim Nahen der Gottheit findet man in Epiphaniehymnen;<sup>2)</sup> das Opfer zu Beginn der 'heiligen Handlung'<sup>3)</sup> und der rituelle Aufruf zum στόμα κλη-εῖν<sup>4)</sup> gehören ebenfalls in diesen sakralen Bereich.

Der Witz der Gebetsparodie liegt nun darin, daß, "was mit diesem feierlichen Getön angekündigt wird, /.../ ja nicht /.../ die Epiphanie eines Gottes /.../, sondern der Auftritt des καλλιεπῆς Agathon" darstellt,<sup>5)</sup> wobei die derben Zwischenbemerkungen von Mnesilochos natürlich eine zusätzliche komische Wirkung auslösen. Dem Gebets- und Opfercharakter der Szene entsprechend ist die Partie des Dieners in Anapästien gehalten,<sup>6)</sup> die allerdings nicht als lyrisch, d.h. gesungen,<sup>7)</sup> angesehen werden dürfen.<sup>8)</sup> Zur Klärung dieses Problems kann die Fragestellung beitragen, die bei anderen, nicht eindeutig als lyrisch oder rezitiert identifizierbaren anapästischen Dimetern angewandt wurde:<sup>9)</sup> Welche Verwendungsorte von Anapästien der Tragödie wird parodiert?

Mit der Abfolge anapästisches Rezitativ des Dieners - lyrische Partie Agathons parodiert Aristophanes eine bestimmte Bauform, die in der Euripideischen Tragödie für uns greifbar ist.<sup>10)</sup> Die

- 
- 1) Vgl. Av.1706-1719 (Bd.1,189 mit Anm.7); Kleinknecht 151 Anm.1.  
 2) Vgl. Av.769-784; Kleinknecht 151; siehe unten S.216-218.  
 3) Vgl. Av.1716, Ran.871-894; vgl. H. Kleinknecht: Zur Parodie des Gottmenschentums bei Aristophanes. ARW 34,1937,300.  
 4) Kleinknecht a.O.301. 5) Kleinknecht 151.  
 6) Vgl. Brown 58. 7) So Pretagostini 205f.  
 8) So Rau 100f. 9) Vgl. Bd.1,266-268.  
 10) Vgl. Barner 281f.

Anapäste üben in dieser Stellung eine Überleitungsfunktion von den Sprechversen des Prologs zu den lyrischen Teilen der Parodos bzw. zu einer Schauspielerarie aus.<sup>11)</sup> Die Einstimmung auf die folgende Arie Agathons wird durch ein anapästisches Pnigos des Dieners geleistet (52-58). Die verwendeten Begriffe weisen in die Richtung der Neuen Musik: besonders κἀμπτεῖν (53)<sup>12)</sup> und κατακἀμπτεῖν τὰς στροφάς (68)<sup>13)</sup> sind deutliche Signale. Die Bemerkung von Mnesilochos in V.100<sup>14)</sup> charakterisiert noch einmal deutlich die Vortragsart der folgenden Arie: mit μῶρη-κος ἀτραπούς<sup>15)</sup> wird auf die gewundenen (vgl. κἀμπτεῖν) 'Gänge' der Musik, mit ἡ τὴ διαμινύρεται wird einerseits auf die Weichlichkeit von Agathons Vortragsart, zum andern wohl auf eine Er-rungenschaft der Neuen Musik angespielt: Lieder im Flüsterton.<sup>16)</sup> Die übrigen Ausdrücke, mit denen der Diener Agathons dichterische Tätigkeit beschreibt, sind stilistisch ausgerichtet: die gedrechselte Sprache (59 τὸν νεύει),<sup>17)</sup> die Antonomasien, das Runden und Feilen am Ausdruck (56 γογγύλει)<sup>18)</sup> weisen Agathon als Schüler der Rhetoren und Sophisten aus.<sup>19)</sup>

Die wenigen Zeugnisse, die wir von und über Agathon haben, lassen auf seine Nähe zur Sophistik schließen.<sup>20)</sup> Selbst die wenigen erhaltenen Fragmente lassen die Charakterisierung, die der Diener über Agathons Werk gibt, nachvollziehen.<sup>21)</sup> Seine Innovationen bei der Abfassung von Tragödien waren bedeutend: Statt der vorgegebenen Mythen brachte er neu erfundene Handlungen auf die Bühne,<sup>22)</sup> er ersetzte die Chorlieder durch reine Embolima<sup>23)</sup> und mischte in der Musik das γένος χρωματικόν mit dem bisher gebräuchlichen γένος διατονικόν.<sup>24)</sup> Gerade das chromatische Tongeschlecht wurde besonders von Kitharavirtuosen (vgl. VV.124f) gepflegt und war schwer auszuführen. Das Ethos dieses Geschlechts galt den antiken Musiktheoretikern als weichlich-weibisch, als eine leidenschaftliche, wehmütige Stimmung erzeugend und deshalb als eines Mannes unwürdig.<sup>25)</sup> Diese Ansicht der Theoretiker wird durch Mnesilochos' Reaktion auf Agathons Gesang durchaus bestätigt.<sup>26)</sup>

- 
- 11) Vgl. Brown 59; man vgl. Eur.Ion 82-183; siehe oben S.2.  
 12) Vgl. Nub.969; Pher.Fr.145,9 K.  
 13) Zu στροφάδαι als t.t. für 'Chorlieder' vgl. Pher.Fr.145,14 K.; Rau 103; Borthwick 69-72.  
 14) Vgl. Pher.Fr.145,23 K. 15) Philoxenos hatte den Spitznamen μῶρηξ.  
 16) Vgl. Eur.Or.140-207; Vesp.219, Eccl.880.883; Kranz 236, Rau 108.  
 17) Vgl. Platon Phaedr.234e7. 18) Vgl. Platon Phaedr.234e7: στροφόγυλα.  
 19) Vgl. auch Eq.1377-1380. 20) Vgl. Platon Prot.315e1f.  
 21) Fr.9.11-13 TrGF. 22) Aristot.Poet.1451b21-23.  
 23) Poet.1456a29-32. 24) Plut.Mor.645E = Fr.3a TrGF  
 25) Vgl. dazu Abert 102-108. 26) Vgl. auch Av.224.



Agathons Auftritt, vom Diener bereits in den VV.67f angekündigt und motiviert, vollzieht sich auf dem Ekkyklema (96). Das tragische Requisit dient wie in den *Acharnern* (408) zur Verspottung der Tragiker.<sup>27)</sup> Auf Euripides' Befehl (99 σίγα· μελωδεῖν δὴ (Austin: γὰρ R) παρασκευάζεται)<sup>28)</sup> beobachten die beiden Agathon beim Komponieren (vgl. 66f) eines Götterhymnos in der Form eines Amoibaions, wobei der Dichter beide Teile - sowohl den des Vorsängers als auch den des Chors - übernimmt.<sup>29)</sup>

Agathons "Pseudo-Amoibaion" ist vorwiegend in freien Ionikern abgefaßt.<sup>30)</sup> Das Metrum wird zunächst charakterisierend für Agathon selbst eingesetzt: Seiner Weichlichkeit entspricht dieser Rhythmus, der seine Wirkung auf die Zuhörer auch nicht verfehlt (130-133).<sup>31)</sup> Die metrische Form des Lieds parodiert die musikalische Gestaltung des Neuen Dithyrambos und der durch ihn beeinflussten Tragödie.<sup>32)</sup>

27) Gleichzeitig wird natürlich ein Innenraum ausgestellt und gleichsam der Blick in die Studierstube des Dichters freigegeben.

28) Vgl. Bd.1,71 zu Av.226.

29) Fraenkels (Beobachtungen 112) Zurückweisung dieser Deutung des Scholions (zu V.101f μελωδεῖ δ' Ἀγάθων ὡς πρὸς χορὸν ... καὶ χορικά λέγει μέλη αὐτὸς πρὸς αὐτόν, ὡς χορικά δέ) übersieht den Sinn der Szene: Der Dichter soll ja bei seiner Arbeit, beim Komponieren vorgeführt werden (vgl. VV. 66-69.99). Um sich ganz in die Rolle des Mädchenchors hineinzusetzen, trägt er Frauenkleider (vgl. VV.149-152). Ein besonderer Witz mag darin bestanden haben, daß er den Chorpart der Mädchen mit verstellter Stimme im Fiedelton sang; vgl. Wilamowitz, *Isyllos* 156; zur Aufführung vgl. *Mazon* 127f; *Schmid* 308; *Newiger*, *Gymnasium* 72,1965,253.

30) Vgl. dazu Bd.1,101f.127f.

31) Vgl. *Abert* 145-148; man vergleiche auch *Euelpides'* Reaktion auf das Wecklied des Wiedehopfs (Av.224).

32) Zu den Ionen im Neuen Dithyrambos vgl. *Schönewolf* 39.

101	Ἱερᾶν χθονίαιν δε- ᾶ	ba io
102	ἐάμεναι λαμπάδα, κοῦραι, ᾶ	2 io
103 a	εὖν ἐλευθέρα προπί- ᾶ	an ba
103 b	δι χορεύσασθε βοᾶν. - ᾶ	2 io ^
104	τίνι δαιμόνων ὁ κῶμος; ᾶ	2 io anacl
105	λέγε νιν· εὐπίστω δὲ τοῦμόν	2 tr
106	δαιμόνας ἔχει σεβίσαι. - ᾶ	p ch
107	ἄγε νυν, ὄλβιζε μουσα	io tr
108	χρυσέων ῥύτορα τόξων	2 io
109	φοῖβον, ὃς ἰδρύσατο χάρας	2 ch - (= - 2 io)
110	γύαλα Σιμουντίδι γᾶ. - ᾶ	υ υ υ ch
111	καῖρε καλλίσταις ἀοιδαῖς,	2 tr
112	φοῖβ', ἐν εὐμοῦσοισι τιμαῖς	2 tr
113	γέρας ἱερὸν προφέρων. - ᾶ	υ υ υ υ ch
114	τάν τ' ἐν ὄρεσι δρυογόνοισι	2 tr
115/6	κόραν ἀείσατ' Ἄρτεμιν ἀγροτέρων. - ᾶ	Iambelegus
117	ἔπομαι κλήζουσα σεμνάν	io tr
118	γόνον ὄλβιζουσα λατοῦς,	io tr
119	Ἄρτεμιν ἀπειρολεχῆ. - ᾶ	p ch
120	λατῶ τε κρούματά τ' Ἄσιδος ποδί	ia an ba
121	παράρυθμ' εὐρυθμα, φρυγίω	2 io
122	διὰ νεύματα χαρίτων. - ᾶ	2 io ^
123	σέβομαι λατῶ τ' ἀνασσαν	io tr
124	κίθαριν τε ματέρ' ὕμνων	2 io anacl
125	ἄρσενι βοᾶ δοκίμων. - ᾶ	p ch
126	τᾶ φάος ἔσσυτο δαιμονίοις	4 dact ^
127	δμμασιν, ἀμετέραις τε δι' αἰφνιδί- ᾶ	4 dact

128	ου ὄπος. ἴων χάρων	2 dact
129	δυνακτ' ἀγαλλε φοῦβον. -	2 ia^
130	Χαῖρ', δλβιε παῦ Λάτους.	tel

## Abweichungen von Coulons Text:

107	ἀγε νουν; δλβιζε μούσα	Fraenkel: ἀγε νου ὀπλιζε Μούσα R
114	-γόνοισιν	Burges: -γόνοισι R
120	'ΑΣΙΔΟΣ	scripsi: 'ΑΣΙΑΔΟΣ R
122	διὰ νεύματα	Fritzsche: διανεύματα R

Bemerkungen zum Text: 107: Vgl. die Begründung von Fraenkel, Beobachtungen 113f. 120: Da das erste α von 'ΑΣΙΔΟΣ immer kurz ist (vgl. z.B. Eur.Cycl.443, Tro.748, Or.1397, Ba.1168) und man mit dieser Quantität nach dem eröffnendem iambischen Metron die m.E. unanalysierbare Sequenz  $\cup \cup \cup - \cup \cup$  erhält, schlage ich vor, metri causa 'ΑΣΙΔΟΣ in den Text zu nehmen. Man erhält damit einen Vers, der ganz in den metrischen Kontext des Lieds paßt: Der iambische Beginn bildet die Überleitung von dem vorangehenden choriambischen Dimeter, die Folge an ba leitet zu den folgenden Ionikern über.<sup>33)</sup> 122: Vgl. Fritzsches Übersetzung (38): "Latonamque /.../ pulsusque citharae pedi dissonos consonos, Phrygiarum ob nutus Gratiarum." Vgl. auch Abert 85 Anm.8.

Metrische Erklärung: Die Periodisierung des 'Pseudo-Amoibaions' ergibt sich aus dem Wechsel zwischen dem Chorführer- und Chorphart, wobei die einzelnen Perioden durch metrische und rhetorische Signale noch in kleinere Einheiten untergliedert werden können.

P1 (101-103b): Auf den Eröffnungsvers (2 io sync, vgl. Vesp.283b) folgt ein vollständiger ionischer Dimeter, nach dem wegen des Vokativs Pause anzusetzen ist. Es schließt wieder ein synkopierter Dimeter der Form an ba an (vgl. Vesp. 302=316),<sup>34)</sup> der in Synaphie mit dem Klauselvers (2 io^A) steht.

P2 (104-106): Der 'Mädchenchor' geht auf die Aufforderung mit der Frage ein, für welche Gottheit die Festlichkeiten bestimmt sind. Ausgefüllt wird die rhetorische durch eine metrische Einheit, einen Anakreontiker, nach dem Pause anzusetzen ist. In dem folgenden Vers wird nun das zweite, 'trochäische' Glied des Anakreontikers in einem trochäischen Dimeter mit aufgelöstem ersten longum aufgenommen.<sup>35)</sup> Als Klauselvers folgt eine seltene Form eines choriambischen Dimeters (p ch wie in den VV.119.125.316),<sup>36)</sup> die man so nur Eur.Hel. 520 vorfindet (cr ch liegt z.B. Hel.1340f, Or.834; Av.937; Timotheos Fr.791, 84.98f PMG vor).<sup>37)</sup> Wie in der Parodie der Euripideischen Chorlyrik in den Fröschen nimmt Aristophanes auch hier Euripides' Variationsreichtum bei äolischen Maßen zur Zielscheibe seines Spotts.

P3 (107-110): In V.107 findet man die seit Aischylos greifbare Form eines ionischen Dimeters - eine Weiterentwicklung des Anakreontikers ( $\cup \cup - x - \cup - -$ ).<sup>38)</sup>

33) Dieselbe Form findet sich in 103a; zur Auflösung des zweiten longum im Baccheus vgl. außerdem 352.354 (Bd.1,117f); Eur.Tro.319.335.564, Hel.335.

34) Bd.1,101f; zur Auflösung des longum im Baccheus vgl. Anm.33.

35) Vgl. dazu Bd.1,99; Spatz, Strophic construction 312.

36) Bd.1,114. 37) Vgl. Itsumi, Choriambic dimeter 63; Dover, Comedy 149.

38) Vgl. VV.117f.123, Ran.330.336.346; Dale 121.

In V.109 folgt ein ambivalentes Kolon ( $- \cup - - \cup - -$ ), das man entweder als ionischen Dimeter mit vorgesetztem Verbindungslongum oder als choriambischen Dimeter mit folgendem longum erklären kann.<sup>39)</sup> Das Kolon stellt das Überleitungsglied von den Ionikern zu dem folgenden choriambischen Dimeter dar, den man in dieser Form noch in V.113 und bei Euripides I.A.206 findet.<sup>40)</sup>

P4 (111-113) besteht aus zwei trochäischen Dimetern und derselben Form des choriambischen Dimeters wie in 110 als Klausel.

P5 (114-116) wird von einem trochäischen Dimeter mit aufgelöstem zweiten und dritten longum eröffnet, an den sich ein Iambelegus anschließt (vgl. Av.231.452=540.1338).

P6 (117-119): Die beiden eröffnenden ionischen Dimeter der Form io tr sind sowohl metrisch als auch inhaltlich abgeschlossene Einheiten; es folgt als Klausel das Kolon p ch (wie 106).

P7 (120-122) wird eingeleitet durch einen synkopierten Trimeter. Die iambische Eröffnung verbindet den Vers mit dem choriambischen Ende von 119, die Folge an ba leitet zu dem folgenden ionischen Dimeter über. Die Verbindung von iambischen mit ionischen Elementen findet sich auch in den Persern des Timotheos (Fr.791,83 PMG).<sup>41)</sup> Der unruhige Rhythmus unterstreicht in dieser Periode den Inhalt, vor allem die beiden Adjektive παράουσι' εἴρουθια mit unterschiedlicher Quantität bringen diese Spannung, die palintonos harmonia, zum Ausdruck.<sup>42)</sup>

Auf P8 (123-125)<sup>43)</sup> folgt als neunte Periode (126-129) ein daktylischer Abschnitt, der durch einen katalektischen iambischen Dimeter abgeschlossen wird. Daktylen in ionischem Kontext finden sich z.B. Eur.Ba.135ff. Der Abschluß durch den katalektischen iambischen Dimeter bewirkt wohl eine gewollte Disharmonie.<sup>44)</sup>

Abgeschlossen wird der Hymnos durch einen Apollonanruf (P10: 129) in einem Telesilleion mit longum in der vorletzten Silbe.<sup>45)</sup>

Die metrische Analyse des 'Pseudo-Amoibaions' Agathons läßt Rückschlüsse auf die Art des Vortrags zu: Das ionische Grundthema ist frei variiert und mit anderen Versen durchsetzt, die z.T. eine gewisse Affinität zu den Ionikern haben.<sup>46)</sup> Der Rhythmenwechsel, der die Komposition des Lieds bestimmt, wird auch inhaltlich angesprochen (120f). Der Vortrag muß dementsprechend durch κάρπαλ, durch Modulationen und Koloraturen bestimmt gewesen sein und durch den Wechsel der Rhythmen und vielleicht auch

39) Zu diesen äolo-ionischen Versen vgl. Dale 140; zur Form Soph.Ai.226.

40) Vgl. Itsumi, Choriambic dimeter 63.73.

41) Vgl. M.L. West, ZPE 45,1982,2.

42) Hinweis von C. Austin; wenn man die unterschiedliche Quantität vermeiden will, kann man den Vers als io tr mit aufgelöstem zweiten longum des tr erklären. Dagegen spricht, daß Aristophanes in der Kombination io tr das trochäische Element nicht auflöst.

43) Zu 124 vgl. 104, zu 125 oben zu P2.

44) Vgl. Wilamowitz, Isyllos 158; vgl. z.B. Soph.O.C.236.

45) Vgl. Rau 106 Anm.22; vgl. Eur.I.T.1127, I.A.799.

46) Vgl. dazu auch Dale 144-147.

der Tongeschlechter in einer *παλίντονος ἄρμονία* (V.120 *παράρουθι' εὐρουθμα*) gestanden haben.<sup>47)</sup> Das Vorkommen der Daktylen (P9) stellt wohl einen Einfluß der Kitharodie dar,<sup>48)</sup> wozu auch die Erwähnung der Kithara (124) paßt, zugleich - ganz in der Tendenz des Neuen Dithyrambos - einen bewußten Archaismus.<sup>49)</sup>

Die Wirkung, die Agathons Hymnos ausübt, sowie einige Hinweise im Text (120-123 *'Ασίδος (sc. κινθάρας), Φρυγίων ... Χαρίτων*) lassen den Schluß zu, daß Agathon bei seinem Gesang die phrygische Harmonie verwendet hat, die Aristoteles als origiastisch und die Emotionen ansprechend angegriffen hat<sup>50)</sup> und die ihren Platz im Dithyrambos hat. Auch stilistisch lassen sich Einflüsse des Neuen Dithyrambos anführen: neben der archaisierenden Tendenz vor allem die Erwähnung von Musikinstrumenten und deren Klang.<sup>51)</sup>

Die Sprache ist dem Charakter des Lieds als ὕμνος κλητικὸς (Polysyndeton mit τε) angemessen durchweg hochlyrisch, ohne Stilbrüche.<sup>52)</sup> Rau (104) weist zu Recht Kleinknechts Interpretation des Hymnos (102) als voll von "nichtssagenden einzelnen Prädikationen" und einem "übertriebenen Pathos" zurück, da der Stil an keiner Stelle das in solchen Hymnen gewöhnliche Maß karikierend übersteige.

Der Witz des Lieds muß in der Vorführung gelegen haben: Komisch muß schon allein die Erscheinung Agathons gewesen sein, seine weibliche Aufmachung und trotzdem der Anspruch, ἄρσενι βοᾶ zu singen, gewirkt haben, dann aber auch die Vortragsart ("Fisteltöne").<sup>53)</sup> Vor allem aber dürfte Komik durch die musikalische

47) Spatz, *Strophic construction 295f*, übersieht in ihrer rein ionischen Interpretation die Funktion der Rhythmenwechsel.

48) Fraenkel, *Lyrische Daktylen 202f*. 49) Vgl. Rau 126.

50) Pol.1342b1ff.

51) Vgl. Schönewolf 41-44; vgl. auch Bd.1,115 zu *Thesm.327*; zur kunstvollen Fügung in V.103 (*χορεύσαοθε βοᾶν*) vgl. die umgekehrte Formulierung in *Ran.247f* (*ἔνυδρον ... χορεύαν / αἰόλαν ἐφθεγγάμεθα*).

52) Vgl. Rau 104f.

53) Vgl. Wilamowitz, *Isyllos 156*.

Parodie entstanden sein, wie die Reaktion von Mnesibochos zeigt, eine Reaktion, die man auf einen Götterhymnos kaum erwarten dürfte (130-133). Auf den Charakter der Musik können wir leider nur noch anhand metrischer Indizien schließen: Der freie ionische Rhythmus, vermischt mit anderen relativ seltenen und ausgefallenen Kola, zudem die zahlreichen Auflösungen müssen eine aufstachelnde, unruhige, in gewisser Weise auch fremdartige Melodie bewirkt haben.

*Frösche* (1264-1277.1285-1295)

Euripides eröffnet die Prüfung der Aischyleischen Chorlieder mit der Behauptung, nachweisen zu können, daß Aischylos ein schlechter Verfasser von Liedern sei und immer dasselbe dichte (1250). Um diesen Nachweis zu führen, gibt er ein Potpourri Aischyleischer Lyrik, in dem Monotonie das herausstechende Merkmal ist.<sup>1)</sup> Im ersten Lied parodiert er Aischylos' Vorliebe für den Refrain, wobei er den Refrain, der inhaltlich nur nach dem ersten Vers paßt,<sup>2)</sup> an die einzelnen Zitate anheftet, ohne sie in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen.<sup>3)</sup>

1264 Εὐ. Φυλιᾶθ' Ἀχιλλεῦ, τί ποτ' ἀνδροδάκτων ἀκούων||<sup>Hiatia 4 dact</sup>

1265 ἰήκοπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἄρωγάν;|| 4 dact

1266 Ἐρμᾶν μὲν πρόγονον | τίλομεν γένος οἱ περ' λείναν||6 dact

1267 = 1265

1268 Δι. Δύο σοι κόπω, Αἰσχύλε, τούτω.|| 2 an 4

1269/70 Εὐ. Κῦδιστ' Ἀχαιῶν, | ἄτρεως πολυκοίρανε μάνθανέ μου παῖ.||

1271 = 1265 ia 5 dact

1272 Δι. Τρίτος, Αἰσχύλε, σοι κόπος οὗτος.|| 2 an 4

1273/4 Εὐ. Εὐφραμεῖτε. Μελισσονόμοι δόμον Ἀρτεμίδος πέλας οἴγειν.||

1275 = 1265 7 dact

1276 Κῦριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἰσίων ἀνθρώπων.||6 dact

1277 = 1265

1) Vgl. van der Valk, *Aristophanes Ranae 56-59*.

2) Aus den *'Myrmidonen'*; vgl. Rau 204.

3) Zum Refrain vgl. z.B. die Parodos des *'Agamemnon'* mit Fraenkels Kommentar

## Abweichung von Coulons Text:

1265.1267.1271.1275 ἤχοπον codd.: ἤ κόπον Heath

Bemerkungen zum Text: Mit Lobeck und Kraus (Strophengestaltung 80 Anm.1)<sup>4)</sup> fasse ich ἤχοπον als ein Wort mit daktylischer Messung auf. Der Refrain besteht also aus einem daktylischen Tetrameter (A-Typ), der im daktylischen Teil des Eröffnungsverses vorgegeben ist.

Metrische Erklärung: Siehe unten zu 1285-1295.

Im zweiten parodischen Lied (1285-1295) betont Euripides durch die onomatopoietische Nachahmung des Kitharaklangs nach jedem Vers die Herkunft der Aischyleischen Lyrik aus dem kitharodischen Nomos,<sup>4)</sup> streicht also das Antiquierte von Aischylos' Vorbildern heraus und betont durch das wiederholte τοφλαττοθρατ, das endlos fortführbare kurz - lang, noch einmal die Monotonie der Aischyleischen Lyrik.<sup>5)</sup> Aischylos setzt sich gegen diesen Vorwurf mit dem Hinweis zur Wehr, daß er im Gegensatz zu Euripides εἰς τὸ καλὸν ἐκ τοῦ καλοῦ (1298) geschöpft habe, um nicht in derselben Art wie Phrynichos zu dichten.<sup>6)</sup>

1285	Ὅπως Ἀχαιῶν δίδρονον κράτος, Ἑλλάδος ἦβας,	ia 4 dact
1286	τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ	2 ia
1287	Σφίγγα, δυσμεριᾶν πρύτανιν κῦνα, πέμποι	5 dact
1288 = 1286		
1289	ἔϋν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι θούριος δρῆς,	5 dact
1290 = 1286		2 ia
1291	κυρεῖν παρασχῶν ἱταμαῖς κυσὶν ἀεροφοίτοις,	ia 4 dact
1293 = 1286		2 ia
1294	τὸ συγκλινέες τ' ἐπ' Αἴαντι,	2 ia
1295 = 1286		2 ia

(Agamemnon II 73f). Die Behandlung des Lieds als Monodie scheint mir trotz der zwei Zwischenverse von Dionysos berechtigt; denn Dionysos richtet sie an Aischylos, es kommt also kein Dialog mit dem Sänger zustande; vgl. Barner 279; siehe oben S.1.

4) Vgl. Rau 126.

5) Vgl. van der Valk, Aristophanes Ranae 58.

6) Vgl. Fraenkel, Lyrische Daktylen 202 Anm.2; Rau 126.

Metrische Erklärung: Die beiden parodischen Lieder sind in der für Aischylos typischen Kombination von 'Daktyloiamben' (1264.1269/70.1285.1291/2) mit daktylischen Kola verschiedener Länge verfaßt (vgl. Ag.104-121=122-139).<sup>7)</sup> Bei den Daktyloiamben muß man wohl von der Verbindung eines iambischen Kolarions der Form x - - - (Wortende) mit 'steigenden' Daktylen (= 2 an) ausgehen,<sup>8)</sup> wie vor allem die Zwischenverse von Dionysos zeigen, der mit seinem anapästischen Dimeter den zweiten Teil nach dem iambischen Kolarion 'nachäffend' aufnimmt (1268.1272).<sup>9)</sup>

Die Messung von 1294 ist schwierig: Mit Prato (319) ziehe ich die Analyse - - - - - vor. Damit nimmt das Kolon mit seinem Beginn nochmals den iambischen Teil, mit den Doppelkürzen den daktylischen Charakter der vorangehenden Verse auf und stellt gleichsam die Klausel dar. Mit Spatz (Strophic construction 401) ziehe ich die Bezeichnung 2 ia vor. Den schon bei den antiken Erklärern strittigen Vers (vgl. ΣVald) zu streichen,<sup>10)</sup> empfiehlt sich nicht; denn 1. ist das Eindringen des Verses in den Text kaum erklärbar, 2. wird das abschließende τοφλ. durch diesen Vers getrennt.

Der Vortrag der beiden Parodien muß vor allem darauf ausgerichtet gewesen sein, die Monotonie der Aischyleischen Lyrik herauszustreichen. Besonders der onomatopoietische Kitharaklang, begleitet von der Handbewegung von Euripides, drückte aus, daß nach Euripides' Auffassung die Aischyleischen Lieder alle nach derselben alten 'Leier' gehen.<sup>11)</sup>

## Frösche (1309-1328)

Nach der Euripideischen Darbietung Aischyleischer Lyrik läßt Aischylos zunächst eine Parodie der Euripideischen Chorlieder folgen. Dem Vortrag voraus geht eine Kritik der Quellen, durch die Euripides sich inspirieren ließ (1301-1304) und die gegen das πρέπον der Tragödie verstoßen.<sup>1)</sup> Zur Begleitung seines Gesangs nimmt Aischylos Kastagnetten (Krotala, hier komisch durch Ostraka ersetzt), also eine musikalische Neuerung, die sich Euripides in der *Hypsipyle* leistete.<sup>2)</sup> Für diese musikalische Untermalung ruft Aischylos eine 'Muse' herbei (1306f). "Wenn die 'Muse' häßlich anzusehen ist /.../, so ist das ein optisch konkretisierendes Urteil über die Musik dieser Muse."<sup>3)</sup>

7) Vgl. West, *Metre* 128f; zur molossischen Eröffnung vgl. 814.818.822.826. 876-878; es liegt die übliche bukolische Dihärese vor; vgl Dale 44.

8) So Dale 45; vorsichtig Fraenkel, *Lyrische Daktylen* 215 Anm.1 mit Belegen.

9) Vgl. White § 350; Rau 126 Anm.27. 10) So z.B. White § 352.

11) Vgl. West, *Metre* 129; van der Valk, *Aristophanes Ranae* 59f.

1) Vgl. Wilamowitz, *Verskunst* 226; van der Valk, *Aristophanes Ranae* 61f.

2) Vgl. Rau 128; Kranz 237.

3) Rau 128; auch Henderson, *Maculate muse* 183 (No.381).

Aischylos trägt, begleitet vom Kastagnettengeklapper der 'Muse', die wohl zu seinem Vortrag tanzt, zunächst eine Arie vor, während am Ende (1324-1328) dialogische Struktur herrscht. Typisch für die Lyrik des späten Euripides ist die astrophische Form<sup>4)</sup> in choriambischen Dimetern und äolischen Maßen.

1309	Αί. Ἀλκίονες, αἶ παρ' ἀνάοις θαλάσσης,	p 2 tr
1310	κύμασι στωμύλλετε,	lec
1311	τέγγουσαι νοτίοις πτερῶν	glyc
1312	ῥάνισι χρόα δροσιζόμεναι,    <sup>hiat</sup>	~~~~~ ch
1313	αἶ θ' ὑπώροφιοι κατὰ γωνίας	glycdact
1314	εἰεἰεἰεἰεἰεἰλιόσσετε δακτύλοις φάλαγγες	glyc ba (Phalaeceus)
1315	ιστότονα πηνίσματα,	lec
1316	κερκίδος ἀοιδοῦ μελέτας,	- ~ ~ - ch
1317	ἔν' ὃ φίλαυλος ἔπαλλε δελ- ~	glyc
1318	φίς πρόραις κυανεμβόλοις	glyc
1319	μαντεῖα καὶ σταδίου.	- ~ ~ ch
1320	οἰάνθας γάνος ἀμπέλου	glyc
1321	βότρυος ἔλικα παυσίπονον,	~ ~ ~ ~ ~ ch
1322	περίβαλλ', ὃ τέκνον, ὠλένας.	glyc
1323	ὄραϊς τὸν πόδα τοῦτον;	
	Δι. ὄρω.	glyc
1324	Αί. τί δέ; τοῦτον ὄραϊς;	
	Δι. ὄρω.	tel
1325	Αί. τοιαυτῖ μέντοι σὺ ποιῶν	- - - - ch
1326	τολμᾶς τὰμὰ μέλη ψέγειν	glyc
1327	ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον	glyc
1328	Κυρήνης μελοποιῶν;	pher

4) Kranz 236.

Abweichungen von Coulons Text:

1323/4 Δι. RVΦ: Εὐ. Enger

Bemerkungen zum Text: Die handschriftliche Überlieferung, die den kurzen Dialog zwischen Aischylos und Dionysos stattfinden läßt, ist Engers Vorschlag, der Euripides anstelle von Dionysos antworten läßt, vorzuziehen.<sup>5)</sup> Denn Aischylos wendet sich, um eine Bestätigung für den fehlerhaften 'Versfuß'<sup>6)</sup> zu erhalten, eher an Dionysos, den Schiedsrichter des Dichteragons, als an den Dichter solcher Rhythmen selbst. Auch paßt die Zustimmung kaum zu Euripides, der damit ja einen Fehler seiner Dichtungen zugeben würde. Mit Οὐ (1325) wendet sich Aischylos, nachdem er von Dionysos Zustimmung erfahren hat, in seinem Resümee an Euripides, um dessen Vorwurf, er sei ein schlechter Liederdichter, triumphierend zurückzuweisen (vgl. VV.1259f.1261f). In 1324 halte ich die Lesart von R δέ: *καὶ Φ;*<sup>7)</sup> zu τί δέ; vgl. Denniston, *Particles* 175: "Expressing surprise or incredulity, and usually introducing a further question." Die zweifache Frage in 1323f darf man nicht mit Pasquali, *Stud.Ital. n.s.3,1923,73*, als Interpolation oder Dittographie erklären, sondern Aischylos gerät - noch ganz im Euripideischen Versfluß - wieder ein außergewöhnlicher Glyconeus; vgl. White § 586: "His audience would appreciate the humour with which he has Aeschylus, in his heat, make Dionysus by the very course of the dialogue responsible for a monstrous form of Glyconic that doubtless all decent poets would have condemned."<sup>8)</sup>

Metrische Erklärung: P1 (1309f): Eröffnet wird die Parodie der Euripideischen Chorlyrik durch eine trochäische Periode. Durch die kretische Synkopierung im ersten Metron erhält der Anruf der Eisevögel eine gewisse Abgeschlossenheit. Eine ähnlich pointierte Eröffnung findet sich z.B. Eur. *Cycl.608f* (cr - tr - lec). Diese metrische Erklärung hat gegenüber Pratos (321) und Spatz' (*Strophic construction* 367) Analyse den Vorteil, daß sie in sinnvollem Zusammenhang mit den rhetorischen Einheiten steht.

P2 (1311f): An den Relativsatz schließen als stilistische Variatio zwei Partizipien in chiasmatischer Stellung an. In 1312 liegt ein choriambischer Dimeter der Form ~ ~ ~ ~ ~ ch vor (vgl.1321; Eur.Hipp.62, Ion 1053=1066, Hel.1347=1363, Or.842, Ba.874=894, I.A.580.1037=1059).<sup>9)</sup>

P3 (1313-1319): Auf den Eröffnungsvers der Periode, einen Glyconeus mit daktylischer Binnenerweiterung,<sup>10)</sup> folgt ein Phalaeceus (glyc ba; z.B. Soph. Ai.634=645.700=714; Eur.Hec.446, Ion 1239),<sup>11)</sup> nach dem wegen des bakcheischen Endes und wegen brevis in longo wie nach dem Lekythion in 1315 (brevis in longo)<sup>12)</sup> Pause angesetzt werden muß. Das wiederholte *εἰ* ist ein Zeichen für Koloratur. Es kommt in diesem Fall nicht so sehr auf die Anzahl der Silben an, sondern die mehrfache Wiederholung ist ein Indiz für den Vortrag, ein langgezogenes *ei*,<sup>13)</sup> wobei die Wiederholung der Silbe keinen Einfluß auf die metrische Analyse nimmt. Als Abschluß folgen choriambische Dimeter und Glykoneen in variiertes Form: Zu V.1316 vgl. Eur.Hel.521, Or.814=826.836;<sup>14)</sup> zum Glyconeus in 1317 (zahlreich bei Eur.) vgl. z.B. Eur.Ion 463=483.466.1235.1238;<sup>15)</sup> zu 1319 vgl. Itsumi, *Choriambic dimeter* 63 (40 Fäl-

5) Vgl. H. Erbse, *Gnomon* 28,1956,276 Anm.2.

6) Vgl. Wilamowitz, *Verskunst* 246.

7) Jetzt auch V. Coulon, *RhMus* 105,1962,30; vgl. Rau 131 Anm.39.

8) Vgl. Rau a.O.

9) Vgl. Itsumi, *Choriambic dimeter* 62.73.

10) Vgl. Snell 46.

11) Vgl. Dale 141; Itsumi, *Glyconic* 79.

12) Zum *lec* in äolischer Umgebung vgl. Eur.El.153.485.

13) Vgl. Wilamowitz, *Verskunst* 225 Anm.3; vgl. V.1348.

14) Vgl. Itsumi, *Choriambic dimeter* 65 n.20.

15) Vgl. Itsumi, *Glyconic* 67f.

le bei Eur.).

P4 (1320-1322): Auf einen regulären Glyconeus folgt ein choriambischer Dimeter. In 1322 (= Hyps. Fr.756) liegt ein Glyconeus mit anapästischer Basis vor, der ohne Parallele in Euripides' Werk ist;<sup>16)</sup> Aristophanes übertreibt nun so stark Euripides' Erfindungsreichtum in der Verwendung äolisch-choriambischer Kola und weist durch Aischylos' Frage in 1323 auf die gelungene ausgefallene Form hin.

P5 (1323f): Der Hinweis auf den ausgefallenen Glyconeus geschieht in einem regelrecht gebauten Pherecrateus (1323), der die rhetorische Einheit (Frage) ausfüllt (brevis in longo). Durch Dionysos' Antwort erhält der Vers jedoch unversehens ein choriambisches Ende (v - -vv -v/v-), so daß aus dem regulären Pherecrateus "a freak form of glyconic"<sup>17)</sup> wird (vgl. Nub.702/3=806, Thesm.1155; Eur.El.439=449, Ba.112.115).<sup>18)</sup> Darüber aufgebracht, weist Aischylos mit seiner zweiten Frage auf diese ausgefallene Form hin: Doch in seiner Erregtheit wird auch dieser Vers gut Euripideisch, ein Telesilleion mit aufgelöster Basis (vgl. Thesm.1020).<sup>19)</sup> Kürzen in der äolischen Basis drücken oft in der Euripideischen Lyrik einen Grad höchster Erregung aus (z.B. El.150ff).

P6 (1325-1328): In seinem an Euripides gerichteten Resümee behält Aischylos das Versmaß seiner Parodie bei, benutzt jedoch jetzt eher 'normale' Formen - außer in 1327, wo er noch einmal einen Seitenhieb gegen Euripides mit einem Zitat aus der *Hypsipyle* (Fr.755 N.; zur Form vgl. 1317) unternimmt.

Auffallend an der metrischen Gestaltung des Lieds ist der Abwechslungsreichtum in choriambischen Dimetern und Glykoneen, wobei vor allem die äolische Basis und der erste Teil des choriambischen Dimeters variiert werden. Die Struktur ist durch diese beiden Versmaße bestimmt: Nach der trochäischen Eröffnung, die ein Echo im Lekythion (1315) erfährt, folgt gleichsam das metrische Thema in der zweiten Periode, ein Glyconeus und ein choriambischer Dimeter, das im folgenden durchgespielt wird.

Damit parodiert Aristophanes die langen Euripideischen Stasima in choriambischen Dimetern die der Tragiker vor allem im Spätwerk für seine durch den Neuen Dithyrambos beeinflussten 'Historiai' einsetzte. Der Vortrag muß, soweit wir das an den metrischen Indizien erkennen können, durch die Errungenschaften der Neuen Musik bestimmt gewesen sein (vor allem die Koloratur in 1314).

Der metrischen Form entsprechen Stil und Inhalt des Lieds:<sup>20)</sup>

die Apostrophen (1309.1313.1320), das Aneinanderreihen von definierenden Relativsätzen und Partizipien,<sup>21)</sup> wobei man vergebens

16) Vgl. Itsumi, *Glyconic* 74.

17) Dale 166 n.2.

18) Vgl. Stinton, *Rare verse forms* 103. 19) Siehe oben S.10.

20) Vgl. Rau 128-131.

21) Kranz 240.

auf ein Prädikat wartet,<sup>22)</sup> assoziative Digressionen (1317f), Hinweise auf Klangmittel und Musikinstrumente (1316f) sowie auf optische Merkmale (1318)<sup>23)</sup> weisen deutlich den Einfluß des Neuen Dithyrambos auf.<sup>24)</sup> Diese Stiltendenzen wurden von Aristophanes zu einem karikierenden Potpourri vereinigt, wobei die Beziehungslosigkeit der einzelnen Bilder "natürlich absichtliche Karikatur euripideischer - dithyrambischer - Eigentümlichkeit" ist, nämlich "des assoziativen poetischen Spiels mit ornamentalen Phrasen, die mehr Klangträger als wirkliche Aussagen sind."<sup>25)</sup>

Die komische Wirkung, die bei der Parodie der Aischyleischen Lyrik hauptsächlich in der monotonen Vortragsart gelegen haben muß, obwohl natürlich das zusammenhangslose Cento auch Lachen erregen konnte, beruht hier neben den musikalischen Effekten und der Vortragsart auch in inhaltlichen Inkongruenzen:  $\sigma\omega\mu\acute{\upsilon}\lambda\lambda\epsilon\tau\epsilon$  (1310) ist ein Stilbruch;  $\acute{\epsilon}\pi\alpha\lambda\lambda\epsilon$  (1317) hat in einem komischen Zeugma zwei Objekte, und in V.1322 dürfte wohl jedermann verduzt gewesen sein.<sup>26)</sup>

Die Kritik richtet sich jedoch vor allem - wie bei der Parodie der Euripideischen Monodien - auf die Unverhältnismäßigkeit von Form und Inhalt. In beiden Parodien thematisiert Aristophanes die banale Arbeit des Spinnens in hochlyrischer und pathetischer Form. Mit demselben feinen Gespür, mit denen er die Manierismen der Musik erkannte, sah er auch die latente Komik, die den Schilderungen solcher biotischer Details in lyrischer Form innewohnt, sah er genau das Wesentliche der Lyrik des späten Euripides, so daß man bei einer genauen Analyse dieser beiden von Aischylos vorgetragenen parodischen Monodien im Grunde eine Beschreibung des Euripideischen Chorlieds und der Euripideischen Monodie sowohl metrisch als auch inhaltlich gewonnen hat.

22) Vgl. Schmid 799 Anm.9.

23) Kranz 243.

24) Schönewolf 37-44.

25) Rau 128; vgl. auch Kranz 242f.

26) Vgl. ausführlich Rau 129f.

## 1.4. Monodien als Zitate von Chorliedern

*woiken* (1154-1170.1206-1211)

Die Szene nach der Nebenparabase (1131-1303) zerfällt in zwei Teile: in eine kurze Eröffnung, in der Strepsiades sich über die Lernerfolge seines Sohnes zunächst bei Sokrates erkundigt (1131 bis 1169) und sich dann selbst im Gespräch mit seinem Sprößling von dessen schlagenden Argumenten vergewissert (1170-1200), und in die Abfertigung von zwei Gläubigern, mit denen Strepsiades mit Hilfe der neuerworbenen Argumentationskunst kurzerhand fertig wird.

Der erste Teil wird durch zwei Monodien des Strepsiades untergliedert: Der Alte beschließt die Unterhaltung mit Sokrates, in der er von Pheidippides' Lernerfolgen erfährt, mit einem "Jubel Lied" (1154-1170),<sup>1)</sup> das in den letzten Versen in einen kurzen Dialog übergeht (1163-1170). Das Lied weist jedoch eine rein monologische Struktur auf, so daß man es als Monodie behandeln muß: der Alte vergißt aus lauter Freude seine ganze Umgebung. Nach der Art eines Sophokleischen Chors,<sup>2)</sup> der in einer Fehleinschätzung der tatsächlichen Lage kurz vor der Katastrophe in ein Freudenlied ausbricht,<sup>3)</sup> läßt Strepsiades seinen Triumphgesang über den Erfolg des Sohns erschallen; dank der Künste von Pheidippides sieht er sich schon aller drohenden Zahlungsverpflichtungen ledig. Auf den tragischen Liedtyp verweisen neben sprachlichen und stilistischen Anklängen und den Zitaten<sup>4)</sup> vor allem die verwendeten Metren. Die Iamben und Dochmien, die überwiegen, unterstreichen den Ausdruck höchster Freude.<sup>5)</sup> Komik entsteht dadurch, daß Strepsiades den tragischen Jubelruf "deformiert /.../ zum Triumph über 'Pfennigfuchser, Kapital und Zinsseszins'",<sup>6)</sup> d.h. durch das Mißverhältnis von Form und Inhalt sowie die ständige Pendelbewegung zwischen tragischem Pathos und Umgangssprache.

1) Rau 148. 2) Vgl. Rau 149.  
3) Vgl. *Soph.Ai.693ff, Trach.633ff, Ant.1115ff, O.R.1086ff.*  
4) Vgl. dazu Rau 149f.  
5) Vgl. Rau 148; Bd.1,232f. 6) Rau 149.

1154	Στ. Βοάσομαι τάρᾳ τᾶν ὑπέροτων	ia lec
1155	βοᾶν. Ἰῶ, κλάετ', ὦ βολοστάται,    <sup>Hiat</sup>	ia lec
1156	αὐτοὶ τε καὶ ἀρχαῖα καὶ τῶκοι τῶκων.	3 ia
1157	οὐδὲν γὰρ ἂν με φλαῦρον ἐργάσαισθ' ἔτι,    <sup>Hiat</sup>	3 ia
1158	οἷός ἐμοὶ τρέφεται	D
1159	τοῖσδ' ἐνὶ δώμασι παῖς	D
1160	ἀμφήκει γλώττη λάμπων,	2 an <sub>Λ</sub>
1161	πρόβολος ἐμός,   σωτήρ δόμοις,   ἐχθροῖς βλάβη,	3 ia
1162	λυσανίας πατρῶων μεγάλων κακῶν.	2 do (No.10)
1163/4	ὄν κάλεσον τρέχων ἐνδοθεν ὡς ἐμέ.    <sup>Hiat</sup>	2 do (No.10)
1165	Ἦ τέκνον, ὦ παῖ, ἔξελθ' οἴκων,	2 an
1166	ἄνε σοῦ πατρός.	an
1167	Σω. Ἦδ' ἐκεῖνος ἀνὴρ.	an
1168	Στ. Ἦ φίλος, ὦ φίλος.	an
1169	Σω. Ἦπιθὲ σφε λαβῶν.	an
1170	Στ. Ἰῶ Ἰῶ, τέκνον.	do (No.2)

Abweichung von Dovers Text:

1169 σφε λαβῶν Sommerstein: λαβῶν τὸν υἱὸν σου RV σὺ λαβῶν Φ

Bemerkungen zum Text: Durch Sommersteins Konjektur erhält 1168f dieselbe metrische Gestalt wie 1166f; das tragische σφε paßt gut in den paratragodischen Kontext; τὸν υἱὸν σου (RV) kann als Glosse erklärt werden, die das schwierigere σφε erklären sollte.

Metrische Erklärung: Strepsiades' Jubellied wird durch zwei in tragischer Manier synkopierte iambische Trimeter eröffnet (P1: 1154f).<sup>7)</sup>

Als Kontrast folgt die zweite Periode (1156f), die in Umgangssprache und normalen iambischen Trimetern gehalten ist. V.1156, der in seine Einzelmetra zerfällt, muß auf das tragische Eröffnungspathos besonders ernüchternd gewirkt haben. Man kann annehmen, daß Strepsiades die zwei Trimeter nicht gesungen hat.

P3 (1158-1160): Durch Hiatus abgesetzt, ist die nächste Periode wieder lyrisch. Die Hemiepe bereiten durch ihre Form die in der vierten Periode folgenden Dochmien vor. Der spondeische Klauselvers bringt den Stolz sehr schön zum Ausdruck, mit dem Strepsiades die neue Argumentationskunst seines Sohns betont. P4 (1161-1164): Zu dem gewichtigen Abschlußvers bilden die folgenden Verse einen rhythmischen Gegensatz. Mit steigender Freude (Dochmien) versieht der

7) Zur Form vgl. *Ach.1195-1197.1205f.*

Alte seinen Sohn mit einer Reihe asyndetischer Epitheta, bis er ihn schließlich herausschreien will.

In P5 (1165-1170), einem "freien parodischen Zitat des Rufes der Hekabe" (172ff)<sup>8)</sup>, ruft Strepsiades seinen Sohn. Da die parodierte Vorlage ebenfalls in lyrischen Anapästien gehalten ist, muß man annehmen, daß die Verse von Strepsiades gesungen werden, während Sokrates' trockene Zwischenbemerkungen (1167. 1169) rezitiert werden.

Die Probe der Fähigkeiten seines Sohnes beschließt Strepsiades mit einem Enkomion auf sich selbst und seinen Sohn, das er, wie er meint, bald von allen seinen Freunden und Bekannten hören werde (1206-1208). Er nimmt das Chorenkomion vorweg, in dem der komische Held in den anderen Komödien gepriesen wird.<sup>9)</sup>

1206	"Μάκαρ ὃ Στρεψιάδης,	2 io λ
1207	αὐτός τ' ἔφους, ὡς σοφός,	ia cr
1208	χοῖον τὸν υἱὸν τρέφεις",	ia cr
1209 a	φῆσουσι δὴ μ' οἱ φίλοι	ia cr
1209 b	χοῖ δημόται	ia
1210	ζηλοῦντες ἡνίκ' ἂν σὺ νι- ~	2 ia
1211	κᾶς λέγων τὰς δίκας.	2 cr
1212/3	'Ἄλλ' εἰσάγων σε βούλομαι πρῶτον ἐστῆσαι.	2 ia ith

Metrische Erklärung: P1 (1206): Das Enkomion wird durch einen katalektischen ionischen Dimeter eingeleitet. Durch die Katalexe und brevis in longo deutlich abgeschlossen, enthält P1 die Glückseligpreisung.<sup>10)</sup> Der ionische Rhythmus muß, wie der Vergleich mit Eur.Ba.72ff und besonders 565 (μάκαρ ὃ Περὶα ~ - ~ ~) zeigt, mit Makarismoi verbunden gewesen sein. Durch den auffallenden Rhythmus merkt das Publikum auf und wird damit auf das Außergewöhnliche dieses Enkomions gestoßen.

P2 (1207f): Das kurze Enkomion wird durch zwei synkopierte iambische Dimeter der Form ia cr abgeschlossen (vgl. Ran.211f.215f). Da die metrischen mit den inhaltlichen Einheiten zusammenfallen, kann man die beiden Verse als Kurzperioden ansehen.

P3 (1209a-1211): Strepsiades ist, beschwingt von dem Preis, den er von allen zu hören hofft, so im Schwung, daß er in den folgenden Versen, die inhaltlich nicht mehr zum Eigenkomion gehören, bei dem im Makarismos verwendeten lyrischen Maßen bleibt. Dies kommt deutlicher zum Ausdruck, wenn man mit Sommerstein (Clouds) 1209 in ia cr und ein iambisches Monometron aufteilt; so bleibt Strepsiades bei derselben Form des synkopierte Dimeters wie in 1207f. P4 (1212f 2 ia ith), in der Strepsiades ankündigt, seinen Sohn bewirten zu wollen, schließt die Szene ab, Strepsiades' Zusammentreffen mit seinem Sohn.

8) Rau 149.  
10) Siehe unten S.151.

9) Siehe unten S.151.

Durch die Interpretation der beiden Monodien lassen sich wichtige Einblicke in die Komposition der *Wolken* und das raffinierte Spiel gewinnen, das Aristophanes mit der durch die Theatererfahrung geprägten Erwartung des Publikums auf mehreren Ebenen treibt.

1. Strepsiades trägt zwei Lieder als Soloarien vor, die nach der Gattungstradition vom Chor gesungen werden. Beide Monodien zeigen die Verblendung, in der Strepsiades meint, alles werde sich für ihn zum Guten wenden. Durch deutliche Signale wird in den Versen 1154ff der Zuschauer auf den aus der Tragödie bekannten Liedtyp des Freudenlieds gestoßen, das ein Chor in völlig falscher Einschätzung der Lage vor der Katastrophe vorträgt, in den Versen 1206ff auf die aus der Komödie bekannte Form des Makarismos, mit dem der komische Held vom Chor wegen seines Glückszustandes gepriesen wird.<sup>11)</sup>

Durch das 'Jubellied' werden die dunkeln Chorworte der VV.1113f (οἴμαι δὲ σοὶ ταῦτα μεταμελήσειν) in ein helleres Licht gerückt: Strepsiades befindet sich im Irrtum, die Katastrophe wird - wie in der Tragödie - nicht auf sich warten lassen.

Während das 'Jubellied' also im Handlungsablauf zurückverweist, erhält das Eigenlob des Strepsiades seine Deutung aus dem folgenden Chorikon (1303-1320):<sup>12)</sup> Durch das Zitat eines Chormakarismos richtet Aristophanes die Erwartung der Zuschauer auf das kommende Chorlied. Diese Erwartung wird noch verstärkt durch das Geschehen, das Strepsiades' Eigenkomion folgt. Nachdem der Alte die beiden Gläubiger abgefertigt hat, erwartet man den schon angekündeten Chormakarismos - und bekommt geradezu eine Umkehrung dieses Liedtyps, eine Warnung des komischen Helden, zu hören.<sup>13)</sup>

2. So wird die Paratragodie in den VV.1154ff zwar auch zu komischen Zwecken eingesetzt, ihre eigentliche Wirkung liegt jedoch auf einer anderen Ebene:<sup>14)</sup> Durch Sprache und Metrum wird ein tragischer Liedtyp evoziert, der eine Vorbereitung der kommenden

11) Vgl. Macleod a.O.; siehe unten S.151 12) Siehe unten S.155-157.

13) Vgl. dazu unten S.156.

14) Deshalb wird das 'Jubellied' auch nicht unter der Rubrik 'Parodische Monodien' behandelt.



Katastrophe darstellt. So unterscheidet sich die Funktion dieser Verse von den rein parodischen Monodien, die ohne entscheidende Aufgabe im Handlungsablauf sind.

3. Die Technik, die Aristophanes in den beiden Monodien anwendet, ist identisch: Er zitiert zwei in anderem Zusammenhang und durch eine andere Vortragsart bekannte Liedtypen. Durch die 'Verfremdung' weckt er die Aufmerksamkeit und das Interesse des Zuschauers, das feine Spiel von Rück- und Vorverweisen und verschlüsselten Andeutungen mitzumachen.

Beide Lieder sind nicht Ruhepunkte im Handlungsablauf, sondern wichtige Teile des dramatischen Geschehens; sie sind zugleich *handlungsdeutend* als auch *handlungsvorbereitend*.

### 1.5. Nicht-parodische Monodien

#### *Acharner* (263-279)

In den Parodoskomplex der *Acharner*<sup>1)</sup> ist die Phalesprozession eingelagert, die Dikaiopolis anlässlich der Feier der Ländlichen Dionysien mit seiner Familie abhält. Die Prozessionsszene stellt eine Unterbrechung der Parodoshandlung dar und bildet die Gelegenheit, die Acharner Dikaiopolis entdecken zu lassen. Inhaltlich betrachtet, stellt diese Szene die erste Vorführung des von Dikaiopolis errichteten Friedenszustands dar, den er im folgenden gegen die grimmigen Köhler verteidigen muß. Nach der Aufstellung des Zugs und einem kurzen Gebet an Dionysos, dem zu Ehren er diesen Festzug abhält (247-252), läßt er ein Lied auf Phales in einfachen Iamben folgen.<sup>2)</sup> Dabei paßt er den Inhalt des Gebets nach der eröffnenden Epiklese (263-265) seiner eigenen Situation an. Wie der Vergleich mit einem bei Athenaios (622a-d = Fr.851 (b) PMG) überlieferten Lied von Phallophoren zeigt,<sup>3)</sup> war ein der jeweiligen Situation angepaßter, improvisierter Inhalt in einfachen Rhythmen durchaus gebräuchlich.<sup>4)</sup> Die in dem Phaleslied vorkommenden Derbheiten dürfen keineswegs als Gebetsparodie ausgelegt werden,<sup>5)</sup> sondern sie erzeugen die Atmosphäre des ländlichen Fests. Die erotischen Anspielungen dienen dazu, die Freuden, die der Friedenswein Dikaiopolis verschafft - Trinken, Essen und Erotik -, auszumalen.

Abweichung von Coulons Text:

276 ὦ Φαλής RAL: Φαλής Elmsley

Bemerkungen zum Text: Gegen die Mehrzahl der Herausgeber halte ich das überlieferte ὦ beim Vokativ. Dadurch entsteht nach καταγυρατίσαι (275) eine Pause, der Phalesanruf leitet dann wirkungsvoll die neue Periode ein.<sup>6)</sup>

Metrische Erklärung: Die Periodik des Phallikon ergibt sich aus metrischen und inhaltlichen Indizien.

P1 (263-265: 2 ia 2 ia<sup>2</sup> ia<sup>||</sup>Hiat): Wie oft bei Götterhymnen umfaßt die Epiklese die erste Periode; dabei wird der angerufene Gott mit den sein Wesen kennzeichnenden Epitheta versehen.

P2 (266-270): Dikaiopolis läßt in einem langen Pnigos (5 iambische Dimeter) eine Schilderung seiner Situation folgen. Trotz des akatalektischen Endes empfiehlt es sich, nach 270 Periodenende anzusetzen. Nach der Steigerung πραγ-

1) Vgl. Bd.1,9-11.

3) Vgl. Horn 68.

5) Vgl. Kleinknecht 53 Anm.5.

2) Vgl. Horn 69.

4) Vgl. Fr.851,2-5 PMG.

6) Anders Dale 76f.

μάτων ... καὶ λαμάρων ἀπαλλαγείς ist eine rhetorische Pause nötig.<sup>7)</sup>

P3 (271-275: 3 ia 3 ia 3 ia 2 ia<sub>2</sub> ia<sub>1</sub>||<sup>Hiat</sup>): In einem weiteren iambischen Pnigios läßt Dikaiopolis ein Bild der erotischen Genüsse entstehen, die ihn auf dem Land erwarten.<sup>8)</sup> Dabei steigert er beim Ausmalen seiner Aktivitäten das Tempo seines Vortrags (Auflösungen in 274f). Die Periode endet wieder akatalektisch, aber mit Hiät in 275.

P4 (276-278): Mit dem überlieferten Text erhält der Phales-Anruf die metrische Form -υ-υ-, ein Kolarion, das in dochmischen Kontext als Hypodochmius bezeichnet wird,<sup>9)</sup> aber auch in iambischer und trochäische Umgebung schon in der Chorlyrik (Simonides, Pindar) und auch der Tragödie und Komödie zu finden ist.<sup>10)</sup> Aristophanes übernimmt die metrische Gestalt, die der Phales-Anruf in V.271 innehatte (πολλῶ γὰρ ἔσθ' ἦδ' ἴσον, | ὧ φαλῆς, φαλῆς), d.h. er verwendet den Teil des iambischen Trimeters nach der Zäsur als selbständiges Kolon zur Eröffnung des Schlußteils, in der Phales dann in der zweiten Person angedreht wird.<sup>11)</sup>

Es folgt die Beschreibung der Trinkgelage, die durch den Frieden möglich werden in zwei iambischen Trimetern (brevis in longo in 278). Schön paßt εἰρήνης ῥοφήσεις τρούβλιον<sup>12)</sup> zur metaphorischen Verwendung von σπονδαί im ganzen Stück.<sup>13)</sup>

P5 (269: 3 ia) gibt noch einmal pointiert zu verstehen: Der Krieg ist beendet.<sup>14)</sup>

Die metrische Form (einfache Iamben)<sup>15)</sup> mit ihrer Nähe zum Sprechers weist auf den volkstümlichen Charakter des Liedes hin.

*Lysistrata* (1247-1272.1279-1294.1296-1315)

Ähnlich wie in den Exodoi des *Friedens* und der *Vögel*<sup>1)</sup> wird auch am Ende der *Lysistrata* der neu errichtete Zustand gefeiert: im *Frieden* und den *Vögeln* in der Form eines Hochzeitszugs, in der *Lysistrata* in drei von Tänzen begleiteten (vgl. VV.1243.1277.1315-1320) Hymnen.

Von dem Athener angekündigt (1241), der mit dem Leiter der athenischen Delegation<sup>2)</sup> plaudernd vom Festbankett aus der Akropolis kommt (1216ff), erscheint der Leiter der spartanischen Gesandtschaft: Er fordert einen seiner Begleiter auf, seinen 'Dudelsack'<sup>3)</sup>

7) Vgl. Dale 77.

8) Vgl. Dover, Notes 13f.

9) Vgl. Conomis 31; R. Pretagostini, *QUCC* n.s.2,1979, bes.112-116.

10) Vgl. Pax 462=489 (Bd.1,210-212); Eur.Or.993; vgl. Dale 114f; Fraenkel, *Lyrische Daktylen* 215-217.

11) Auch dies spricht dafür, den Schlußteil mit dem Vokativ beginnen zu lassen.

12) Vgl. Fraenkel, *Beobachtungen* 27.

13) Vgl. Newiger, *Metapher* 104-106.

14) Vgl. zum Bild Hesiod, *Erga* 45.629; Horn 70 Anm.113f.

15) Zum *longum im anceps* vgl. Denniston, *Lyric iambics* 123.

1) Vgl. Bd.1,195f.

2) So mit Russo 263-269.275f; Gelzer, *RE* Sp.1478; Verf., *Hermes* 113,1985; anders Wilamowitz, *Lysistrata* 193f, und Coulon, die den Prytanen einsetzen.

3) Vgl. Henderson, *Kommentar zur Stelle*.

zu nehmen, damit er eine Dipodia<sup>4)</sup> darbieten und zugleich ein Lied auf die Athener und Spartaner vortragen könne (1242-1244). Zustimmend nimmt der athenische Delegationsleiter den Befehl an den Bläser auf und betont, daß er sich darauf freue, die Spartaner tanzen zu sehen.

1247	ὄρμαδν τῷ κυρσανίφ,	- - - - ch
1248	Μνάμονα,	cr
1249	τὰν τέαν Μῶαν, ἄτις	cr tr
1250	οἴδεν ἀμὲ τῶς τ' Ἀσαναί- ∩	2 tr
1251	ως, ὅκα τοῖ μὲν ἐπ' Ἀρταμιτίφ	D v e
1252	πρώκροον συελέκλοι,	lec
1253	ποττὰ κάλυ τῶς Μήδως τ' ἐνέκων.	tr sp tr
1254	ἀμὲ δ' αὖ Λεωνίδας,	lec
1255	ἄγεν ἄπερ τῶς κάπρωσ σα- ∩	2 tr
1256	γοντας, οἴω, τὸν ὀδόντα· πολὺς δ' ∩	4 dact ∩
1257	ἀμφὶ τὰς γένυας ἀφοδὸς ἦνσεεν, πο- ∩	cr 2 tr
1258	λὺς δ' ἀμὰ καττῶν σκελῶν ἔετο.   <sup>Hiat</sup>	tr 2 cr
1260	Ἦν γὰρ τῶνδρες οὐκ ἐλάσσωσ	sp tr sp
1261	τὰς ψάμμας τοῖ Πέρσαι.	3 sp (= 3 dact)
1262/3	Ἄγροτέρα σηρόκτονε, μόλε δεῦρο, παρσένε σιά, 2 tr cr p	
1264	ποττὰς σπονδάς,	2 sp (= 2 dact)
1265	ὡς συνέχης πολὺν ἀμὲ χρόνον. Νῦν δ' ∩	4 dact
1266/7	αὖ φιλλία τ' ἄξες εὐπορος εἴη	4 dact
1268/9	ταῖσι συνθήκαισι, καὶ τὰν αἰμυλᾶν	2 tr cr
1270	ἄλωπέκων παναῖμεθα.    <sup>Hiat</sup>	2 ia
1271	Ἦ, δεῦρ' ἔθι, δεῦρο.    <sup>Hiat</sup>	reiz
1272	ὦ κυναγέ παρσένε.	lec

3) Vgl. L.B. Lawler, *TAPA* 76,1945,59-73.

Die metrische Form, synkopierte trochäische Verse und Daktylen, evoziert die in dorischem Dialekt verfaßten daktyloepitritischen oder -trochäischen Lieder eines Simonides, der Gedichte auf die Großtaten der Perserkriege verfaßte (Fr.531/2.536 PMG: Thermopylen, Salamis, Artemision), in denen sich trochäische Reihen (oft Trimeter) mit daktyloepitritischen Gliedern abwechseln (Fr.531).<sup>4)</sup> Die Verbindung von Trochäen und Daktylen, "Vorläufer der Daktyloepitriten",<sup>5)</sup> findet sich auch in Alkmans *Partheneion* (Fr.1 PMG).

Metrische Erklärung: Der rhythmische Charakter des Lieds ist durch gleitende Übergänge geprägt: So leitet in 1248 der Kretiker, der den Anruf an Mnamona umfaßt, zu dem synkopierte trochäischen Dimeter (1249: cr tr) über. Durch die Länge im aneps des anschließenden trochäischen Dimeters in 1250 wird der Übergang zum Hemiapes (1251) fließend; das Element e leitet zum Lekythion über, das in daktyloepitritischem Zusammenhang häufig anzutreffen ist (= E; vgl. z.B. Pax 780=802).

Der Zusammenhang der beiden Versarten, Trochäen und Daktylen, wird besonders in V. 1261 (sechs longa) deutlich, der sowohl als daktylischer als auch als trochäischer Trimeter (Dimeter)<sup>6)</sup> meßbar ist, in V.1264 (vier longa), der zu daktylischen Versen überleitet.<sup>7)</sup>

Zur metrischen Form des Lieds paßt die sprachliche Gestalt: Nach dem eröffnenden Anruf des Spartaners an Mnemosyne, die Mutter der Musen,<sup>8)</sup> mit der Bitte, ihm, da er noch zu jung sei (τῷ κυρσανίῳ) und deshalb nicht aus eigener Erfahrung von den alten gemeinsam durchfochtenen Kämpfen gegen die Perser zu berichten wisse, eine ihrer Töchter zu schicken, die beide Seiten, die Athener und die Spartaner, kenne, folgt die Beschreibung dieser Taten, die Schlachten beim Artemision und bei den Thermopylen. "In lakonischer Derbheit" bezeichnet er "die Bruderstämme als Sauen und Keiler",<sup>9)</sup> die schäumend gegen die Feinde ankämpften.<sup>10)</sup> Durch die sprachliche Form, vor allem den dorischen Dialekt, läßt Aristophanes ein kraftvolles Bild der alten Schlachten entstehen, zugleich aber weist er durch die Metaphern aus dem ländlichen Bereich schmunzelnd auf "die dörflich-tölpische Phantasie Alkmans" und die bäurische spartanische Aussprache hin, "in der der göttergleiche wirklich an

4) Vgl. Fraenkel, *Lyrische Daktylen* 215-233.

5) Wilamowitz, *Textgeschichte* 93. 6) So Wilamowitz, *Textgeschichte* 93.

7) Vgl. zur Verbindung von Trochäen und Daktylen Dale 46 zu Eur.Cycl.608-623.

8) Vgl. Hesiod Theog.54; Eur.H.F.679. 9) Wilamowitz, *Textgeschichte* 91.

10) Vgl. Hom.II.20,168f; Ran.815; Silk 116f.

οὐ εἴκελος anklang."<sup>11)</sup>

Der athenische Delegationsleiter fordert nun die anwesenden Spartaner und Athener auf, sich zu ihren Frauen zu gesellen, um den Göttern für die glückliche Versöhnung mit einem neuen Tanz zu danken.

Wie der Leiter der spartanischen Delegation stimmt der Athener eine Arie an, einen Hymnos auf verschiedene Gottheiten, in demer inhaltlich und metrisch auf des Gesang des Spartaners Bezug nimmt.

1279	Ἄθ. Πρόσαγε χορὸν,   ἔπαγε χάριτας,	cr tr
1280	ἐπὶ δὲ κάλεσον Ἄρτεμιν,	lec
1281	ἐπὶ δὲ δίδυμον ἀγέχορον Ἴ-Ϛ	2 tr
1282/3	ἦλον εὐφρον', ἐπὶ δὲ Νύσιον,	2 tr (dact tr dact)
1284	ὄς μετὰ μαίνασι Βάκχιος ὄμασι δαίεται,	5 dact
1285	Δία τε πυρὶ φλεγόμενον, ἐπὶ τε	2 tr
1286	πότνιαν ἄλοχον Ὀβίαν.	lec
1287	εἶτα δὲ δαίμονας, οἷς ἐπιμάρτυσι	4 dact
1288	χρησόμεθ' οὐκ ἐπιλήσοισιν	3 dact
1289	Ἑσυχίας περὶ τῆς ἀγανόφρονος	4 dact
1290	ἣν ἐποίησε θεὰ Κύρις.	3 dact
1291	Χο. Ἄλαλαί, ἵη παιῶν,	Enhoplious
1292	ἀρεσθ' ἀνώ, ἰαί,    <sup>Hiat</sup>	Enhoplious
1293	ὡς ἐπὶ νίκῃ, ἰαί,    <sup>Hiat</sup>	ch cr
1294	εὐοῦ, εὐοῦ, εὐαῖ, εὐαῖ.	2 ia

Abweichung von Coulons Text:

1279-1294 Choro tribut B

Bemerkungen zur Personenverteilung: Blaydes, Hall & Geldart, Wilamowitz, Coulon u.a. geben die VV.1279ff mit der Handschrift B (in R wird kein Personenwechsel angezeigt!) dem Chor. Dagegen sprechen mehrere Überlegungen:

1. Es ist wohl passender, wenn auf die Monodie des Spartaners ebenfalls mit einer Monodie geantwortet wird, zumal deutliche metrische und inhaltliche Bezüge vorliegen (siehe unten).

2. Die astrophische Form läßt auf Solovortrag schließen.

11) Wilamowitz, *Textgeschichte* 89 Anm.2 zu V.1253.

3. Der Chor hat nach seiner Aussöhnung keine aktive Rolle mehr; der Schluß der Komödie führt nach der innenpolitischen Versöhnung auf der Chorebene nun die außenpolitische Einigung auf der Schauspielerebene vor.

4. Der athenische Delegationsleiter wendet sich in den VV.1274-1278 nicht an den Chor, in dem sich ja schon in den VV.1014-1042 Männer und Frauen zueinanderstellten, sondern an Schauspieler, die aus der Akropolis herausgetreten waren.<sup>12)</sup>

Wie in den *Ekklesiazusen* (1180-1183) stimmen dann der Chor und wohl auch alle Schauspieler die typischen Exodosrufe an.

5. Auch die Situation, in der die Lieder angesiedelt sind, spricht für Solovortrag. Zu den Symposion-Bräuchen gehört der Vortrag von Skolien, in der auch Großtaten der Vergangenheit gepriesen werden. Ganz, wie es das *δέχεσθαι τὰ σκόλια* erfordert, nimmt der Athener den 'Ball' des Spartaners auf.

Das Versmaß des athenischen Chorlieds, Trochäen und Daktylen, nimmt deutlich Bezug auf das vorangehende Lied des Spartaners.<sup>13)</sup> Allerdings werden in den Trochäen Synkopierungen vermieden; sie treten in beinahe völlig aufgelöster Form auf. Dies muß sich im Vortragstempo und im Tanz ausgedrückt haben: Die spartanische, wahrscheinlich plump anmutende Dipodia wird durch den quicklebendigen athenischen Freudentanz abgelöst.

**Metrische Erklärung:** Rhythmisch müssen die aufgelösten Trochäen (— ∪ ∪) dem Dactylus (— ∪ ∪) gleichwertig gewesen sein, was auch das Kolon in 1283 erklärt, wo die zwei Eigennamen die daktylische Form des Trochäus bewirken. "It is clear that this is a dance to a skipping three-time measure in which the first step is given a double the time of the second."<sup>14)</sup> Eine Binnenstruktur der aufgelösten Verse wird, wie schon oft beobachtet, durch das Zusammenfallen der Einzelworte mit den metrischen Einheiten erreicht.

Ähnliche ὕμνοι κλητικὸί finden sich öfter in Aristophanes' Werk.<sup>15)</sup> Ihre sprachliche Form ist, wie Silk (115) bemerkt, "conventional and /.../ perfunctory". Gerade darin liegt jedoch die eigentliche Funktion dieser sich in konventionellen Bahnen bewegenden Lieder: Sie sollen den Rahmen und die Stimmung hervorrufen, die der athenische Zuschauer mit bestimmten religiösen Begehungen verband. So evoziert das Phallikon der Acharner<sup>16)</sup> die ausgelassene Festesfreude der Ländlichen Dionysien mitten in den Kriegswirren, die Hymenäen im Frieden und den Vögeln das Bild eines Hochzeitszugs, die Hymnen der *Thesmophoriazusen* den Rahmen des Thesmophorenfestes.

**Bemerkungen zur Sprache:** 1281 Zu Ἰήτος als Beinamen Apolls vgl. Aesch.Ag.146; Soph.O.R.154.1096; Vesp.874.

Mit dem Anruf von Apollon und Artemis wird auch der Hymnos Thesm.969ff eröffnet.

1281 ἀγέχορον (Bergler: ἄγε (τε) χορὸν RB) ist wie χορηγός zu verstehen.

12) Ausführliche Argumentation mit z.T. anderen Punkten bei Henderson, Kommentar.

13) Vgl. Wilamowitz, *Lysistrate* 61.196. 14) Dale 90.

15) Siehe dazu unten S. 191ff.

16) Siehe oben S.41f.

1282f Zum Dionysosanruf vgl. Thesm.990ff.

1285 Zum Zeusanruf vgl. Nub.563-565, Thesm.315.

Zu Χάριτες (1279) und Ἥσυχία (1289) vgl. Av.1321f.

Bezeichnenderweise schließt der Hymnos mit der Nennung Aphrodites: Sie war es, die letztlich die beiden Parteien zur Einsicht und Versöhnung brachte.

Auf das Chorlied des Atheners läßt der Spartaner noch einmal eine Monodie folgen, in der er nun spezifisch spartanische Gottheiten anruft.<sup>17)</sup>

1296	Ταύγετον αὐτ' ἔραννὸν ἐκλιπῶά,	3 ia Λ
1297	Μῶά, μόλε, <μῶλε>, Λάκλαινα, πρεπτὸν ἀμιν	3 ia Λ
1299	κλέωά τὸν Ἀμύκλαις σιδόν	2 ia
1300	καὶ Χαλκίοικον θνασσαν,	2 ia anacl
1301	Τυνδαρίδας τ' ἀγασῶς,	D
1302	τοὶ δὴ παρ' Εὐρώταν ψιάδδοντι.    <sup>Hiat</sup>	2 ia sp
1303	εἶα μάλ' ἔμβη,    <sup>Hiat</sup>	Adoneus
1304	ὦ εἶα κοῦφα πάλον,	2 ia Λ
1305	ὡς Σπάρταν ὑμνῶμες,	2 sp ba
1306	τᾶ σιδῶν χοροὶ μέλοντι	2 ia Λ
1307	καὶ ποδῶν κτύπος,	hypod
1308	<ὄχ> ἄτε πῶλοι ταὶ κόραι	2 ia
1309	παρ' τὸν Εὐρώταν	hypod
1310	ἀμπαδῶντι, πυκνὰ ποδοῖν	2 ia
1311	ἀγκονῶαι,	hypod
1312	ταὶ δὲ κόμαι σείονται    <sup>Hiat</sup>	ch ba
1313	ἄπερ βακχᾶν θυραδδῶν καὶ παιδδῶν.	3 an
1314	Ἀγῆται δ' ἄ Λήδας παῖς	2 an Λ
1315	ἀγνὰ χοραγός εὐπρεπής.	2 ia

**Metrische Erklärung:** Die Analyse, vor allem die Bezeichnung der einzelnen Kola ist äußerst schwierig, so daß man Wilamowitz' Kennzeichnung der Verse zustimmen muß: "Wahrlich, wer hier nicht eine freiere Vorstufe der Rhythmen fin-

17) Zum Spiel mit der Erwartung siehe unten S.

det, der man nur mit Reserve die Namen fester Masse geben mag, der wird geschichtliche Entwicklung in der Metrik niemals begreifen.<sup>18)</sup> Aristophanes geht es auch in diesem Lied darum, typisch lakonisches Kolorit durch das verwendete Metrum entstehen zu lassen. Einige Kola sollen herausgegriffen werden: Die zwei eröffnenden katalektischen iambischen Trimeter findet man auch bei Alkman (z.B. Fr.59,2.96 PMG); ionische Anaklasis in iambischen Kola liegt häufig in Alkmans Gedichten vor. Auffallend ist auch das Kolon - √ - √ -, das man in dochmischem Kontext als Hypodochmius bezeichnet (vgl. Ach.276, Pax 462=489; Simonides Fr.579,1.6 PMG).<sup>19)</sup> Rein spondeische Verse kommen auch bei Alkman Fr.110 PMG vor. Das durchgängige Vermeiden von Enjambement ist ebenfalls ein Anzeichen einer einfachen, frühen metrischen Entwicklungsstufe (man vgl. die carmina popularia). Der Kontrast zum beschwingten athenischen Lied, in dem Synaphie vorkommt, muß deutlich aufgefallen sein.

U. v. Wilamowitz-Moellendorff hat die Absicht, die hinter dieser metrischen Gestaltung steht, treffend interpretiert: "/.../ mit Bewußtsein ließ er die Lakonen freier, er mochte denken, ungebildeter ihre Verse bauen; so klang ihm ja auch ihre Rede."<sup>20)</sup>

Das spartanische Kolorit wird besonders durch den Inhalt des Hymnos deutlich gemacht. Es wird eine spartanische Muse angerufen,<sup>21)</sup> dann folgt die Anrufung bestimmter spartanischer Lokalgottheiten. Vor allem durch den Vergleich der am Eurotas tanzenden Mädchen mit Fohlen wird auf Alkmans Poesie angespielt (Fr.1,47ff PMG). Wie schon die Interpretation der Tereusarie in den *Vögeln* (227 bis 262)<sup>22)</sup> zeigte, war Alkman Aristophanes und wohl auch dem Großteil des Publikums bekannt, so daß es die Anspielungen wohl verstehen<sup>23)</sup> und die lakonische Stimmung goutieren konnte, die Aristophanes durch Metrum und Sprache wachrief.<sup>24)</sup>

Auf seine zweite Monodie läßt der Spartaner noch drei katalektische iambische Tetrameter folgen, mit denen er die Anwesenden auffordert, Athena Chalkioikos während des Auszugstanzes zu preisen.<sup>25)</sup>

18) Textgeschichte 94.

19) Vgl. R. Pretagostini, *QUCC* n.s.2,1979,111-116; siehe oben S.42.

20) Textgeschichte 94.

21) Genauso rufen die Acharner ihre eigene Muse an (Ach.665f).

22) Besonders die VV.250-254; vgl. Bd.1,80.

23) Vgl. Wilamowitz, *Textgeschichte* 94.

24) Vgl. W. Rösler: *Dichter und Gruppe*. München 1980,95.

25) Zur Interpretation siehe unten S.80f.

Bemerkungen zum Text: Die VV.1320f sind in der überlieferten Fassung unmetrisch: καὶ τὰν σιᾶν δ' αὖ τὰν (δ' αὐτὰν ΒΗ) κρατίσταν Χαλκίοικον ὕμνει τὰν παμμάχων (πρόμαχων RB) RB (PH).

Der dorische Dialekt erforderte in erhöhtem Maße die Kommentierung, so daß man die Korruptele leicht durch das Eindringen von Randglossen in den Text erklären kann; man vergleiche z.B. die Variante πρόμαχων für παμμάχων in B. Ich schließe mich Hendersons Textgestaltung (Kommentar) an:

τὰν δ' αὖ σιᾶν τὰν παμμάχων, τὰν Χαλκίοικον ὕμνη. 4 ia λ

-----  
τὰν δ' αὖ σιᾶν τὰν Henderson: καὶ τὰν σιᾶν δ' αὖ τὰν (δ' αὐτὰν ΒΗ) RB παμμάχων, τὰν Χαλκίοικον ὕμνη (ὕμνη iam Burges) van Leeuwen: κρατίσταν Χαλκίοικον ὕμνει τὰν παμμάχων (πρόμαχων B) RB (PH).

## 2. Die Duette

## 2.1. Parodische Duette

*Acharner* (1190-1234)

Das Ende der *Acharner* bietet eine ausführliche Kontrastierung von Krieg und Frieden und deren Folgen:<sup>1)</sup> Zunächst wird Lamachos von einem Herold gegen die boiotischen Räuber ins Feld gerufen, Dikaiopolis wird vom Dionysospriester zum Essen anlässlich des Choenfests eingeladen. In einer parallelen Szene treffen sie z.T. in Stichomythie ihre so unterschiedlichen 'Rüstungen' (1095 bis 1139).<sup>2)</sup> Nach einem Chorintermezzo, einem Spottlied auf Antimachos (1150-1173),<sup>3)</sup> erfolgt die Rückkehr der beiden 'Helden'. Lamachos' Ankunft - er hat sich bei einem Sprung über einen Graben eine recht unheroische Verletzung zugezogen - wird durch einen Boten angekündigt.<sup>4)</sup> Der Held selbst erscheint danach, wie Herakles (Trach.983ff), Oidipus (O.R.1307ff) oder Hippolytos (1347ff) sein hartes Los beklagend. Gleichzeitig kehrt Dikaiopolis angeheitert mit zwei hübschen Mädchen vom Choenfest zurück und beginnt einen Wechselgesang mit Lamachos. Während jedoch sonst threnodische Amoibaia in der Exodos einer Tragödie "die Klagen im Leid verbindet, wird in der Parodie metrisch, sprachlich und inhaltlich" die amoibaiische Form zur Kontrastierung verwendet. "Frivolerweise verbindet Aristophanes den Threnos mit dem Komos: dem Jammer des Verunglückten respondiert der weinseelige Dikaiopolis, ein Partner, der, vom Mitgefühl weit entfernt, in die amoibaiische Threnos-Form nur einstimmt, um in der schon beim Auszug der beiden Helden geübten Praktik des Nachäffens mit der eigenen Fortuna zu triumphieren."<sup>5)</sup>

Die metrische Form ist typisch für Threnoi, die als Wechselgesang gestaltet sind: Zieht man die als Amoibaia gestalteten Threnoi der Tragödienenden<sup>6)</sup> als Vergleich hinzu, sieht man, daß die metrische Struktur dieser Partien vorwiegend aus Iamben mit vereinzelt dochmischen Einsprengseln besteht (vgl. VV.1219.1221),<sup>7)</sup>

1) Siehe dazu auch unten S.76f.

2) Vgl. Rau 138.

3) Siehe unten S.171-174.

4) Vgl. Rau 139-142.

5) Rau 143.

6) Aesch. Sept.875ff; Soph.O.C.1670ff; Eur.Tro.1216ff, Phoen.1710ff.

7) No.10 Conomis; bei Aischylos 123 Fälle.

die eine erregte Steigerung des Dialogs ausdrücken. Die Iamben haben z.T. synkopierte Form, vor allem die Kola ia ith (1197.1202.1210) und ia lec (1195f.1205f)<sup>8)</sup> finden sich zahlreich; auf kretische Synkopierung (1190.1215.1217) stößt man vor allem bei Aischylos.<sup>9)</sup> Lamachos' Erregung über sein Mißgeschick spiegelt sich in seinen ersten Worten auch in der von Auflösungen geprägten metrischen Form der Iamben wider (1190-1197),<sup>10)</sup> während Dikaiopolis in regulären Iamben bleibt (1198-1202). Besonders der Höhepunkt von Lamachos' Klage (1218f) - mit einem dochmischen Monometron - muß im Kontrast zu Dikaiopolis' Antwort, die dieselbe metrische Gestalt aufweist, komisch gewirkt haben, verstärkt durch die Paronomasie καὶ σκοτοδινιῶ (1219) - καὶ σκοτοβινιῶ (1221). Man muß sich wohl vorstellen, daß Lamachos seine Klagen more tragico vortrug, während Dikaiopolis diese Vortragsart komisch übersteigerte und verzerrte, indem er besonders 'apassionato' sang.<sup>11)</sup>

*Wespen* (1224-1248), *Frieden* (1270-1301)

Zu dem Umerziehungsprogramm, das Bdelykleon seinem Vater angeheißen läßt, um ihn von seiner Gerichtsbesessenheit an ein Luxusleben zu gewöhnen, gehört auch der Punkt: Wie benehme ich mich bei einem Symposion?

Nachdem alles andere durchgespielt ist, kommt als letzte Übung eine Probe im Skoliensingen an die Reihe.<sup>1)</sup> Da Bdelykleon fürchtet, sein Vater könne in der illustren Gesellschaft im τὸ δέχεσθαι τὰ σκόλια (1222) einen Fauxpas begehen, übernimmt er probeweise die Rolle des Anstimmenden (1224 καὶ δὴ γὰρ κτλ. "nimm an, ich sei ..."),<sup>2)</sup> sein Vater muß auf das angestimmte Skolion den passenden Folgevers singen. So sind in die Sprechszene eini-

8) Vgl. auch Nub.1154f; siehe oben S.37f.

9) Vgl. Denniston, *Lyric iambics* 127; Rau 143; vgl. Nub.1211, Ran.211f.215f.

10) Zum Klageruf ἄπταταῦ, ἄπταταῦ vgl. Nub.707; in der Tragödie nur Soph.Phil.743.790 (Bd.1,223).

11) Vgl. Dale 114.

1) Vgl. R. Reitzenstein: *Epigramm und Skolion*. Gießen 1893,24-29; A.D. Harvey: *The classification of Greek lyric poetry*. CQ n.s.5,1955,157ff; M. van der Valk: *On the composition of the Attic skolia*. Hermes 102,1974,1-20; MacDowell 290; vgl. vor allem M. Vetta: *Un capitolo di storia simposiale*. Dialoghi di Archeologia 9/10,1976/7,242-266, bes.247.2) Vgl. Denniston, *Particles* 253.

ge kurze lyrische Passagen eingeschoben.

Bdelykleon beginnt den Unterricht, indem er ein Skolion auf Harmodios anstimmt (1226), das uns nicht erhalten ist.<sup>3)</sup> Das Metrum ist der Phalaeceus (glyc ba), der für Skolia gebräuchlich gewesen sein muß (vgl. Fr.884-890 PMG). Philokleon nimmt zwar den Vers, den sein Sohn als Kleon gesungen hat, metrisch richtig auf (1227), fährt aber παρὰ προσδοκίαν mit einem Ausfall gegen Kleon fort.<sup>4)</sup> Von seinem Sohn darauf hingewiesen, daß dieser Spott böse Folgen haben könne (1228-1230), bietet der Alte als Alternative ein Alkaios-Zitat (Fr.141 L.-P.) an, das dadurch, daß er den Vokativ ὦ 'νθρωφ' statt ὦνηρ (= ὁ ἀνὴρ) und die zweite Person Singular setzt, wieder polemisch gerät.<sup>5)</sup>

Bdelykleon schlüpft jetzt in die Rolle von Theoros und stimmt ein weiteres bekanntes Skolion an (1238f = Fr.749 PMG), das Philokleon mit einem Seitenhieb auf den Schmeichler Theoros zu Ende bringt (1241f = Fr.912 (a) PMG).<sup>6)</sup>

Zuletzt trägt Bdelykleon als Aischines das Skolion 'Kleitagora' (Fr.912 (b)) vor,<sup>7)</sup> das sein Vater mit einem Vers gegen Aischines' Prahlucht beendet (vgl. VV.325f).<sup>8)</sup>

Der Witz der Skolienprobe liegt in der Durchbrechung der Erwartung der Zuschauer, die die angestimmten Lieder aus eigener Erfahrung kennen. Philokleon beendet die Skolien παρὰ προσδοκίαν und läßt noch persönlichen Spott gegen die vornehme Gesellschaft miteinfließen.

In der Handlung des Stücks verstärkt die Skolienprobe die schon in der Parodos angeschlagene und in der Parabase verstärkte positive Charakterisierung der Alten, die durch Philokleon vertreten werden: Sie sind jeder Schmeichelei und politischen Falschspielerei abhold,<sup>9)</sup> sie sind Feinde der Tyrannen, mit einem Wort: tüchtige und verdiente Demokraten.<sup>10)</sup> Durch die Skolienprobe er-

3) Vgl. MacDowell 291.

4) Zum Brauch des ἄου ἐπὶ τὰ καίονα beim Symposion vgl. Hypereides 3,4; Vetta a.O.249.

5) Metrum: glyc2dact; vgl. Sappho Fr.44 L.-P.; vgl. Snell 45f.

6) Metrum: 1238f: Asclepiadeus maior (glyc2ch), 1241: Hipponacteus, 1242: Hipponacteus cr.

7) Vgl. auch Lys.1236f.

8) Metrum: 3 do (No.10 Conomis); vgl.

Nub.1162-1164, bzw. drei äolische Sechsilbler (Dale 113.139), gefolgt von einem Phalaeceus.

9) Vgl. Vetta a.O.263.

10) Siehe unten S.212-214.

fährt die anschließende handlungsunabhängige Ode der Nebenparabase eine gewisse Vorbereitung: Angestachelt durch Philokleons Politikerverspottung - man vergleiche die illustren Gäste in 1220f -, fällt auch der Chor in das ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν ein.<sup>11)</sup> Vergleichbar im Hinblick auf die dramatische Situation und die komische Technik ist die Gesangsprobe für die Skolien nach dem Essen (vgl. V.1267), die der Sohn des Lamachos und des Kleonymos im Frieden (1270-1301) bieten.<sup>12)</sup> Lamachos' Sohn übt sich im Vortrag epischer, meist homerischer<sup>13)</sup> daktylischer Hexameter.<sup>14)</sup> Trygaios nimmt die kriegerischen Bestandteile der Verse auf<sup>15)</sup> und weist sie als unpassend zurück. Besonders schön läßt sich die Technik in V.1286 aufzeigen, wo Trygaios nach der bukolischen Dihärese den Ball auffängt und θωρήσσοιτ', das der Junge in der epischen Bedeutung 'sich rüsten' verstanden wissen wollte, umgangssprachlich ('sich betrinken') umdeutet.<sup>16)</sup> Schneller wird Trygaios mit dem zweiten Jungen fertig, der als Sohn des 'Schildwegwerfers' Kleonymos Archilochos' berühmtes elegisches Distichon (Fr.5 West)<sup>17)</sup> anstimmt. Hier kommt es nur auf den schon topischen Spott gegen Kleonymos an.<sup>18)</sup> Da die fertigfertigen Lieder des zweiten Burschen durchaus in Trygaios' Sinn sind, bleibt es bei einem kurzen ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν.

#### Wespen (1326-1340)

Philokleons Besuch des Gastmahls wird durch die Nebenparabase überbrückt (1265-1291). Bevor der Alte selbst erscheint, stürzt Xanthias als Bote mit dem tragischen Jammerruf ὦ auf die Bühne und berichtet auf die in der Tragödie in solchen Situationen übliche Frage des Chorführers (1297) τί δ' ἐστίν, ὦ παῖ; von Philokleons Schandtaten bei dem Symposion (1229-1325).<sup>1)</sup> Inzwischen hört man den betrunkenen Alten nahen (1324), und der Sklave macht sich eilends aus dem Staub, um nicht noch einmal verprügelt zu werden. Philokleon torkelt auf die Bühne, in der Hand

11) Siehe unten S.

12) Vgl. Newiger, Retraktionen 241.

13) Vgl. Platnauer 170f.

14) Vgl. White § 356.

15) Zum δέχεσθαι τὰ σκόλια siehe S.51; vgl. diese Technik in Ran.209-268 und Plutos 290-321; Bd.1,162.168.

16) Vgl. Platnauer 171.

17) Vgl. White § 365.

18) Vgl. Halliwell, Satire 13f.

1) Vgl. Rau 165; paratragodisch ist auch die Einlage von direkter Rede in den den Botenbericht; vgl. Ach.1184f.

eine Fackel, in der Begleitung einer jungen Flötenspielerin und stimmt ein kurzes trochäisches Lied an (1326-1331: tr 2 tr 2 tr<sub>Λ</sub> ||<sup>Hiat</sup> 2 tr 2 tr 2 tr<sub>Λ</sub> ||), das mit dem bei Hochzeitszügen, aber auch bei anderen Komoi üblichen Ruf ὄνεχε, πάρεχε eröffnet wird.<sup>2)</sup> Doch Philokleon kann sich seines Glücks nicht ungestört erfreuen, da ein Mann als Vertreter all derer, die Philokleon unterwegs belästigt hat, erscheint und ihn vor Gericht ziehen will (1332-1334: 3 ia). Philokleon nimmt in seiner weinseligen und sangesfreudigen Laune das letzte Wort des Mannes (προσκαλούμενοι) nachäffend auf und läßt eine kurze Periode in Iamben folgen. Es liegt hier also ein halblyrisches Schauspieleramoibaion vor ( 2 ia ||<sup>Hiat</sup> 2 ia 2 ia 2 ia<sub>Λ</sub> ||). Zunächst äfft Philokleon den Mann auch rhythmisch nach, bevor er wieder mit Trochäen zu dem, was er gerade tat, zurückkehrt (1339f: 2 tr 3 tr<sub>Λ</sub> ||). Der Abschlußvers erhält durch die Ausrufe drei Zäsuren.<sup>3)</sup> Die Trochäen drücken auch hier eine lebhaft, ja sogar aggressive Stimmung des Vortragenden aus.

*Frieden (114-123)*

Als Trygaios' seinen Pegasos-Ritt zum Himmel gerade beginnen will, ruft der Sklave als letztes Mittel, um ihn von dem wahnwitzigen Unterfangen abzuhalten, die zwei Kinder seines Herrn aus dem Haus. Der paratragodischen Situation angemessen<sup>1)</sup> beginnt das Kind mit einem Zitat aus dem Euripideischen *Aiolos* (Fr.17 N.), bleibt in der Ausführung seiner Frage ebenfalls hochlyrisch, bis es mit der Angabe des Ziels der Reise (117 ἐς κόρακας) die Stilebene durchbricht. Trygaios antwortet ebenfalls mit einem Zitat aus dem *Aiolos*, die weiteren Ausführungen läßt er in Umgangssprache folgen (120-123).

2) Vgl. MacDowell 306; Sommerstein, *Notes on the Wasps* 277; vgl. auch Av. 1720 (Bd.1,190); Eur.Cycl.203, Tro.308. Rau (193) betont richtig, daß in diesem Fall keine Paratragodie vorliegt. Der Witz liegt darin, daß der Alte sich, begleitet von einem hübschen jungen Mädchen, wie ein junger Bräutigam fühlt und in seinem Rausch einen kleinen 'Hochzeitszug' veranstaltet.

3) -----  
1) Vgl. Rau 89-97.

Metrische Erklärung: Metrisch ist das kurze Duett in lyrischen Daktylen gehalten: Zunächst beginnt das Kind mit vier daktylischen Tetrametern (114 bis 117), wobei die katalektische Form in 114 und der Hiat in 115 Periodenende anzeigen (ἦκει / ὄς), während 116f ohne Unterbrechung vorgetragen wurde (ἐμὲ / ἐς); wahrscheinlich wurde ein ε elidiert.<sup>2)</sup> Die vorherrschende Zäsur in den Tetrametern ist die Penthemimeres, die in den anschließenden Hexametern wieder aufgenommen wird (118-123, außer 120 Hephthemimeres). Außerdem trifft man in den Hexametern auf die in lyrischen Daktylen übliche bukolische Dihärese (118f.121-123).

*Die parodischen Szenen der Vögel*

a) Der Betteldichter (903-955)

Kaum ist die neue Vogelstadt gegründet, treten auch schon verschiedene Menschentypen auf, die von der Stadtgründung profitieren wollen und mit ihrem Auftritt das Opfer, das Peisetairos darbringen will, stören.<sup>1)</sup> Der erste der fünf Ankömmlinge ist ein Dichter,<sup>2)</sup> der durch seine Hymnen auf Wolkenkuckucksheim etwas zu erhalten hofft, was ihm sogar gelingt: allerdings nicht wegen der Qualität seiner dichterischen Ergüsse, sondern um ihn wieder loszuwerden, beschenkt ihn Peisetairos mit einem Mantel.<sup>3)</sup> Die komische Wirkung der Szene kommt durch das Nebeneinander der hochpoetischen, gesungenen Partien des Dichters und der im sermo cottidianus gehaltenen Antworten von Peisetairos zustande. Im Athen des 5. Jahrhunderts wurde die Auftragsdichtung eines Simonides, Pindar oder Bakchylides, in der der Dichter oft genug auf den Lohn, den er für seine Dichtung erwartet, hinweist, als bloße Bettelei verstanden.<sup>4)</sup>

Der Bettelpoet, der sich selbst als Dichter von Dithyramben, Parthenaia und Liedern à la Simonides ausgibt (917-919),<sup>5)</sup> bietet im folgenden ein Cento aus Pindar, durchsetzt mit aus Homer und der alten Lyrik bekannten Formeln. Wie die Pindarzitate zeigen, schwebt ihm ein Enkomion auf eine neugegründete Stadt vor wie das Pindars auf Aitna (Fr.105 Sn.-M., vgl. P.1,60; N.9,1ff).

2) Vgl. Fraenkel, *Lyrische Daktylen* 190; Dale 27; West, *Metre* 132.

1) Vgl. Pax 922-1126; Newiger, *Vögel* 270f.

2) White § 585.

3) Zu den vv.933 und 935 vgl. Hipponax' Bettelgedicht, Fr.32,4 und 34 West.

4) Vgl. Merkelbach, *Bettelgedichte* 322f.

5) Vgl. White § 585.



Bemerkungen zur Sprache: Der Musenanruf ist seit Homer eine typische Eröffnung (vgl. auch Pindar, etwa N.3,1); dazu paßt das feierliche κληῖω (905, vgl. Av.1745).

εὐδαίμων (904) ist ein in Enkomien häufig anzutreffendes Textsignal.<sup>6)</sup> 907f: μελίγλωσσος wird vom Dichter z.B. in Bacch.3,97 verwendet; die Musen werden von Pindar (O.6,21) μελιφθογοί genannt; θεράπων ὄτρηρός ist eine homerische Fügung, Μουσῶν θεράπων findet sich z.B. hymn.Hom.32,20; Hes.Theog. 100; Theognis 769; Eur.El.717. Mit dem Refrain (910.914) betont er Homer als seine Inspirationsquelle. Χρυσόθρονος (950, vgl. Hom.II.1,611), νιφόβολα (951, vgl. Eur.Phoen.206; Av. 1385), πολύπορα (951) parodieren den Reichtum in der Bildung zusammengesetzter Wörter bei den 'modernen' Dichtern und ihren Hang zum Archaismus. In den VV.926f und 941-945 setzt der Bettelpoet Pindarzitate ein (Fr.105 a + b Sn.-M.), die er zu dem eigentlichen Zweck, sich ein Gewand zu erbetteln, zu rechtbiegt (943-945). Um sich zu vergewissern, daß Peisetairos seine Pindarzitate richtig verstanden habe, schließt er mit dem proverbialen ξύνες ὁ τοῦ λέγω, mit dem das Pindarische Gedicht beginnt.

Metrische Erklärung: Im ersten Teil seiner Parodie (904-914) verwendet Aristophanes äolische Maße: Pointiert steht die verherrlichte Stadt an erster Stelle in einem Dimeter (904a: p cr Νεφελοκοκκυγίαν). Es folgt ein Pherecrateus (904b: τὸν εὐδαίμονα κληῖον), in dem brevis in longo Periodenende angezeigt. Es schließt der Musenanruf an (905f ὦ Μοῦσα, τραῖς ἐν ὑμῶν αἰοδαῖς Ἄ Hipponacteus ba).

Auf die erstaunte Frage von Peisetairos (907:3 ia), wer er sei und woher er komme, nimmt der Dichter zunächst den iambischen Rhythmus auf, kehrt aber sogleich wieder zu den äolischen Maßen zurück:

- 908 Ἐγώ; μελιγλώσσων ἐπέων ἰεῖς<sup>7)</sup> αἰοδαῖν ia Ἄglyc ba  
 909 Μουσῶν θεράπων ὄτρηρός, Hipponacteus  
 910 κατὰ τὸν Ὀμηρον. || iamb. Penthemimeres

Den Klauselvers wird man am besten als iambische Penthemimeres bezeichnen,<sup>8)</sup> die, durch Wortende abgesetzt, die Eröffnung der alkäischen Strophe bildet. In seiner nächsten Antwort auf Peisetairos' Frage (911) bleibt der Poet zunächst in gesprochener Rede (912: 3 ia), bevor er wieder zu einem poetischen Höhenflug ansetzt (913f: Μουσῶν θεράποντες ὄτρηροί, pherdact

κατὰ τὸν Ὀμηρον. || iamb. Penthemimeres

Nach einem kurzen Zwischengespräch (915-923) setzt der lästige Dichter zu einer erneuten Gesangsnummer an:

- 924 Ἀλλὰ τίς ὠκεῖα Μουσῶν φάτις || ch lec  
 925 οἶάπερ ἔππων ἀμαρυγᾶ. || 2 ch -  
 926 Σὺ δὲ πάτερ, κτίστορ Αἴτνας, p tr  
 927 ζαθέων ἱερῶν ὀμώνυμη, || Cyrenaicus (an ia)  
 928 δὸς ἐμὶν ὅτι περ an

6) Siehe unten S.151. . ; Dodds 75. 7) Mit kurzem  $\iota$  bei Homer; paßt also durchaus in den Kontext; vgl. Spatz, Strophic construction 230f.

8) Vgl. Spatz, Strophic construction 196.230; West, Metre XII.30.

- 929 τεῖ κεφαλῆ θελείς tel  
 930 πρόφρων δόμην ἐμὶν τεῶν. || ia cr

Das Metrum ist choriambisch-iambisch in der Eröffnung (924f), wobei die hyperkatalektische Form des choriambischen Dimeters in 925 Klauselfunktion ausübt. Es folgt eine enhoplische Periode, eingeleitet durch einen synkopierten trochäischen Dimeter (p tr = e e -).<sup>9)</sup> Der Cyrenaicus (927)<sup>10)</sup> verbindet die iambischen und anapästischen Glieder der beiden Perioden. Das Telesilleion (929) mit 'iambischem' Auftakt paßt in diesen Rahmen.<sup>11)</sup>

Auch die nächste Partie des Dichters bleibt in diesem metrischen Kontext:

- 936 Τόδε μὲν οὐκ ἀέκουσα φίλα glyc  
 937 Μοῦσα δῶρον δέχεται. || cr ch  
 938 τὺ δὲ τεῖ φρενὶ μάθε vvv ch  
 939 Πινδαρεῖον ἔπος ... -v ch  
 940 3 ia  
 941/2 Νομάδεσσι γὰρ ἐν Σκύθαις ἀλάται στρατῶν, Cyrenaicus cr  
 943 ὅς ὑφαντοδόνητον ἔσθους οὐ πέπαται. ||<sup>Hiat</sup> Cyrenaicus ba  
 944 Ἀκλεῆς δ' ἔβα σπολάς ἀνευ χιτῶνος. || ia ith  
 945 Ἐύνης ὃ τοι λέγω. || hypod

V.936 parodiert eine von Aristophanes als Manierismus empfundene Form des Glyconeus (vgl. Eur.El.439=449, Ba.112.115; Ran.1323).<sup>12)</sup> Es folgen drei Verse, die mit einem choriambischen Glied enden (937-939). In 938 ist das Endlongum aufgelöst, in 939 liegt brevis in longo vor. Der Anfang der drei Verse ist verschieden: In 937 ist ein Kretiker vorangestellt (vgl. Eur.Hel.1340f, Or.834; Timotheos Fr.791,84.98f PMG), in 938f drei Kürzen, also choriambische Dimeter, in deren Eröffnung Synkopierung eingetreten ist. "There is here hardly a colon in which our poet does not do violence to his ordinary form."<sup>13)</sup>

941-945 sind wieder in enhoplischen Maßen gehalten; der Cyrenaicus ist um einen Kretiker bzw. Baccheus verlängert (941f.943). Es folgt ein synkopierter iambischer Trimeter mit anapästischem Auftakt, der den Cyrenaicus wieder aufnimmt. Der Klauselvers wird durch das Kolon Hypodochmius gebildet, das auch im Spartaner-Hymnos der *Lysistrate* zu finden ist (1307.1309.1311).<sup>14)</sup>

Nachdem Peisetairos den Dichter endlich reichlich beschenkt hat, verabschiedet dieser sich, indem er noch einmal seinen ganzen Variationsreichtum spielen läßt:

9) Vgl. Prato 185; West, Metre 134. 10) Vgl. Dale 170f.  
 11) Vgl. Denniston, Lyric iambics 136, mit anderer Analyse.  
 12) Siehe auch oben S.34. 13) White § 585.  
 14) Siehe dazu oben S.48.

950	κλῆσον, ᾧ χρυσόδρογε, τὰν τρομεράν, κρουεράν·	e - D d <sup>2</sup> (= e - 4 dact)
951/2	νιφόβουλα πέδια πολυπόρα τ' ἤλυθον.	2 do (No.6,2)
953	ἄλαλαί.	extra metrum

Der Betteldichter eröffnet seine Abschiedsworte mit einem daktyloepitritischen Vers,<sup>15)</sup> an den ein dochmischer Dimeter anschließt. Interessanterweise hat der zweite Vers (951f) dieselbe Silbenzahl wie der erste (950). Nach seinem eher konventionellen Beginn versteigt sich der Dichter zu einer seltsamen Variation des ersten Verses, deren Witz wahrscheinlich in der übersteigert pathetischen Vortragsart gelegen haben muß.<sup>16)</sup>

#### b) Der Vatermörder (1337-1371)

Nachdem der Vogelchor, inspiriert durch den Bettelpoeten, sein Enkomion auf seine Stadt gesungen hat (1313-1334),<sup>17)</sup> erscheint als erster der 'Ornithomanen' ein Vatermörder, um sich in der neuen Stadt niederzulassen. Er führt sich singend mit einem aus der Tragödie bekannten Motiv,<sup>18)</sup> dem Wunsch, beflügelt zu werden und sich an einen anderen Ort zu begeben,<sup>19)</sup> ein.

1337	γενοίμαν αἰετὸς ὑψηπέτας	ba (= a e -) D
1338	ὡς ἀμποταθελὴν ὑπὲρ ἀτρουγέτου	- e - D
1339	γλαυκάς ἐπ' οἴδμα λίμνας	2 ia $\wedge$ (= - e ba)

Abweichungen von Coulons Text:

1338 ἀμποταθελὴν codd.: ἄν ποταθελὴν Coulon

Das Metrum nimmt in gewisser Weise die Lieder des Bettelpoeten wieder auf: Es ist daktyloepitritisch-iambisch.<sup>20)</sup>

#### c) Die Kinesias-Parodie (1372-1409)

Als nächster Ornithomane erscheint der athenische Dithyrambendichter Kinesias, um sich in Wolkenkuckucksheim niederzulassen (1380).

Über Person und Werk des Kinesias ist wenig bekannt. Aristophanes verspottet den gebürtigen Athener, den Sohn des Kitharoden Meles, mehrfach - vor allem auch wegen seines Äußeren (Ran.1437, Eccl.329f, Fr.159 PCG, vielleicht auch Nub.333f). Vielleicht kann man den Kinesias der *Lysistrate* als den Dithyrambiker identifizieren; in diesem Fall mußte er wegen seines Namens (Κλη-

15) Zur Verbindung D d<sup>2</sup> vgl. *Metrorum conspectus* (163-166) der Pindarausgabe von Snell und Mähler (Pars II).

16) Vgl. auch Spatz, *Strophic construction* 236.

17) Vgl. Bd.1,204-208.

18) Hier: Soph.Oinomaos Fr.476 Radt

19) Vgl. Eur.Ba.402ff, Dodds 122f.

20) Zu ba D vgl. Eur.El.864 (West, *Metre* 137); zu 2 ia  $\wedge$  in daktyloepitritischem Kontext vgl. Ran.681=712 (West, *Metre* 132).

σίας < κινεῖν) erhalten. Auch bei anderen Komikern findet er Erwähnung: Strattis schrieb eine Komödie mit dem Titel *Kinesias*, in der er ihn wegen seiner Gottlosigkeit angegriffen haben soll. Auch in Pher.Fr.145 K. wird Kinesias als einer der Neuerer angeführt (13-17), der durch seine musikalischen Innovationen im Dithyrambos alles verkehrte. Platon erwähnt ihn im *Gorgias* (501e-502a1) als einen Künstler, der sein Publikum nicht besser machen wollte, sondern ihm nur Unterhaltung bot (χαριεῖσθαι τῷ δῆλῳ τῶν θεατῶν). Lysias (21,20f Hude) entwertet Kinesias' Zeugenaussage mit dem Hinweis, er sei Mitglied eines anrüchigen Symposiastenzirkels, der sog. *Κακοδαίμωνισταί*.<sup>21)</sup>

Kinesias führt sich bei dem erstaunten Peisetairos mit einem Anakreonzitat ein (1372-1374), das er im zweiten Vers auf seine eigene Situation umändert (vgl. Fr.378 PMG):

1371-1373	ἄναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον περὺγεσσι κούραις·	3 ch ba
1374	διὰ δ' ὄδῳν ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλαν μελέων -	io 2 ch

Die metrische Gestalt stimmt im ersten Vers mit der des Originals überein: 3 ch mit ba als Klausel.<sup>22)</sup> Im zweiten Vers variiert Aristophanes das 'Thema': Am Ende lassen sich zwei choriambische Glieder ausmachen. Der Beginn läßt sich am einfachsten als eine Aufnahme der vier Kürzen des vorhergehende Verses erklären.

V.1376 'deutet' nun die Doppelkürze zu Beginn ionisch um:

ἀρόβῳ ἀρενὶ αἰματὶ τῆ γῆαν ἐξέπων || io 2 ch

Wie Dale (144-147)<sup>23)</sup> nachgewiesen hat, muß man bei den Tragikern mit äolo-ionischen Versen rechnen, in denen die beiden Versarten, die ja gewisse Affinitäten haben,<sup>24)</sup> ineinander übergehen,<sup>25)</sup> so daß eine klare Analyse manchmal unmöglich ist.<sup>26)</sup>

Seinen Wunsch, ein Vogel zu werden, kleidet der Dithyrambendichter in die metrische Form 2 ia pher:

1380 ὄρνις γενέσθαι βούλομαι | λυγύφθογγος ἀηδῶν. ||

Ähnlich wie der Bettelpoet nimmt Kinesias das iambische Metrum zunächst auf (auch der Pherecrateus hat iambische Basis), bevor er wieder lyrische Maße anstimmt. Nach einem kurzen Dialog im Sprechvers (1381-1392) läßt Kinesias noch einmal einige lyrische Glanzlichter folgen:

Kl.	1393 a	Εἶδωλα πετηνῶν	reiz
	1393 b	αἰθεροδρόμων	ia
	1394	οἰωνῶν ταναοδείρων -	2 an $\wedge$
Πε.	1395 a	ῥόπ.	extra metrum
Kl.	1395 b	τῶν ἀλαδρόμων ἀλάμενος	do

21) Vgl. E.R. Dodds: *Die Griechen und das Irrationale*. Darmstadt 1970,100f; zur politischen Tätigkeit vgl. Schönewolf 31f.

22) Vgl. Spatz, *Strophic construction* 201; Snell 36; anders Prato 199.

23) Vgl. auch R. Kannicht, *Gnomon* 45,1973,120f.

24) Vgl. dazu auch Eq.559f=589f.

25) Vgl. auch Spatz, *Strophic construction* 201.

26) Zu Ionikern im Neuen Dithyrambos vgl. auch Av.238 (Bd.1,78).

	1396	ἀμ' ἀνέμων πνοαῖσι βαίην -	do (No.2) ba
Πε.	1397		3 ia
Κι.	1398	τότε μὲν νοτίαν στειλῶν πρὸς ὄδον,	2 an
	1399	τότε δ' αὖ βορέα σῶμα πελάζων	2 an
	1400	ἀλίμενον αἰθέρος ἀλακα τέμνων.	2 an

Zunächst bleibt Kinesias bei äolischen Maßen. Der Paroemiacus in 1394 hat durch seine Form eine gewisse Affinität zu dem äolischen Rhythmus.<sup>27)</sup> Nach Peisetairos' despektierlichem ὄπι ('Stop') folgen zwei Dochmien, die durch Baccheus als Klausel abgeschlossen werden; d.h. mit der Folge - - will Kinesias einen neuen Dochmius beginnen und wird unterbrochen.<sup>28)</sup> Die Schlußworte werden durch eine anapästische Periode gebildet, in der der akatalektische Abschlußvers auffällt.

White (§ 569) hat die parodische Absicht, die hinter diesen z.T. seltsamen Kola steckt, treffend charakterisiert: Aristophanes geht vom ersten Vers, dem Anakreonzitat aus: "He rings all possible changes on the tetrameter - they are all impossible according to his own practice - by means of resolution and contraction in the choriamb and by substitution of metres equivalent in length to the choriamb." Er parodiert also wie in den *Thesmophoriazusen* oder *Fröschen* metrische und somit musikalische Neuerungen, die er als Manierismen ansah. Die sprachliche Parodie ist vor allem gegen die Praxis des Neuen Dithyrambos gerichtet, zusammengesetzte, schön klingende, oft sinnentleerte Worte zu bilden, d.h. den Inhalt hinter bloßem Wortgeklingel, hinter der musikalischen Begleitung zurücktreten zu lassen.<sup>29)</sup>

#### d) Der Sykophant (1410-1469)

Als letzter unliebsamer Gast erscheint ein Sykophant, der sich ebenfalls mit einer lyrischen Ouvertüre einführt.<sup>30)</sup> Wie die anderen Ornithomanen singt auch er eine Partie, die mit Vögeln zu tun hat, um sich als Anhänger des neuen Imperiums zu zeigen, und wiederholt auf Peisetairos' indignierte Frage beschwörend noch einmal den letzten Vers (1410-1412.1415)

27) Vgl. auch Av.254; Bd.1,77 Anm.32. 28) Vgl. Prato 199; Conomis 35-38.49. 29) Vgl. 1380.1385.1393f; Endreim in 1393f; Alliteration in 1395f. 30) Nach dem Scholion ein Alkaioszitat.

1410/1	"Ορνιθες τίνες οὔδ' οὐδὲν ἔχοντες πτεροποιίκοι
1412	ταυσοίπτερε ποικίλα χελιδοῦ;

**Metrische Erklärung:** Die metrische Form paßt zu den anderen Parodien: ein Asclepiadeus maior (1410/1) wird von einem Cyrenaicus (1412) gefolgt, der in 1415 noch einmal wiederholt wird. Gerade enhoplische Kola bestimmten ja auch die Annäherungsversuche der anderen menschlichen Typen.

#### e) Zusammenfassung

Die Komik dieser halblyrischen Schauspieleramoibaia beruht einerseits in dem Nebeneinander von gesungenen Partien in hochlyrischer Sprache und Sprechversen im sermo cottidianus, zum anderen darin, daß Peisetairos die poetischen Floskeln wörtlich nimmt und sie in ihrer Belanglosigkeit entlarvt (z.B. 915.920.922f.1402). Eine weitere Pointe muß in der Vortragsart gelegen haben, wie vor allem die metrische Gestalt der Partien des Bettelpoeten und von Kinesias zeigen, und wohl auch in der äußeren Erscheinung dieser Gestalten,<sup>31)</sup> die den manieristischen Gesang noch herausstreichen konnte.

#### *Thesmophoriazusen* (913-915)

In zwei dochmischen Dimetern wird in der Helena-Parodie der *Thesmophoriazusen* (850ff)<sup>1)</sup> das in Anagnorismos-Szenen übliche Duett der Wiedervereinten parodiert.<sup>2)</sup> Die Auflösung in den Dochmien (No.6 Conomis) sind Ausdruck der Wiedersehensfreude; dieselbe Erregung wird auch durch den Stil ausgedrückt, der allerdings durch die viermalige Wiederholung der Anadiplosis komisch verzerrt, durch φέρε, σὲ κύσω komisch aufgehoben und durch das Einschreiten der Wärterin in die komische Realität hinuntergezogen wird.<sup>3)</sup>

913	λαβέ με, λαβέ με, πόσι,   περίβαλε δὲ χέρας.
914/5	φέρε, σὲ κύσω. "Απαγέ μ'   απαγ' απαγ' απαγέ με.

31) Zu Kinesias' Gestalt vgl. auch Ran.1437-1439.

1) Vgl. dazu Rau 53-65.

2) Vgl. Rau 62.

3) Vgl. dazu ausführlich Rau 62f.

## 2.2. Nicht-parodische Duette

*Ekklesiazusen* (893-923.938-945.952-975)

Der zweite Teil der *Ekklesiazusen* dient der Exemplifikation der von Praxagora errichteten Verhältnisse: Zuerst wird vorgeführt, wie sich die Menschen verhalten, wenn es darum geht, ihren Besitz zum Wohle der Allgemeinheit abzuliefern. Die Idee des Güterkommunismus wird ad absurdum geführt, da der gesetzestreue Chremes brav sein Hab und Gut abliefert, der Schlauberger zunächst einmal abwarten, aber trotzdem schon seinen Nutzen aus dem neuen System ziehen will.<sup>1)</sup>

Die nächste Szene zeigt die Auswirkungen der sexuellen Freiheit (877-1111): Eine aufgetakelte, geschminkte Alte steht leise summend und kokettierend (παίζουσα) am Straßenrand, um einen der Männer, die vom staatlichen Essen kommen, abzufangen (877-883). Um dazu gerüstet zu sein, ruft sie - in einer Parodie eines ὕμνος κλητικῶς<sup>2)</sup> - die Musen an, ihr ein μελόδριον ... τι τῶν Ἰωνικῶν einzugeben,<sup>3)</sup> ein Lied also, das durch seine die Sinne ansprechende Art Männer anlocken soll.<sup>4)</sup>

Inzwischen läßt sich am Fenster ihres Hauses ein junges Mädchen sehen, das die Worte der Alten belauscht hat und ihr kein leichtes Spiel lassen,<sup>5)</sup> sondern dagegen halten will (885-887: ἀντιφῶμαι). An das Publikum gewendet, fügt sie entschuldigend hinzu, daß das, was jetzt folge, zwar schon oft gesehen und gehört worden sei, aber dennoch immer wieder von neuem erfreue und außerdem zu einer Komödie passe (888f).<sup>6)</sup>

Die die Illusion durchbrechenden Worte geben klar zu erkennen, daß die folgenden Lieder etwas für die Komödie Typisches sind. Vor allem V.887 ist für die Interpretation von Bedeutung: Das Mädchen gibt bekannt, daß sie gegen den Gesang der Alten, mit dem diese einen Mann anlocken will, ansingen werde (ᾄδου'... ἀντιφῶμαι). Wir werden damit auf die Tradition verwiesen, die an

1) Vgl. Verf., *Utopisches* 74.

2) Vgl. Horn 49f.52.

3) Vgl. Plato com. Fr.69,14 K.

4) Vgl. auch oben S.28 zu Thesm.130-135.

5) Zur Metapher vgl. V. Coulon, *RhMus* 105,1962,25; auch Vesp.634.

6) Vgl. auch Ran.1ff.

den Amoibaia der Frösche und des *Plutos* untersucht worden ist.<sup>7)</sup> In den *Ekklesiazusen* treffen wir auf eine weitere Variante dieser volkstümlichen Wettsingen.<sup>8)</sup> In den *Fröschen* versuchen Dionysos und die Frösche sich gegenseitig zu überschreien. Das Wettsingen des *Plutos* läßt sich mit dem Theokriteischen Bukoliasmos vergleichen (Id.5): Ein Thema wird von den beiden Sängern variiert mit dem Ziel, den Gegner zu überbieten und ihn 'auszusingen'.<sup>9)</sup> Ebenso versuchen die Alte und das Mädchen in den *Ekklesiazusen*, die andere durch ihr Lied zu schmälern und gleichzeitig die eigenen Vorzüge herauszustellen.

Der Charakter des Duetts als Wettsingen kann auch bei der strittigen Personenverteilung behilflich sein:<sup>10)</sup>

Nach der eröffnenden Sprechverspartie (887-889) läßt sich die Alte durch die Drohung des Mädchens wenig beeindruckt und stimmt zur Flötenbegleitung ihr werbendes Locklied an (893-899). Das Mädchen kommt auch sofort seiner Ankündigung nach und läßt die ἀντιφῶή dazu folgen.<sup>11)</sup> Vergleicht man die beiden Lieder, kann man das für derartige Wechselgesänge übliche Oppositionsverhältnis feststellen: Die Alte und die Junge stellen ihre Qualitäten klar heraus (895 τὸ σοφὸν - 901 τὸ τρυφερόν); beide verwenden metaphorische Redeweise (896 ἐν ταῖς πεπεῖροις<sup>12)</sup> - 903f κἀπὶ τοῖς μῆλοις ἐπαν/θει<sup>13)</sup>). Die Alte gibt mit ihrem Werbelied das 'Thema' vor, das das Mädchen aufnimmt und mit bitterem Spott abschließt (vor allem 904f).

Gr. 893	Εἴ τις ἀγαθὸν βούλεται πα-	2 tr
894	θεῖν τι, παρ' ἐμοὶ χρῆ καθεύδειν.	2 tr
895	Οὐ γὰρ ἐν νεαῖς τὸ σοφὸν ἔν-	2 tr
896	εστιν, ἀλλ' ἐν ταῖς πεπεῖροις.	2 tr

7) Vgl. Bd.1,162f.167; zum technischen Sinn von ἀντιφῶειν als Replik auf eine φῶή vgl. Pollux 4,112.

8) Vgl. dazu vor allem Vetta a.O. 9) Vgl. Merkelbach, *BOYKΩΛΙΑΣΤΑΙ*.

10) Vgl. Vetta 99.

11) Es ist also verfehlt, mit White (§ 220) und Spatz, *Strophic construction* 413f, das Lied der Alten als 'Proode' zu den folgenden Amoibaia zu bezeichnen.

12) Vgl. Taillardat 50 (Nr.51).

13) Vgl. Nub.978; Taillardat 74 (Nr.104).



Damit ist auch die Zuweisung der letzten Verse der Gesangspartie an das Mädchen geklärt.<sup>20)</sup> Doch wo liegt ein weiterer Einschnitt? Das Mädchen muß die VV.911-917 gesungen haben (R), wie man aus dem Inhalt ohne weiteres ersehen kann (vgl. 913f). Die Alte setzt in 918 wieder ein, indem sie die Anspielung auf den δλισβος (916) dem eigenen Gelüst des Mädchens nach dieser dekadenten ionischen Methode zuschiebt (918f). Das Mädchen läßt diese Verleumdung nicht auf sich sitzen und kontert ebenfalls mit einer einem bestimmten Stamm zugeschriebenen Perversion (920)<sup>21)</sup> und fügt triumphierend hinzu (920-923), daß sie sich nicht um ihr Vergnügen (oder um ihren Schatz) bringen lassen werde und die Alte ihr ihre Jugend nicht nehmen könne. Darauf bleibt der Alten, nun wieder im Sprechvers, nichts anderes übrig, als auf das Psephisma zu pochen (924f).

Metrische und textkritische Erklärung: Die ersten Verse des Mädchens sind in einer korrupten Fassung überliefert, die Wilamowitz (Verskunst 479) veranlaßte anzunehmen, es liege hier eine Prosapartie vor, die dem Schauspieler Raum zur Improvisation gebe.

Das Mädchen eröffnet seine Klage mit zwei synkopierten iambischen Versen:

911 Αἰαῖ, τί ποτε πέισομαι;||<sup>hiat</sup> ia cr

912 οὐχ ἤκει μοῦταιρος.|| 2 ia sync (mol mol)

Es folgt mit der handschriftlichen Überlieferung ein synkopierter Dimeter der Form ba ia (μόνη δ' αὐτοῦ λείπομ' ἢ), der relativ selten und zahlreicher nur beim späten Euripides und bei Timotheos belegt ist (vgl. Thesm.352).<sup>22)</sup> V.913b ist schwierig zu analysieren: γὰρ μοι μήτηρ ἄλλη βέβηκεν. Man kann den Vers als synkopierten iambischen Trimeter der Form mol mol ba erklären (vgl. 912: 2 mol).

In 914 übernehme ich Dobrees (μ'): καὶ τᾶλλα (μ') οὐδέν μετὰ ταῦτα δεῖ λέγειν. "Und sonst muß ich danach (sc. nachdem ich erzählt habe, daß meine Mutter weg ist) nichts (mehr) sagen (denn jeder weiß, was das zu bedeuten hat)." Metri causa (τᾶ) (Dobree) vor μετὰ ταῦτα zu ergänzen, erübrigt sich, da man auch ohne die Ergänzung einen schönen Vers erhält: - - υ - - υ - - υ - - ia ch ia.

Nach diesem Vers, der durch die Gestik eine Verdeutlichung erfahren haben mag, die der Inhalt ausspart, geht das Mädchen wieder zu Beschimpfungen der Alten über.<sup>23)</sup>

915 'Αλλ', ᾧ μαῖ', ἱκετεύομαι;|| glyc

916 καλεῖ τὸν 'Ορθαγόραν, υ - υ ch (vgl. Eur.Ion 112=128. 499, I.A.208)

20) Vgl. auch Newiger, Rez. Kommentare 396.

21) Vgl. Henderson, Maculate muse 183f (No.381); in der Verbindung δὲ ... καὶ (Denniston, Paricles 305 II) entspricht καὶ oft einem αἰ.

22) Vgl. Bd.1,119. 23) Der Kolometrie von Coulon und Ussher

917 a ὄπως (ἀν) σαυτῆς κατόναι;|| υ - - - ch (vgl. z.B. Eur. Suppl.975f.997=)

917 b ἀντιβυλῶ σε. ||| Adoneus 1020 u. passim)

Die Alte kontert mit zwei Versen:

918 " Ἢδῆ τὸν ἀπ' 'Ιωνίας ia cr (vgl. 911)

919 τρόπον, τῶλαινα, κνησιᾶς - 2 ia

Doch wieder fällt ihr wie in V.899 das Mädchen ins Wort (Akatalexe) und gibt in einem iambischen Trimeter die Beleidigung zurück (920), um dann noch einmal in lyrische Maße überzugehen. Ich möchte es vermeiden, die Verse ohne Rücksicht auf den rhetorischen Zusammenhang in metrische Responson zu zwingen:

921 'Αλλ' οὐκ ἄν ποθ' ὕφαρπάσαιο;|| Hipponacteus

922 τάμᾳ παίγνια. τῆν δ' ἐμήν glyc

923 ᾠραν οὐκ ἀπολεῖς οὐδ' ἀπολήψει.||| ppherch

Ein Überblick über die Gesamtstruktur der Duette zeigt, wie sie inhaltlich und metrisch aufeinander bezogen sind: Auf das ihre Reize anpreisende Locklied der Alten läßt die Junge eine Replik folgen, in der sie die Vorteile der Jugend herausstreicht. Während der inhaltliche Bezug der beiden Lieder ganz klar ist, stimmt rhythmisch nur der Beginn überein, dann variiert das Mädchen das Metrum. Die Alte antwortet mit einer Beschimpfung, die die metrische Struktur des vorangehenden Lieds aufnimmt. Daraufhin stimmt das Mädchen ein Lied an, mit dem sie einen Liebsten anlocken will, bricht aber schnippisch ab und geht ihrerseits zu Beschimpfungen der Alten in zwei in äolischen Maßen gehaltenen Perioden über, die durch zwei Verse der Alten voneinander getrennt sind. Aristophanes läßt durch diese Duette das Bild eines volkstümlichen Wechselgesangs entstehen, wobei er gerade das Mittel der approximativen Responson dazu einsetzt, ihm den Charakter der Improvisation zu belassen.

Nach den lyrischen Beschimpfungen hadern die beiden - nun in Sprechversen - noch eine Zeitlang weiter (924-937), bis ein junger Mann, der bezechet von einem Symposion kommt (948), erscheint. Das Mädchen zieht sich zurück, um der Alten zu beweisen, daß der Mann zu ihr wolle, die Alte tritt ebenfalls zurück, um den Jüngling zu beobachten (937).

ziehe ich die von Wilamowitz (Verskunst 478) vor, die mit den rhetorischen Einheiten zusammenfällt.

Der junge Mann tritt mit einem Lied auf (938-941), in dem er seinem Unmut über das neue Gesetz Ausdruck verleiht. Nach abendlichen Gelagen war es üblich, noch singend durch die Stadt zu ziehen, wobei wohl Skolien und improvisierte Stücke vorgetragen wurden.<sup>24)</sup> Diese Szenerie läßt Aristophanes durch den Auftritt des jungen, angeheiterten Mannes, der eine Fackel in der Hand hält, entstehen (978).

938 Ε[θ' ἐξῆν παρὰ τῆ νεᾶ καθεῦδειν, || glyc ba  
 939 καὶ μὴ 'δει πρότερον διασποδῆσαι || glyc ba  
 940 ἀνάσιμον ἢ πρεσβύτεραν' || υ υ - υ ch  
 941 οὐ γὰρ ἀνασχετὸν τοῦτό γ' ἐλευθέρω. ||| 2 do (No.10)

Als improvisiertes Skolion<sup>25)</sup> weist sein Auftrittslied auch die metrische Form aus: Zwei Phalakeen, gefolgt von einem choriambischen Dimeter, an den als Abschluß ein dochmischer Dimeter (No. 10 Conomis) anschließt. Gerade das letzte Kolon ist typisch für die Komposition von Skolien (Vesp.1245),<sup>26)</sup> ebenso der Phalaecus (Vesp.1226).<sup>27)</sup>

Höhnisch öffnet die Alte die metrische Form des Skolions nach (942 bis 945)<sup>28)</sup> und singt - a parte - ein genau respondierendes Lied, in dem sie wieder auf das neue Gesetz pocht. Dann tritt sie zurück, um das weitere Geschehen zu beobachten. Inzwischen ist auch das Mädchen wieder erschienen, voller Freude, die Alte getäuscht zu haben (949-951). Kaum sieht sie ihren Geliebten (951), stimmt sie auch schon ein Lied an (952-959 b), auf das der junge Mann ebenfalls lyrisch antwortet (960-968 b). Die Form der beiden Lieder mit dem eröffnendem Ruf δεῦρο δῆ (952 a.960), dem Refrain am Ende (959.968) und der approximativen Responion weist sie ebenfalls als Nachahmung volkstümlicher Poesie aus.<sup>29)</sup>

Die Situation, in der das Lied des jungen Mannes angesiedelt ist, sowie die Sprache lassen das Lied als Paraklausithyron identifizieren:<sup>30)</sup> Der Anruf der Geliebten, das Bitten um Gehör, die Rol-

24) Vgl. Plato, Symp.212d; Bowra 379; Vetta 101f.

25) Vgl. auch *carm.conv.Fr.889 PMG.* 26) Vgl. White § 567.

27) Vgl. *Fr.884-890 PMG;* siehe oben S.52.

28) Zu dieser Technik vgl. *Thesm.709f; Bd.1,231f.*

29) Vgl. Bowra 381.

30) Vgl. dazu auch G. Mastromarco, *Corolla Londoniensis 3,1983,81-84; M. Vetta: Identificazione di un caso di catena simposiale nel Corpus Teognideo. In:*

le des exclusus amator, der Hinweis auf die Liebespein sind typisch für dieses Genre.<sup>31)</sup> Das Paradoxe an dieser Paraklausithyronsituation ist, daß die Geliebte dem jungen Mann öffnen und ihn erheören will, daß aber das neue Gesetz ihr Rendezvous verhindert (976ff) und drei alte Vetteln den jungen Mann beinahe in Stücke zerreißen. Indem Aristophanes zunächst im 'Liebesduett' die normale Situation auf die Bühne bringt, diese dann aber durch die drei Alten scheitern läßt, zeigt er die Unnatürlichkeit und Unmenschlichkeit der neuen Gesellschaftsform. Dadurch, daß sich die drei häßlichen Weiber um den jungen Mann schlagen, führt er die Idee, bei vollkommener Gleichheit herrsche kein Streit mehr, ad absurdum.<sup>32)</sup>

952 a Δεῦρο δῆ, | δεῦρο δῆ, | 2 cr  
 952 b φίλον ἐμόν, | δεῦρό μοι, | p cr  
 953 πρόσελθε καὶ | ξύνευνέ μοι | 2 ia  
 954 a τὴν εὐφρόνην | ὅπως ξῆσει. | 2 ia  
 954 b πάνυ γὰρ τις ἔρωσ με θονεῖ | 3 an (κατὰ πόδα)  
 955 τῶνδε τῶν σῶν βοστρύχων. || lec  
 956 Ἄτοπος δ' ἐγκεῖται μοί τις πόθος, | 2 an  
 957 ὅς με διακναίσας ἔχει. || lec  
 958 Μέθεξ, ἱκνοῦμαι σ', ἔρωσ, | p cr  
 959 a καὶ πόλησον | τόνδ' ἔς εὐνήν | 2 tr  
 959 b τὴν ἐμὴν ἱκέσθαι. ||| ith  
 Neanías  
 960 Δεῦρο δῆ, | δεῦρο δῆ, | 2 cr  
 961 φίλον <ἐμόν>, καὶ σὺ μοι | p cr  
 962 καταδραμοῦσα τὴν θύραν | lec  
 963 τῆνδ' ἀνοίξου. | εἰ δὲ μὴ, | καταπεῦσῶν | κείσομαι. ||| <sup>Hiat</sup> tr cr p cr

*Lirica Greca da Archiloco a Elitis. Studi in onore di F.M. Pontani. Padova 1984, 113-126.*

31) Vgl. Vetta 107; anders Bowra 378; vgl. Theocr.3,52 mit V.963.

32) Vgl. Roos a.O.; Verf., *Utopisches 74f.*

- 964 'Αλλ' ἐν [τῷ] σῶ βούλομ' <ἐγώ> κόλπῳ 2 an  
 965 πληκτίζεσθαι μετὰ τῆς [σῆς] πυγῆς. 2 an  
 966 Κύπρι, τί μ' ἐκμαίνεις ἐπὶ ταύτῃ; || p reiz

967-968 b = 958-959 b (bis auf τῆνδ' 968 a)

Abweichungen von Usshers Text:

- 963 τῆνδ' ἀνοιξον Newiger: ἀνοιξον τῆνδ' codd.  
 964 τῷ del. Wilamowitz βούλομ' <ἐγώ> Wilamowitz: βούλομαι codd.  
 965 σῆς del. Newiger

Bemerkungen zum Text: In 963 stellt Newigers Umstellung (Rez. Kommentare 396), die einen synkopierten trochäischen Tetrameter ergibt, den geringsten Eingriff in die Überlieferung dar. 964f ist metrisch und textkritisch schwierig zu erklären. Am überzeugendsten erscheinen mir die Vorschläge von Wilamowitz und Newiger, die anapästische Dimeter herstellen. Nachdem in V.964 durch σῶ das 'Besitzverhältnis ausreichend geklärt worden ist, reicht im nächsten Vers der bloße Artikel.

Metrische Erklärung: Die Analyse läßt erkennen, daß auch diese Lieder in approximativer Responion stehen. Besonders der Refrain am Ende, aber auch die metrisch identischen beiden Eröffnungsverse unterstreichen dies, während im Mittelteil Divergenzen auftreten.<sup>33)</sup> Auffallend sind die häufige Übereinstimmung der metrischen mit den rhetorischen Einheiten und das Fehlen von Synaphie, was auf eine einfache, volkstümlicher Improvisation nachgebildete Vortragsart schließen läßt (vgl. *carm.popularia* Fr.847ff PMG).<sup>34)</sup>

Das Lied des Mädchens wird durch zwei kretische Dimeter eröffnet, in denen die Einzelmetra mit den rhetorischen Einheiten zusammenfallen (vgl. Av.259). Es folgen zwei iambische Dimeter, ein κατὰ πόδα gebauter anapästischer Trimeter und als Klauselvers ein Lekythion (P1: 952-955).<sup>35)</sup> P2 (956-957) nimmt die beiden Rhythmen, Anapäste und Iamben, in einem anapästischen Dimeter und einem Lekythion noch einmal auf. Die Abschlußperiode (P3: 958-959b) interpretiert das iambische Thema trochäisch um. Auf den Eröffnungsvers (p cr, vgl. 952b) folgen ein trochäischer Dimeter und ein Ithyphallicus. Die Trochäen wurden durch das ambivalente Lekythion in 955 und 957, das man sowohl in iambischem als auch trochäischem Kontext vorfindet, vorbereitet.

Im Lied des jungen Mannes respondieren die beiden ersten Verse (960f) mit dem Lied des Mädchens. Es folgen ein Lekythion und ein synkopierter trochäischer Tetrameter, d.h. die synkopierten Eröffnungsverse werden im Gegensatz zum Lied des Mädchens trochäisch weitergeführt (P1: 960-963). Es folgt eine anapästische Periode, die durch das Kolon p reiz abgeschlossen wird (P2: 964-966). Das Reizianum findet sich zwischen Anapästen z.B. Av.1318f=1330f. Die vorgeschlagene Messung von Κύπρι mit Doppelkürze (so White § 415)<sup>36)</sup>

33) Vgl. Bowra 382.

34) Vgl. White § 415.

35) Zu Anapästen und Iamben vgl. Av.1313ff (Bd.1,205-207).

36) Vgl. 973a; Lys.1290.

ist der in -υ (so Prato 350f) vorzuziehen, da durch das reiz Klauselwirkung zustandekommt.  
 P3 (967-968b) = 958-959b.

Doch der junge Mann läßt es nicht bei einer einfachen Antwort bewenden, sondern gibt seiner Leidenschaft Ausdruck in einem anti-strophisch gebauten weiteren Lied (969-972=973-975), in dem genaue Responion vorliegt, was allein schon darauf schließen läßt, daß es von derselben Person vorgetragen wurde.<sup>37)</sup>

Strophe

- 969 Καὶ ταῦτα μέντοι μετρίως πρὸς τὴν ἐμὴν ἀνάγκην || ia ch ia ba  
 970 εἶρημέν' ἐστίν. Σὺ δὲ μοι, φίλτατον, ὠλίκετεῶ ||<sup>hiat</sup> ia 2 ch ba  
 971 ἀνοιξον, ἀσπάζου με' || 2 ia ^  
 972 διὰ τοι σὲ πόνους ἔχω. || tel

Gegenstrophe

- 973 a Ἦ χουσοδαίδαλον ἐμὸν μέλημα, Κύπριδος ἔρνος, || ia ch ia ba  
 973 b μέλιττα Μούσης, Χαρίτων θρέμμα, Τρυφῆς πρόσωπον ||<sup>hiat</sup> ia 2 ch ba  
 974f = 971f

Metrische Erklärung: Auf zwei iambisch-choriambische Tetrameter (P1/2: 969f=973a/b) folgt der Refrain, bestehend aus einem katalektischen iambischen Dimeter (P3: 971=974) und einem Telesilleion (vgl. Ran.1324) (P4: 972=975).

Die sprachliche Gestalt des Lieds ist geprägt von einem Nebeneinander von hoher, dichterischer Sprache und Umgangssprache. Nach der eher volkstümlichen Eröffnung (952-954 a)<sup>38)</sup> folgt ein Anklang an ein Sappho-Gedicht (954 b = Fr.130 L.-P.).<sup>39)</sup> Im nächsten Vers (956) findet man beide Stilebenen nebeneinander vor: ἄτοπος ist prosaisch,<sup>40)</sup> πόθος ἐγκέῖται dichterisch.<sup>41)</sup> In der Gegenstrophe kleidet der junge Mann seine ὄσσεως ἀνάγκαι in ein Ibykos-Zitat (Fr.288 PMG) und poetische Floskeln. Zu dem bezechten Komasten passen die Lyrikeranspielungen durchaus, da es bei Symposien üblich war, die alten lyrischen Klassiker vorzutragen.<sup>42)</sup> Eine komische Wirkung entsteht einerseits durch das Nebeneinander der

37) Vgl. Wilamowitz, *Lysistrate* 216; Ussher 210f.

38) Vgl. Ussher 208 zur Stelle.

39) Vgl. Bowra 385.

40) Aber auch Eur.I.T.842.

41) Vgl. Archilochos Fr.193 West; Bowra 386.

42) Siehe oben S.51f.



beiden Stilebenen und durch die Situation, in der das Liebeslied vorgetragen wird: Nach dem höchsten lyrischen Erguß des Jünglings stürzt die Alte aus ihrem Versteck hervor, um ihn und seine Leidenschaft für sich zu beanspruchen.

Durch die Duette der *Ekklesiazusen* läßt Aristophanes das Bild eines improvisierten Wechselgesangs entstehen; er schafft die Atmosphäre, in der die ganze Szene angesiedelt ist: Die lyrische Auseinandersetzung zwischen dem Mädchen und der Alten mit den recht derben Beschimpfungen zeigt, daß die völlige Gleichheit nicht, wie es Praxagoras Programm versprach, zu Frieden und Eintracht führt, sondern daß weiterhin der Egoismus regiert. Das 'Liebes-Duett' zwischen dem jungen Mann und dem Mädchen evokiert die romantische Stimmung einer Serenade; das Scheitern des Rendezvous läßt die Sinnlosigkeit und vor allem Unmenschlichkeit dieses Psephismas erkennen. Dies wird unterstrichen durch die ungewöhnliche Paraklausithyronsituation: Nach den Regeln dieses Genres schließt die Geliebte den Liebhaber aus; hier wird das Mädchen, das den jungen Mann nur zu gern zu sich hereinlassen möchte, durch die unmenschlichen Gesetze daran gehindert. Neben der musikalischen Auflockerung des Stücks, die in den früheren Komödien durch die Lieder nach der Parabase geleistet wurde, haben diese Lieder also eine wichtige dramatische Funktion: Sie unterstützen die Deutung des Geschehens in den Exemplifikationsszenen.<sup>43)</sup>

43) Diese Funktion übersieht Silk (149), wenn er von einem "tasteless love-duet" spricht.

### 3. Rückblick

Der Durchgang durch die parodischen Monodien und Duette zeigte, daß Aristophanes sich in der Stellung und Funktion dieser Gesangseinlagen nach den tragischen Originalen richtet (Prologmonodie, Monodie bzw. Duett als Ausdruck höchstens Schmerzes oder höchster Freude).

Die metrische und inhaltliche<sup>1)</sup> Analyse ließ erkennen, mit welchem Scharfblick er die Eigenarten und Manierismen des durch den jungattischen Dithyrambos und die Neue Musik beeinflussten Euripides sah, so daß man durch die Interpretation der beiden Arien des Aischylos in den *Fröschen*, in denen das Euripideische Chorlied und die Euripideische Monodie parodiert werden, in nuce eine Beschreibung der Charakteristiken - sowohl metrisch als auch inhaltlich - der Euripideischen Lyrik gewonnen hat.

Die wenigen nicht-parodischen Monodien und Duette sind kultischen bzw. volkstümlichen Quellen zuzuordnen. Gerade diese Herkunft beschreibt ihre Funktion im Stück: Sie evokieren einen bestimmten Rahmen, der mit dem jeweiligen Liedtyp verbunden ist: die ausgelassene Stimmung der Phalesprozession in den *Acharnern*, das festliche Symposion anlässlich des Friedensschlusses in der *Lysistrate* und den Eindruck eines volkstümlichen Wettsingens in den *Ekklesiazusen*.<sup>2)</sup>

1) Vgl. dazu jeweils die Interpretationen von Rau.

2) Die Lieder der *Lysistrate* und das erste Lied des jungen Mannes in den *Ekklesiazusen* (938-941) kann man im Zusammenhang der Symposions-Bräuche sehen: Die Athener und Spartaner singen, wie es beim Skoliensingen üblich ist, von den Großtaten der Vergangenheit, der junge Mann trägt politische Polemik vor.

## Zweites Kapitel

## DIE CHORLIEDER DER ARISTOPHANISCHEN KOMÖDIEN

## 1. Vorbemerkungen

Nach der von Aristoteles in der *Poetik* (1452b16f) getroffenen Unterscheidung der beiden Bereiche des attischen Theaters, der Bühne und der Orchestra,<sup>1)</sup> werden in der folgende Untersuchung unter den Begriff 'Chorlied' alle lyrischen Partien aufgenommen, die nur vom Chor ohne Mitwirkung der Schauspieler vorgetragen werden, d.h. sowohl Lieder, die vom Gesamtchor gesungen werden, als auch lyrische Dialoge zwischen Halbchören (bei Chorteilung) bzw. zwischen Chorführer und Chor.<sup>2)</sup> Im Mittelpunkt soll auch in diesem Kapitel die Frage nach der Funktion der Chorlieder im Handlungsablauf stehen. So ist es angebracht, die aus der Untersuchung der Chor-Schauspieler-Amoibaia gewonnene Differenzierung in *handlungstragende* und *handlungsunterbrechende* lyrische Partien auch auf die Chorlieder anzuwenden.<sup>3)</sup>

Zu den *handlungstragenden* Chorliedern gehören zunächst die Exodoi, die durch ein Chorikon gebildet werden, sodann die die Iris-Szene umrahmenden Oden in den *Vögeln* (1188-1195.1262-1268), die Suchszene der *Thesmophoriazusen* (655-688) sowie die vom Chor vorgetragene Hymnen und Gebete, die Teil des Handlungsablaufs sind.<sup>4)</sup> Außerdem gehören zu dieser Gruppe die dialogisch gestaltete Parabase und die VV. 781-828 der *Lysistrate*.

Die *handlungsunterbrechenden* Chorpartien umfassen die parainetischen handlungsvorbereitenden Lieder, zu denen vor allem die Oden der epirrhematischen Agone zählen, die handlungsdeutenden Enkomien, die Spottlieder und Hymnen.

1) Vgl. dazu Bd.1,150-152.

2) Vgl. dazu Bd.1,151.

3) Vgl. dazu Bd.1,242; zum Handlungsbegriff Bd.1,242 Anm.1; Landfester 1.

4) *Vesp.* 868-873.885-890 (Bd.1,228f), *Av.* 851-858.895-902 (Bd.1,229f); vgl. auch Rode 96f.102.

## 2. Handlungstragende Chorlieder

## 2.1. Die Exodoi

Aristoteles definiert in der *Poetik* (1452b21f) Exodos als μέρος όλων τραγωδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος. Dieser weit gefaßten, aus einem bloßen Schematisierungstreben in Analogie zu πρόλογος entstandenen Definition<sup>1)</sup> steht eine Verwendung des Begriffs ἔξοδος entgegen, die eher der dramatischen Struktur der Dramen gerecht wird<sup>2)</sup> und zudem zur Zeit von Aristophanes in Gebrauch war: Unter ἔξοδος verstand man den Auszug bzw. das Auszugslied des Chors oder das Flötenspiel, das den Auszug begleitete.<sup>3)</sup> Um terminologische Unklarheiten zu vermeiden, soll 'Exodos' im folgenden nur in dieser engeren Bedeutung als 'Auszug des Chors' bzw. 'Auszugslied' verwendet werden.

In der Gestaltung des Chorauszugs legt Aristophanes wie bei der Komposition des Choreinzugs einen großen Variationsreichtum an den Tag:<sup>4)</sup> Den ausgelassenen, als Chor-Schauspieler-Amoibaia gestalteten Hochzeitszügen des *Friedens* und der *Vögel*, die den Höhepunkt der beiden Stücke bilden, den von heftigem Tanz begleiteten Auszugsliedern in den *Wespen* und *Ekklesiazusen*, dem von Dikaiopolis angeführten Komos in den *Acharnern* und dem festlichen Geleit, das die Mysterien in den *Fröschen* Aischylos geben, stehen die Stücke entgegen, in denen ein Auszugslied oder abschließende Verse des Chors fehlen (*Ritter*, *Lysistrate*) oder die durch belanglose Chorworte abgeschlossen werden (*Wolken*, *Thesmophoriazusen*, *Plutos*).

Leitendes Motiv der Exodoi ist der Komos, in dem ein Schauspieler - zumeist der Protagonist<sup>5)</sup> - als ἐξάροχων τοῦ κόμου den Chor zu einem Fest oder Gelage, zu kulinarischen und erotischen Genüssen führt.<sup>6)</sup>

Nach der Zielsetzung dieses Kapitels sollen die beiden Exodoi,

1) Vgl. Taplin 472f; Lucas 137.

2) Vgl. Taplin 472f; Händel 158; anders Kunst 1, der sich an Aristoteles' Definition hält.

3) Vgl. Taplin 473; MacDowell 211; vgl. *Vesp.* 582; Cratinus *Fr.* 308 PCG; *Polux* 4,108.

4) Vgl. Gelzer, *Agon* 224f; Kunst 2-61.

5) Vgl. Gelzer, *Agon* 225 Anm.1.

6) Vgl. Gelzer, *Agon* 225 Anm.2; Kunst 1-61; Süß, *Bemerkungen*.

die durch ein Chorlied gebildet werden, ausführlich behandelt werden. Zunächst soll jedoch ein Blick auf die mit rezitierten Chorversen endenden Stücke (*Acharner*, *Wolken*, *Thesmophoriazusen*, *Frösche*, *Plutos*) geworfen werden und die Problematik des Schlusses der *Ritter* und *Lysistrate* diskutiert werden.<sup>7)</sup>

Die nicht mit lyrischen Partien endenden Komödien lassen sich in zwei Gruppen unterteilen: In den *Wolken*, *Thesmophoriazusen* und im *Plutos* schließt der Chor das Stück mit ein paar mageren rezitierten Versen ab, die nur lose an die dramatische Handlung angefügt sind.<sup>8)</sup> Die *Wolken* setzen mit ihrem Abschlußtetrameter (1510: 4 tr A) den handgreiflichen Auseinandersetzungen ein Ende. Im *Plutos* schließt der Chor der Bauern die Komödie mit den Worten, er wolle sich singend den ausziehenden Schauspielern anschließen (1208f: 4 an A)<sup>9)</sup>. Während in den *Wolken* und im *Plutos* der Chor mit den Schauspielern in einem Komos abzieht, bleiben die Frauen der *Thesmophoriazusen* am Schluß allein zurück. Nachdem der Chor seine drohende Haltung Euripides gegenüber aufgegeben und es dem Dichter gewährt hat, seinen Schwager nicht durch raffinierte Mechanemata, sondern durch ein derberes Mittel aus seiner mißlichen Lage zu befreien, beendet er durch Anapäste (1227-1231), in denen noch einmal der Rahmen des Thesmophorenfestes anklingt, das Spiel. Wie der Chor durch das Vorhaben, über Euripides zu Gericht zu sitzen, die Intrigen des Dichters herausforderte und damit die Handlung ins Rollen brachte,<sup>10)</sup> so behält er auch am Ende der Komödie das Heft in der Hand, indem er den Skythen in die falsche Richtung schickt (1218) und somit Euripides und Mnesilochos die Flucht ermöglicht.<sup>11)</sup>

Die zweite Gruppe unlyrischer Exodoi wird von den *Acharnern* und *Fröschen* gebildet. In beiden Komödien wirken die Exodoi nicht aufgesetzt, sondern bilden eine organische Einheit mit den vorangehenden Szenen. In den *Acharnern* wendet sich Dikaiopolis nach dem Duett mit Lamachos (1190ff) an den Chor (1227), um ihm trium-

7) Zu den Exodoi des 'Friedens' und der 'Vögel' vgl. Bd.1,185-195.

8) Vgl. Süß, Bemerkungen 451. Man vgl. auch z.B. Eur. Alc. 1159ff, Med. 1415ff.

9) Vgl. Nub. 1510 ἡγεῖσθ' ἔγω; vgl. dazu Kunst 60f.

10) Vgl. Bd.1,122f.

11) In V. 1226 übernehme ich Jacksons (82f) Emendation: τρέχε νῦν κατ' αὐτοῦς ἐς κόρανας ἐπούρινας.

phierend die Kanne zu zeigen, die er geleert hat, während es Lamachos an der boiotischen Grenze übel ergangen ist. Der Chor nimmt Dikaiopolis' τήνελλα καλλίνικος begeistert auf.<sup>12)</sup> Darauf fordert Dikaiopolis die Köhler auf, ihm singend zu folgen (1231). Der Chor schließt sich dem komischen Helden an (1232 ἐψόμεθα)<sup>13)</sup> und preist ihn und seine Errungenschaften (1233f φ/δοντες σὲ καὶ τὸν ἀσκόν). Bei seinem Auszug sang der Chor wohl Archilochos' berühmtes Siegeslied (Fr.324 West), das mit τήνελλα καλλίνικος beginnt und das, wie der Anfang von Pindars neunter Olympischer Ode zeigt (1-4), einem Olympioniken von Freunden in einem Festzug gesungen wurde.<sup>14)</sup> Vergleichbar mit der Exodos der *Acharner* ist der Schluß des *Friedens*, in dem Trygaios das Amt des ἐξάρχων τοῦ κώμου innehat und den Chor auffordert, ihm zu einem Essen zu folgen (1357-1359).<sup>15)</sup> Das iambische Metrum des Endes der *Acharner* ist wie in anderen Komödienexodoi mit einem ausgelassenen Komos, mit dem Auszug zu Essen und Trinken verbunden.<sup>16)</sup>

Die Exodos der *Frösche* enthält den feierlichen Auszug des im Dichterwettstreit siegreichen Aischylos zurück in die Welt der Lebenden. Plutons Abschied vom Dichter leitet sie ein (1500 bis 1514: 2 an). Der Herr der Unterwelt bittet Aischylos, Athen mit gutem Rat zu nützen (1500-1503), wobei das Stichwort παίδευσον / τοὺς ἀνοήτους (1503f) Gelegenheit bietet, ὄνομαστί κωμῶδειν auf Politiker einfließen zu lassen, die man sich in die Hölle wünscht (1504-1514). Aischylos bittet darauf Pluton, seinen Thron während seiner Abwesenheit von Sophokles verwesen zu lassen und auf alle Fälle Euripides von ihm fern zu halten (1515 bis 1523). Schließlich wendet sich der Gott der Unterwelt an die Mythen mit der Aufforderung, sie sollten Aischylos mit ihren Fackeln leuchten und zugleich unter dem Absingen Aischyleischer Weisen das Geleit geben (1524-1527). Der Chorführer nimmt das

12) Vgl. L.B. Lawler, TAPA 79,1948,251-254.

13) Vgl. Nub. 1510, Plut. 1209; zur 1. Pers. Pl. vgl. Kaimio 56.

14) Vgl. Lawler a.O. 254; Pintacuda 25.

15) Vgl. Bd.1,188.

16) Vgl. Bd.1,186; Pax 1305-1315, Lys. 1316-1321; Men. Dysc. 880-958; Perusino 54-60; Händel (163) nimmt an, daß die Iamben "für den schleppenden Gang dieser Krankenprozession besonders geeignet" seien, und übersieht dabei, daß das 'Ethos' von Versmaßen vom Kontext und von der Stellung im Drama abhängt.

Prokerygma<sup>17)</sup> Plutons auf und bringt in rezitierten daktylischen Hexametern<sup>18)</sup> zunächst einen Segenswunsch für den scheidenden Dichter (1528 πρώτα μὲν) und die Polis (1530 δέ) vor, bevor er einen Seitenhieb gegen Kleophon folgen läßt.<sup>19)</sup> Mit dem hieratischen Rhythmus der Daktylen,<sup>20)</sup> die typisch für Aischylos' Lyrik und zudem dem gemessenen Schritt eines Prozessionszugs angemessen sind<sup>21)</sup>, sowie den Aischylosreminiszenzen in den Versen 1528 und 1530 kommt der Chorführer in gewisser Hinsicht Plutons Aufforderung nach. Es singt aber nicht der Gesamtchor, und außerdem erklingen nicht Lieder von Aischylos, was das stark betonte τοῖσιν τοῦτου ... μέλεσιν / καὶ μολπαῖσιν κελαιδοῦντες (1526f) verhieß. So kann man mit aller gebotenen Vorsicht annehmen, daß nach den einstimmenden Hexametern des Chorführers der Chor ein bekanntes Lied des Aischylos bei seinem Auszug gesungen hat.<sup>22)</sup>

Eine Stütze für diese Auffassung könnte man in den ersten Worten des Chorführers sehen (πρώτα μὲν κτλ.): "Zuerst (sc. bevor ich deiner Aufforderung nachkomme) gewährt dem scheidenden Dichter ...".<sup>23)</sup>

Bei der Betrachtung der Exodos der *Ritter* und der *Lysistrate* stellt sich die Frage, ob in diesen beiden Komödien Schlußworte bzw. Auszugslieder des Chors mechanisch in der Überlieferung ausgefallen sind<sup>24)</sup> oder ob Aristophanes beide Stücke ohne abschließende Chorverse verfaßte. Endgültige Klarheit wird sich in die umstrittene Frage kaum bringen lassen. Doch es sprechen mehrere Überlegungen für die Annahme, daß beide Komödien in unverstümmeltem Zustand überliefert wurden: Zunächst läßt sich das von Zuntz<sup>25)</sup> angeführte Überlieferungsgeschichtliche Argument vorbringen. Wenn Verse ausgefallen wären, so wären diese wohl irgendwo zitiert worden (vgl. Eur. *Bakchen*). Sodann zeigen

17) Vgl. Bd.1,89 mit Anm.97f.

18) Penthemimeres und Hephthemimeres (außer 1529) sind die durchgängige Zäsur; vgl. White § 348; Snell 13; Wilamowitz, *Verskunst* 349; Dale 28.

19) Vgl. dazu Stanford 201.

20) Vgl. dazu auch Bd.1,67.

21) Vgl. Eumelos Fr.696 PMG.

22) So Radermacher 352.

23) Vgl. Zielinski 156; Kunst 54; anders Wilamowitz, *Verskunst* 349.

24) Dies hätte schon in vorhellenistischer Zeit geschehen müssen; vgl. G.

Zuntz: *Die Aristophanes-Scholien der Papyri*. Berlin 1975, 119 Anm.4

(= Byzantion 14,1939,603 Anm.4)

25) Siehe Anm.24.

die Schlüsse der *Acharner*, des *Plutos* und vielleicht auch der *Frösche*, daß Aristophanes seine Dramen mit Kompositionen enden lassen konnte, die nicht aus seiner eigenen Feder stammten, sondern altbekannte 'Schlager' waren. Außerdem lassen sich inhaltliche Erwägungen anstellen, die dafür sprechen, die beiden Schlüsse in der überlieferten Form als sinnvoll zu halten:

In den *Rittern* gehören die letzten Worte dem Herrn Demos, der den Wursthändler auffordert, ihm anstelle des Paphlagoniers zu folgen, und seinen früheren Lieblingssklaven das unehrenhafte Gewerbe des Wursthandels ausüben läßt. Der Tendenz des Stückes ist wohl kein Ende angemessener als die Abführung des Paphlagoniers als Sündenbock (1405 φαρμακός). Aus Tzetzes (Chil.5,726-737) und den Aristophanes-Scholien<sup>25)</sup> weiß man, daß es Brauch war, einen besonders häßlichen und minderwertigen Menschen bei Unglücksfällen des Gemeinwohls wegen aus der Stadt zu vertreiben.<sup>26)</sup> Kleons Abführung als Sündenbock ist also gleichsam das Sinnbild dafür, daß nach der Verjüngung des Demos alles Unheil von der Stadt abgewehrt und die σωτηρία τῆς πόλεως erreicht ist. Man kann sich vorstellen, daß der Chor das Sündenbockritual der Schlußszene mit Gesängen begleitete, die bei solchen kultischen Anlässen üblich waren und die, da sie nicht von Aristophanes stammten, auch nicht in den Text aufgenommen wurden.

Da Demos sich in der Exodos nur mit Agorakritos unterhält und der Chor nicht in das Gespräch miteinbezogen wird, fehlen die typischen Langverse. Der verjüngte Demos ist so sehr auf seinen neuen Lieblingssklaven fixiert, der ihm alle kulinarischen und erotischen Genüsse zuführt,<sup>27)</sup> daß er seine ganze Umgebung vergift. So richtet er das Exodos-Signal ἔπου (1406)

25) Ad Eq.1136, Ran.730, Plut.454; vgl. auch Aesch.Sept.680.

26) Vgl. dazu vor allem Hipponax Fr.5-11 West; Burkert 139-142; Deubner 184-186; Mazon 47; Schmid 245. Das Sündenbockritual wird in dem für die Exodos entscheidenden Amoibaion bereits vorbereitet (1128-1130.1135-1140).

27) Die Spondai sind wohl durch weibliche Personen dargestellt worden, auf keinen Fall durch 30 (so Süß, *Inkongruenzen* 128f; Schmid 245; Pintacuda 31), zwei genügen (so Newiger, *Metapher* 105; für ein Mädchen plädieren Russo 136; Gelzer, *RE Sp.*1429).

nur an Agorakritos.<sup>28)</sup>

Bei dieser Interpretation gerät der Schluß der *Ritter* in ein ironisches Zwielficht: Zwar hat sich Demos letztlich als klüger erwiesen, als die Demagogen und auch der Chor vermuteten (vgl. VV.1121-1130.1140-1150). Von dem Wursthändler jung gekocht, erscheint er als βασιλεὺς τῶν Ἑλλήνων (1333), der wie zur Zeit von Aristoteles und Miltiades Entscheidungen fällt, die der Stadt und dem Glanz vergangener Tage<sup>29)</sup> angemessen sind. So gibt Aristophanes in der Schlußszene - vor allem durch die glanzvolle Epiphanie des verjüngten Demos der guten alten Zeit (1316-1334)<sup>30)</sup> - dem Publikum das Gefühl einer triumphierenden Selbstbestätigung: Wir, der δῆμος τῶν Ἀθηναίων, sind gar nicht so dumm, wie die Politiker es annehmen, sondern sind der eigentliche Souverän. Man kann jedoch in der Schlußszene auch ironische Zwischentöne heraushören:<sup>31)</sup> Stellt nicht die Hinwendung zu dem Wurstler, der Demos seine ganze Umgebung vergessen läßt, die Rückkehr zu der alten Abhängigkeit von den Demagogen dar, die den Ausgangspunkt, die 'kritische Idee', des Stücks darstellte?<sup>32)</sup> Schon in dieser frühen Komödie läßt sich demnach das Spiel mit der ironischen Doppelbödigkeit erkennen, das in den späteren Komödien in stärkerem Maße eingesetzt wird.<sup>33)</sup>

Auch in der *Lysistrate* kann man bei der Interpretation der Exodos ohne die Annahme einer Lücke am Ende auskommen.<sup>34)</sup> Am Schluß der *Lysistrate* wird ähnlich wie im *Frieden* und den *Vögeln*<sup>35)</sup> der neu errichtete Zustand gefeiert. Während Aristophanes in den beiden früheren Stücken die Handlung in einem Hochzeitszug, an dem Schauspieler und Chor teilnehmen, gipfeln läßt, wird in der *Lysistrate* der Friedensschluß in drei Monodien gepriesen. Auf das Lied des Spartaners (1247-1272), in dem sowohl spartanische als auch athenische Großtaten (vgl. V.1244)

28) Vgl. dagegen Ach.1231, Av.1755, Ran.1525. Im 'Plutos' zeigt sich die verminderte Bedeutung des Chors auch im letzten Vers (1209): Da der Chor nicht mehr in die Handlung einbezogen ist, wird er von keinem der Schauspieler zum ἔπεσθαι aufgefordert, sondern gibt selbst das Zeichen zum Aufbruch (ὄει ... ἔπεσθαι).

29) Wie oft bei Aristophanes durch Marathon symbolisiert; vgl. Ach.696f, Vesp.711, Lys.285; Kassies 65-67.

30) Vgl. H. Kleinknecht: Die Epiphanie des Demos in Aristophanes' *Rittern*. In: H.-J. Newiger (Hrsg.): *Aristophanes und die Alte Komödie*. Darmstadt 1975, 144-154.

in der glanzvollen Vergangenheit besungen werden, folgt der Götteranruf des Atheners (1279-1290), in den ausgelassen der Chor mit typischen Exodosrufen einstimmt (1291-1294).<sup>36)</sup> Doch überraschenderweise erfolgt nun nicht der Auszug als Komos von Spartanern und Athenern, sondern der athenische Delegationsleiter<sup>37)</sup> fordert den Spartaner zu einem neuen Lied auf,<sup>38)</sup> der lakedämonische Gottheiten anruft (1296-1315). Die Monodien werden durch Tanz der anwesenden Spartaner (vgl. VV.1246.1303f) und des Chors (1291-1294) begleitet. Die katalektischen iambischen Tetrameter (1316-1321), die auf die zweite spartanische Arie folgen, sind das rhythmische Exodos-Signal.<sup>39)</sup> Der Spartaner fordert die Anwesenden auf, Athena Chalkioikos während des Auszugstanzes (1316f) zu preisen (1320f). Der Schluß ist also mit dem der *Acharner*, *Ritter*, *Frösche* und des *Plutos* vergleichbar: Die Ausziehenden singen ein altbekanntes Lied, das nicht vom Dichter selbst stammt.<sup>40)</sup> Der Hymnos auf Athena Chalkioikos stellte den passenden Abschluß der Komödie dar. Er rief noch einmal die Versöhnung zwischen Athen und Sparta wach, da die athenische Stadtgöttin besungen wurde, die als Athena Chalkioikos in Sparta verehrt wurde.<sup>41)</sup>

31) Vgl. W. Kraus: *Aristophanes - Spiegel einer Zeitwende*. In: H.-J. Newiger (Hrsg.): *Aristophanes und die Alte Komödie*. Darmstadt 1975, 433-458, hier 445f.

32) Vgl. Koch 86; Dover, *Comedy* 98.

33) Zu den 'Vögeln' vgl. Verf., *Utopisches* 70f; zu den 'Ekklesiazusen' und zum 'Plutos' vgl. Newiger, *Metapher* 175; Flashar; F. Heberlein: *Zur Ironie im 'Plutos' des Aristophanes*. WJA N.F.7, 1981, 27-49; Verf., *Utopisches* 73-75.

34) So Händel 167; Henderson, *Kommentar zu den VV.1315-1321*; Zuntz (oben Anm.24); anders Wilamowitz, *Lysistrate* 198f; Kunst 46; Gelzer, *RE Sp.* 1478; Russo 267f.

35) Vgl. Bd.1, 185-195.

36) Vgl. *Eccl.* 1180-1183.

37) Vgl. Russo 263-269.275f; Gelzer, *RE Sp.* 1478.

38) Vgl. Verf., *Hermes* 113, 1985.

39) Vgl. *Perusino* 60; Bd.1, 186; vgl. oben S.48f.

40) Vgl. Händel 167; Kunst 46; Pintacuda 76-78.

41) Vgl. Dover, *Comedy* 161.

Mit von Aristophanes selbst komponierten Abschlußliedern schließen die *Wespen* und *Ekklesiazusen*.

Die Schlußszene der *Wespen* wird durch einen Botenbericht des Sklaven eröffnet (1474-1481), der den Chor und die Zuschauer auf die folgende Burleske vorbereitet: Der berauschte Philokleon gebärde sich im Haus wie ein Wahnsinniger. Die ganze Nacht habe er zu Flötenmusik nach altmodischer Weise wie einst Thespis getanzt<sup>42)</sup> und angekündigt, er werde die heutigen Tragödiendänzer<sup>43)</sup> als alte Männer bloßstellen. Im Gegensatz zur Parodos, in der die Alten über den Verlust ihrer jugendlichen Kraft und Behendigkeit klagten (235-239) und sich in einen wehmütigen Rückblick auf die gute alte Zeit verloren, zeigt die Exodos einen verjüngten, vitalen γέρον(1476)<sup>44)</sup>, der sich wieder in seine Jugendtage (1479 Thespis) zurückversetzt fühlt.<sup>45)</sup>

In der Interpretation der *Wespen* hatte sich nach Wilamowitz' Verdikt (*Wespen* 307) als communis opinio durchgesetzt, daß die ausgelassene Tanzburleske ohne inhaltliche Beziehung zum Rest des Stücks dastehe (vgl. Landfester 148f). Durch die Arbeiten von Vaio und Lenz sind jedoch die deutlichen Bezüge zur vorangegangenen Handlung aufgehehlt worden: Die Exodos zeigt - so Lenz (37-39) - einen 'dionysisch enthemmten' Philokleon, bei dem das Erziehungsprogramm des Sohnes, mit dem dieser den Vater von der φιλοδουκία heilen wollte, zu stark anschlägt: Vom Extrem des Gerichtsbesessenheit fällt der Alte in das der Trink- und Tanzsucht.

Schon ertönt Philokleons Stimme, der in tragischen Floskeln<sup>46)</sup> und rezitierten anapästischen Dimetern<sup>47)</sup> mit seiner Tanzdarbietung beginnt. Der Sklave kommentiert jeden von Philokleons Schritten mit sarkastischen Bemerkungen. Nach der Soloouvertüre fordert der Alte - nun im iambischen Trimeter (1496-1515) - die heutigen Tragödiendänzer zu einem Wettkampf heraus (1499 διορχεῖσθαι, vgl. 1481). Von Xanthias angekündigt, erscheinen hintereinander die drei Söhne des Karkinos, die die Herausforderung angenommen haben.<sup>48)</sup> Philokleon steigt zum Tanzagon in die Or-

42) Vgl. MacDowell zu V.1479 (S.322).

43) Vgl. MacDowell zu V.1480 (S.322).

44) Vgl. auch die Verjüngung von Demos am Schluß der Ritter'.

45) Vgl. Lenz 39.

46) Rau 155f.

47) Vgl. Pretagostini 201; Rossi, Mimica e danza 1151f.1164f.

48) Die Karkiniten sind wohl kaum selbst aufgetreten; vgl. gegen MacDowell (327) Vaio 344 n.45. Mit Arnoldt (11-13) nehme ich an, daß die Karkinos-söhne von den den Chor in der Parodos begleitenden Jungen gespielt wurden; vgl. Bd.1,93 Anm.2.

chestra hinab (1514); der Chorführer fordert in zwei katalektischen anapästischen Tetrametern (1516f), die die Exodos eröffnen, den Chor dazu auf, den Tanzenden Platz zu machen. Der Chor stimmt daraufhin ein Lied an (1518ff), in dem er die Solisten zu immer neuen Drehungen antreibt, die Ankunft von Karkinos selbst verkündet und zuletzt auf das Neue und Ausgefallene dieser Exodos hinweist.

E. Roos hat sich in seiner Monographie "Die tragische Orchestik im Zerrbild der Altattischen Komödie" (Lund 1951) ausführlich mit der Frage auseinandergesetzt, welcher Art die dargebotenen Tänze waren. Nach der Widerlegung anderer Auffassungen kommt er zu dem Ergebnis (201f), Aristophanes habe keinen traditionellen Theatertanz parodieren wollen, sondern durch die Darbietung von Hetärentänzen, die bei privaten Symposien dargeboten zu werden pflegten und anschließend "von trunkenen Komasten unter flackerndem Fackelschein auf nächtlichen Straßen wohl oder übel nachgeahmt wurden", habe er seinem "Widerwillen gegen die Entartung der tragischen Orchestik" Ausdruck gegeben und gezeigt, "wohin der bisherige Entwicklungsgang der Ballettkunst die Tragödie zu guter Letzt noch stürzen kann." Roos' einseitige Sicht wurde zu Recht von Dover (Lustrum 84) und Rau (156f) kritisiert. Rau betont, daß der Kontext des Schlusses die Wurzeln der Burleske in der tragischen Orchestik deutlich mache und überdies "der Übermut des Komos in der Tanzburleske gewiß wichtiger als eine gegen den modernen Tragödientanz gerichtete Absicht" sei.<sup>49)</sup> Rauss Ergebnisse werden durch Rossi Untersuchungen zum Ende der *Wespen* gestützt (Mimica e danza): Rossi zeigt, daß Philokleon und die Karkiniten keinen eigentlichen Tanz dargeboten, sondern verschiedene bekannte Tanzfiguren komisch nachgeahmt haben (a.O.1153-1157).<sup>50)</sup>

Bemerkungen zum Text: In V. 1528 ist περίβαλνι (Blaydes, so Sommerstein) dem überlieferten, schwer zu erklärenden παρῶβαλνι (so MacDowell) vorzuziehen.

Problematisch sind die beiden letzten Verse des Auszugslieds, in denen das Neue der Exodos betont wird (1536f): τοῦτο γὰρ οὐδεὶς πω πάρος δέδρακεν, / ὄρχούμενος ὅστις ἀπὸ ἄλλων χορὸν τρυφῶν. Das Besondere des Auszugs kann weder darin bestanden haben, daß Schauspieler den Chor anführten<sup>51)</sup>, noch darin, daß der Chor beim Auszug tanzte, sondern die Pointe lag darin, daß das Stück durch groteske οχήματα, durch das Vorführen einzelner Tanzschritte, anstatt durch einen traditionellen Komos abgeschlossen wurde. Diese Deutung stützt die Lesart ὄρχούμενος Γ: ὄρχούμενον vj.<sup>52)</sup>

Metrische Erklärung: Das Auszugslied des Chors ist in Asynarteta gehalten.<sup>53)</sup> Die Chorpartie zerfällt in eine antistrophische Eröffnung (1518-1522 = 1523 bis

49) Vgl. auch Gelzer, RE Sp.1449.

50) Zu den Tanzfiguren vgl. E.K. Borthwick: The dances of Philocleon and the sons of Carcinus in Aristophanes' Wasps. CQ n.s.18,1968,44-51. In eine ähnliche Richtung wie Rossi geht W.T. MacCary: Philocleon Ithyphallos. Dance, costume and character in the Wasps. TAPA 109,1979,137-147.

51) So Mazon 78; Wilamowitz, *Wespen* 307; Rossi, Mimica e danza 1159. Die Interpretation der anderen Exodoi zeigte, daß der Chor sich normalerweise den ausziehenden Schauspielern anschließt; vgl. Ach.1231f, Nub.1510, Pax 1358, Av.1755, Plut.1209.

52) Zu ὄρχεῖσθαι im Sinne von 'einen Tanz nachahmen' vgl. Rossi, Mimica e danza 1159f.

53) Vgl. Rossi, Asynarteta; Dale 187; MacDowell 330; Prato 124f; Spatz, Stro-



sich mit Worten, die man in den früheren Stücken in der Parabase findet, an die Zuschauer und Preisrichter wendet.<sup>76)</sup> Die Struktur der VV.1151-1162 läßt sich mit dem Aufbau einer Parabase vergleichen: Die VV.1151-1153 haben die überleitende Funktion eines Kommations, in dem die Schauspieler aufgefordert werden herabzukommen und das folgende Lied angekündigt wird.<sup>77)</sup> Die VV. 1163-1167 entsprechen in ihrem Aufbau dem von der Chorführerin rezitierten Katakeleusmos, der den Auszug des Chors in die Volksversammlung einleitet: 285 ὦρα προβαίνειν ἄνδρες ἡμῶν ἐστὶ ≈ 1163-1165[ὦ] ὦ, ὦρα δῆ, / <[ὦ] φίλοι γυναῖκες<sup>78)</sup> ... ὑπανακινεῖν<sup>79)</sup>. Daher sollte man die gesamte Partie 1151 bis 1167 dem Chorführer geben, der in 1168 das μέλος μελλοδεῖνικῶν anstimmt und sich in 1175-1178 an Blepuros wendet.<sup>80)</sup> Man kann jedoch nicht ausschließen, daß in das 'Speisehoffnungsliedchen' der gesamte Chor einfällt und in 1175ff der Chorführer die Anrede an Blepuros übernimmt. Die typischen Exodos-Rufe (vgl. Lys.1291-1294) in 1180-1183 werden vom Gesamtchor vorgetragen.<sup>81)</sup>

Schwierig ist die Zuweisung von V.1179 (ἀλλὰ λαϊμάττουσί που). Ussher (237) läßt ohne Begründung den Vers dem Chor, Händel (163 Anm.8) gibt ihn der Magd, die meisten Herausgeber, denen ich mich anschließe, weisen ihn mit Blaydes Blepuros zu (so z.B. van Leeuwen, Coulon, Cantarella). Van Leeuwens Kommentar zur Stelle (157) gibt treffend die Pointe wider: "Sed secum potius quam ad Blepurum haec (sc. 1175-1178) dixisse censenda; certe non audivit ille, sed laetus: 'at vorant opinor!' exclamat." Die Zuweisung des Verses an Blepuros wird durch ἀλλὰ gestützt, das in der von Denniston (Particles 16f) beschriebenen 'zustimmenden' Art verwendet wird.<sup>82)</sup> Man müßte also übersetzen: "Aber sicher (sc. beeile ich mich), ich nehme ja (που) an, sie schlingen schon hinunter." Anders versteht den Vers Süß (Inkongruenzen 297), der in 1179 Blepuros nach den die Erwartung enttäuschenden Worten der Chorführerin verduzt nach der Realität der Riesenpastete fragen läßt. Dagegen spricht V.1181 (δεῖπνήσωμεν): Der Chor kann genausowenig wie Blepuros die desillusionierenden Worte in 1175-1178 vernommen haben, sondern nur den Befehl, sich zu beeilen.<sup>83)</sup>

#### Bemerkungen zum Text und Metrum:

1163f: Gegenüber Usshers Text ist es angebracht, im Vergleich mit Eccl.478 (ἔμβα χάρει // Hiät) und Thesm.953 (ὄρμα χάρει) einen Vers aus vier longa anzusetzen, den man als anapästisches Monometron (vgl. Prato 353) oder innerhalb des metrischen Zusammenhangs als synkopierten trochäischen Dimeter erklären kann (vgl. Bd.1,138). Beide angeführten metrischen Parallelen bilden eine metrische und inhaltliche Einheit, so daß man in Eccl.1163 nicht wie Coulon und Prato (352) δῆ in den nächsten Vers ziehen sollte.<sup>84)</sup> So ist es am einfachsten, in 1163 ein ὦ (Bothe, wohl besser als ὦ Ald, bei Ussher)

76) Vgl. Kunst 56; Ussher 234; Sifakis 67 (zur 'eulogy of the poet'); zum Vorherrschen der 1.Pers.Sing. vgl. Kaimio 195.

77) Vgl. Fraenkel, Dramaturgical problems 479f; man vgl. z.B. das Kommation der 'Ritter': 498-502: Anrede der Schauspieler, 503-506: Ankündigung der folgenden Parabase; vgl. auch Ran.440-447, wo sich der Chorführer mit ἐγὼ δέ (445) von einem Teil des Chors absetzt; vgl. Bd.1,23f.

78) Zur Selbstanrede vgl. Lys.319.539.686.

79) Zur Aufforderung zum Tanz vgl. Thesm.953-956.

80) Vgl. ausführlich Arnoldt 106-108.

81) Zum Imperativ der 2.Pers.Plural (1180) in Aufforderungen zu Bewegungen vgl. Kaimio 121-129; zur 1.Pers.Plural (1181), die Schauspieler und Chor umfaßt, vgl. Eq.623.689; Kaimio 48f.

82) "Practical consent, expression of willingness to act in a required way."

83) Gegen eine ironische Deutung zuletzt Sommerstein, Demon Poverty 322f.

84) Zu ὦρα δῆ vgl. Thesm.1228; Denniston, Particles 214

als Dittographie zu tilgen und in 1164 mit Dindorf ὦ vor dem Vokativ einzufügen, so daß man 4 tr<sup>Λ</sup> wie in 1165-1167 erhält.<sup>85)</sup>

1168f: τὰχα γὰρ ἐπεισι  
λοπαδοῖεμαχοβελαχοβαλεο-ζ

In V.1169 erhält man einen gänzlich aufgelösten trochäischen Dimeter,<sup>86)</sup> bei dem, wie schon häufig bei aufgelösten Versen festgestellt wurde, der Vers eine Binnengliederung durch das Zusammenfallen von den Einzelbestandteilen des Riesenworts mit den trochäischen Einzelmetren erhält (vgl. z.B. Av.314f.328=344).<sup>87)</sup> Die aufgelösten Trochäen bilden die Überleitung zu dem daktylischen Pnigos (1170-1176). Die Folge υυυ muß rhythmisch gewisse Anklänge an υυυ besitzen, so daß der Übergang gleitend ist.<sup>88)</sup> Man kann das Phänomen wie in Lys.277f und 338 (vgl. Bd.1,45 und 52) damit erklären, daß υυυ dem Dactylus (—υυ) aufgrund derselben Silbenzahl entsprechen kann.<sup>89)</sup>

Schwierig ist die Analyse von V.1168: Prato (353) und Spatz (Strophic construction 423) erklären das Kolarion als einen Adoneus mit aufgelöstem ersten longum (—υυ — x),<sup>90)</sup> Ussher (235) als "probably intended as dactylic", West (Metre 131) als "penthemimer"<sup>91)</sup>. Innerhalb des metrischen Kontexts scheint es jedoch am besten, den Vers als trochäisches Metron (υυυ — υ) zu erklären.<sup>92)</sup>

Es folgt das daktylische Pnigos, in dem die Einteilung in Tetrameter (B-Typ)<sup>93)</sup> sich empfiehlt. In V.1171 liegt die Auflösung von zwei longa in der zweiten Hälfte des Verses vor: —λυπρωτανοχουενο—. <sup>94)</sup> Die Analyse des Anfangs hängt von der Wiederherstellung des Textes ab (συλφιοπαρομε- Rald)

συλφιοτυρομε- Blaydes (Coulon)

συλφιολυπρωμε- Ussher

συλφιοπαρομε- Sommerstein

Sommersteins Konjektur (Demon Poverty 322 n.54) ist näher an der Überlieferung und auch inhaltlich attraktiver als Usshers Text.<sup>95)</sup> Will man die Auflösung von drei longa in einem Vers vermeiden, könnte man συλφιοπαρομε- schreiben. Damit würde der Tetrameter durch zwei Gewürze eingeleitet, durch Silphion<sup>96)</sup> und eine Art Salbei<sup>97)</sup>.

Umstritten sind Text und metrische Analyse auch in V.1173:<sup>98)</sup>

85) Zu Lösungsvorschlägen zu 1166f vgl. die Apparate von Coulon und Ussher.

86) So Prato 353; Spatz, Strophic construction 423; West, Metre 131; Ussher (236) analysiert den Vers wie White (§ 354) als daktylischen Trimeter.

87) Dies spricht gegen Whites und Usshers daktylische Analyse.

88) Vgl. West, Metre 131.

89) Vgl. Dale 78 n.1.

90) Vgl. Dale 35.

91) Vgl. West, Metre XII und 30.

92) Zum Dactylus im Trochäus vgl. Eq.406, Av.396, Vesp.407, Thesm.435.438; White § 205; Dale 91.

93) Vgl. Dale 36; West, Metre 131.

94) Vgl. dazu West, Metre 132; Dale 25 n.2; auch Fraenkel, Lyrische Daktylen 182f zu Av.1752 b.

95) Vgl. Sommerstein a.o.: "salt is in place here as seasoning, between silphium and honey", vgl. Ach.1158.

96) Vgl. Arcestratos Fr.176.180 Suppl.Hell., Philoxenos Fr.836,31 PMG.

97) Vgl. Mnesimachos Fr.4,61 K. 98) Vgl. West, Metre 132 mit n.136.



λεκτρονοποπροκεφαλλιοκιγλοπε-<sup>codd.</sup>  
 πιφαλλι(δ)οκιγλοπε-<sup>Ussher</sup>  
 κεφαλλιοκιγλοπε-<sup>Coulon</sup>

Coulons Verbesserung des handschriftlichen -κεφαλλιο-<sup>99)</sup> ist Usshers Vorschlag vorzuziehen. Die Barbe (κέφαλος) ist ein beliebter Fisch der damaligen Speisekarte (vgl. Arcestratos Fr.176,2 Supl.Hell.). Außerdem verstößt Usshers Konjektur metri causa gegen seine eigenen methodischen Prämissen (236): "I venture /.../ to let the scansion stand, for (a) a novel word excuses novel metre". Nach dem Prinzip der Silbenzählung (siehe oben zu V.1468) könnte durch-aus ο ο ο einen Dactylus vertreten.<sup>100)</sup>

Schwierig ist die Analyse der abschließenden Verse:

1177	Kor.	εἴτα κόνισαι λαβών	ch cr
1178		λέκιδον ἴν' ἐπίδειπνῆς.	ith
1179	Bl.	Ἄλλὰ λαιμάττουσί που.    <sup>Hiat</sup>	lec
1180	Xo.	Ἄρρεσθ' ἀνώ, ἰαί ἰαί.	2 ia
1181		Δειπνήσωμεν, εὐοῦ εὐαῖ.    <sup>Hiat</sup>	glyc
1182		Εὐαῖ, ὡς ἐπὶ νίκη.    <sup>Hiat</sup>	pher
1183		Εὐαί, εὐαί, εὐαί, εὐαί.	2 ia

Abweichungen von Usshers Text:

1177 κόνισαι λαβών R: λαβών κόνισαι Ald.

1179 Bleygro tribuit Blaydes

1181 δειπνήσωμεν Newiger: δειπνήσομεν codd.

Bemerkungen zum Text und Metrum: In V.1177 besteht kein Anlaß, die Überlieferung metri causa durch die Variante der Aldina zu ersetzen. Die metrische Form ch cr ist zwar selten, doch, wie Thesm.1016 zeigt, in der Neuen Musik beliebt (vgl. Timotheos Fr.791,79.106 PMG), so daß man sie im Zusammenhang der Philoxenosparodie (siehe S.89) halten kann.

Es schließt ein aufgelöster ith als Klauselvers an (vgl. Av.944, Thesm.1055). Bleypros' zustimmender Satz ist in ein lec gekleidet, das vom folgenden Vers durch Hiat abgesetzt ist.

Die Exodos schließt mit typischen Freudenrufen des Chors (1180-1183), deren Analyse teilweise umstritten ist.<sup>101)</sup> Klar ist die iambische Messung von 1180 und der Pherecrateus in 1182. 1183 kann man als einen aus sechs longa bestehenden anapästischen Dimeter oder - wahrscheinlicher - als iambischen Dimeter erklären, wenn man Diphthongkürzung ansetzt.<sup>102)</sup> In 1181 erhält man mit der Überlieferung einen akephalen Hipponacteus<sup>103)</sup> oder einen choriambischen Enhoplius<sup>104)</sup> Beiden Erklärungen ist Newigers Vorschlag (mündlich) vorzuziehen, der durch die leichte Änderung der 1.Pers.Plural des Futurs in die 1.Pers.Plural des Konjunktiv Präsens einen Glyconeus herstellt, der hervorragend in die metrische Umgebung paßt.

99) Die Verdoppelung des λ kann aus dem Bestreben erklärt werden, einen Dactylus herzustellen.

100) Vgl. auch West, *Metre* 132 n.136 mit dem Hinweis auf Eur.Ba.600f.

101) White (§ 355) und Spatz (*Strophic construction* 441) lassen die Verse unbestimmt.

102) Vgl. White §§ 797-800.

103) Vgl. Snell 44 Anm.19.

104) Vgl. Prato 355; Dale 217.

Mit der Riesenpastete parodiert Aristophanes die in der damaligen Zeit in Mode kommende gastronomische Literatur, deren Hauptvertreter, Philoxenos von Leukas, von dem Komiker Platon (Fr. 173 K.) 391 v. Chr. dem Spott ausgesetzt wurde.<sup>105)</sup> Aufgrund der metrischen Berührungspunkte des Platon-Fragments mit den *Ekklesiazusen* kann man annehmen, daß beide Dichter sich auf dasselbe Werk (Φιλοξένου καινή τις ὄψαρτυσία)<sup>106)</sup> beziehen. Ich halte es für unwahrscheinlich, daß damit das Δειπνον gemeint ist,<sup>107)</sup> das nicht in einfachen Daktylen, sondern Daktyloepitriten gehalten ist und vor allem keine Kochanweisungen enthält, sondern, ganz in der dithyrambischen Tradition stehend, den Ablauf eines aufwendigen Gastmahls schildert. Eher wird man Philoxenos auch als Verfasser von 'Kochbüchern für Gourmets' in der Art des Arcestratos ansetzen müssen, worauf die metrische Form der Parodie bei Platon (6 dactyl) und der Titel des Buches, ὄψαρτυσία (4), verweisen.

Aristophanes' Parodie liegt auf mehreren Ebenen: Zunächst ruft er durch die Daktylen die metrische Form wach, in der Philoxenos' Werk gehalten ist. Auf der sprachlichen Ebene parodiert er durch die extreme πολυσύνθεσις Philoxenos' Bestreben, neue zusammengesetzte Worte zu schaffen.<sup>108)</sup> Durch die Komposition als daktylisches Pnigos, das auf einen Presto-Vortrag schließen läßt, wird die sprachliche Parodie verstärkt. Auch im folgenden bleibt Aristophanes im Bereich gastronomischer Sprache: Formen von λαμβάνειν (1176f) im Sinne von 'kaufen'<sup>109)</sup> sind typisch für ὄψαρτυσία, in denen Anweisungen gegeben werden, wo man am besten welchen Fisch etc. kaufen soll.<sup>110)</sup> Diese typische Formulierung steht ganz in der ironischen, desillusionierenden Tendenz der zweiten Hälfte der Komödie.<sup>111)</sup> Nachdem Ble-

105) Ich will hier nicht auf die Philoxenosproblematik und die Zuweisung des 'Deipnon' an den Leukadier oder Kytherier eingehen; vgl. dazu Wilamowitz, *Textgeschichte* 85-88.

106) Platon Fr.173,4 K.

107) So auch van Leeuwen, *Ecclesiazusae* 156; Ussher 235f.

108) Vgl. Antiphanes Fr.209f K.: πρώτιστα μὲν γὰρ ὀνόμασι / ἰδίουςι καὶ καινοῖσι χρῆται πανταχοῦ.

109) Vgl. Roos 11 Anm.2 mit Parallelen.

110) Vgl. zusätzlich zu Roos' Parallelen Arcestratos Fr.144,4.156,2.158,1.161,1.163,1.166,13.173,2.176,1.187,5 Suppl.Hell.

111) Vgl. Verf., *Utopisches* 72-75.

pyros den Ohrenschmaus genossen hat, wird er aufgefordert, eilends ein Schlüsselchen und danach Erbsenbrei zu kaufen, um ihn als Zukost oder zweiten Gang zu den gehörten Leckereien zu verspeisen. Der letzte Punkt von Praxagoras Programm, die Speisung aller Bürger, entpuppt sich als bloßer Ohrenschmaus; es gibt nur ordinären Erbsenbrei, den man noch selbst mitzubringen hat.<sup>112)</sup>

## 2.2. Vögel (1188-1195=1262-1268)

Während vor der Nebenparabase (1058-1117) das Verhalten verschiedener Menschentypen auf die Nachricht von Peisetairos' Stadtgründung vorgeführt worden ist, folgt in den an die Nebenparabase anschließenden Szenen die Reaktion der Götter.<sup>1)</sup> Auf die Meldung des durchgeführten Mauerbaus (1122-1167), der wie das Opfer während der Nebenparabase stattfindet, erfährt Peisetairos durch einen Boten, daß einer der Götter, dessen Identität noch nicht festgestellt werden konnte,<sup>2)</sup> unbemerkt von den Abfangdohlen in den Luftraum des Vogelimperiums eingedrungen ist. Sofort ruft Peisetairos zu den Waffen, der Chor stimmt ein aufgeregtes Liedchen an, in dem er jeden zur sorgfältigen Bewachung und Beobachtung des Luftraums auffordert, um das Eindringen der Götter zu verhindern.<sup>3)</sup> Die an das Lied anschließende kurze Suchszene (1196-1198) wird jäh durch Iris' Erscheinen unterbrochen, die, am Kran schwebend, heranfliegt.<sup>4)</sup> Peisetairos stellt unverzüglich ein Verhör mit der Götterbotin an, die von den Olympiern zu den Menschen entsandt ist, um die den Götter zustehenden Opfer einzufordern. Barsch erklärt er ihr, die neuen Götter der Menschen seien von jetzt an die Vögel, Zeus' Macht sei beendet (1236f). Iris' Drohen mit der Rache des Göttervaters (1238-1242)<sup>5)</sup> beantwortet Peisetairos mit einer Gegendrohung (1243-1252) und

112) Zu dieser Interpretation vgl. vor allem Roos; Süß, *Inkongruenzen* 296f; Flashar 430; anders Sommerstein, *Demon Poverty* 322f.

1) Vgl. Newiger, *Vögel* 270f.

2) Für die Zuschauer ist V.1176 (εἶχε πτερά) ein Hinweis.

3) Die VV.1194f zeigen, daß die Vögel die von Peisetairos im Agon vorgebrachten kosmologischen Argumente begriffen und übernommen haben.

4) Zur Suchszene vgl. Ach.204ff (Bd.1,34-41), Thesm.655ff, Eccl.480ff, vor allem 487f, die Willems περισκοπούμενος in Av.1196 stützen.

5) In tragischem Tonfall, vgl. Rau 197f.

einer obszönen Attacke auf die Göttin, bevor er sie schließlich verscheucht (1258).<sup>6)</sup> Triumphierend preist der Chor in der Antode (1262-1268) das absolute Durchgangsverbot für die Götter und den für sie bestimmten Opferrauch.

Die kurzen Oden des Chors stellen jeweils die Reaktion auf das vorangehende Geschehen dar: In der Ode wird voller Erregung über den Botenbericht ein Kriegslied angestimmt und den Göttern der Krieg angesagt.<sup>7)</sup> Durch die anschließenden Trimeter des Chorführers (1196-1198), mit denen zur Suche nach dem Eindringling aufgefordert wird,<sup>8)</sup> wird zu dem Verhör von Iris übergeleitet. Der Triumphgesang in der Antode schließlich ist die Reaktion auf die erfolgreiche Vertreibung der Göttin. Die letzten Verse, in denen die Aushungerung der Götter angekündigt wird, bereiten die spätere Göttergesandtschaft (1565ff) und Prometheus' Ankündigung (1494ff) vor. In den beiden Oden ist der Chor unmittelbar an der Handlung beteiligt, die Chorrolle ist handlungstragend.<sup>9)</sup>

Ode		do (nach Conomis)
1188/9	Πόλεμος αἴρεται, πόλεμος οὐ φατός	No.2
1190/1	πρός ἐμὲ καὶ θεοῦς. Ἄλλὰ φύλαττε πάς	No.2,10
1192/3	ἀέρα περινέφελον, ὃν Ἐρεβος ἐτέκετο,	No.6
1194/5	μὴ σε λάθῃ θεῶν τις ταύτη περῶν.	No.10,1
Antode		
1262	Ἀποκεκλήκαμεν διογενεῖς θεοῦς	No.2
1263/4	μήκετι τὴν ἐμὴν διαπερᾶν πόλιν,	No.10,2
1265/6	μηδέ τιν' ἱεροθύτον ἀνά δάπεδον <ἐν> ἐτι	No.14,6
1267/8	τῆδε βροτῶν θεοῦσι πέμπειν καπνόν.	No.10,1

Metrische und sprachliche Erklärung: Die beiden Oden sind in Dochmien gehalten. Durch diese metrische Form, betont durch die Auflösungen in 1192/3=1265/6, wird der Aufgeregtheit der Vögel der passende Ausdruck verliehen.<sup>10)</sup> Dem tragischen Metrum<sup>11)</sup> angemessen ist die Diktion hochpoetisch:

6) Vgl. van Leeuwen, *Aves* 195.

7) Vgl. van Leeuwen, *Aves* 185, zu πρὸς ἐμὲ καὶ θεοῦς.

8) Vgl. Händel 61.

9) Die Abfolge Lied - Sprechpartie - Lied läßt sich mit der Streitszene Ach.284-346 vergleichen (Bd.1,39-41).

10) Vgl. Aesch.Sept.78ff (Kraus 64 "Angstmotiv"), Suppl.630ff (Kraus 46).

11) Vgl. Bale 113f.

1188 πόλεμος αἴρεται vgl. Aesch.Suppl.342, auch Pers.481.  
 1189 οὐ φατός vgl. Av.423 (Bd.1,91).1713 (Bd.1,189); Eur.Hipp.846, Ion 782.  
 1193 περιπέφελον: ἀπαξ λεγόμενον.  
 1194 ὄν Ἐρεβος ἐτέμετο kosmologische Anspielung, vgl. Hes.Theog.123-125.  
 1263 διογενεῖς θεοῦς Aesch.Suppl.630f.  
 1266 δᾶπεδον vox poetica.  
 Die Anapher und das Asyndeton in 1188/9 unterstreichen stilistisch die Aufge-  
 regtheit des Chors.

Aristophanes parodiert durch die metrische und sprachliche Ge-  
 staltung der Oden die Ausdrucksform, in der die Tragiker - vor  
 allem Aischylos - die Vortragenden ihrer höchsten Erregung Aus-  
 druck geben lassen. Komik entsteht durch die Diskrepanz zwischen  
 der hohen tragischen Form und der unpassenden Umgebung, dem auf-  
 geregten Herumflattern der Vögel.<sup>12)</sup>

### 2.3. *Lysistrate* (614-705.781-828.1014-1042)

Dadurch, daß Aristophanes in der *Lysistrate* den Chor in zwei ver-  
 feindete Halbchöre aufteilt und es in der Parodos nicht zu einem  
 feindlichen Zusammenstoß des Chors mit *Lysistrate* kommen läßt,  
 schafft er die Möglichkeit, die Handlung auf zwei Ebenen ablau-  
 fen zu lassen.<sup>1)</sup> Nachdem zunächst in der Parodos und der anschlie-  
 ßenden Streitszene (254-386)<sup>2)</sup> der Konflikt zwischen den alten  
 Männern und Frauen entbrannt ist, verlagert sich mit dem Auf-  
 tritt des Probulen (387) die Auseinandersetzung auf die Schau-  
 spielerebene; die beiden Halbchöre treten als Handelnde zurück  
 und beziehen Partei für *Lysistrate* bzw. den Probulen (467-475.  
 476-485.539-550)<sup>3)</sup>.

Nach dem unrühmlichen Abgang des Vertreters des Staates ent-  
 flammt aufs Neue der Streit, der durch das Auftreten des Probu-  
 len unterbrochen worden war, auf Chorebene in der Parabase  
 (614-705). In keinem der anderen Stücke hat Aristophanes in die-  
 sem Maße die an sich undramatische Parabase in das dramatische  
 Geschehen einbezogen.<sup>4)</sup> Durch das Weglassen der eigentlichen Para-

12) Vgl. auch Av.327ff.343ff (Bd.1,88f).

1) Vgl. Bd.1,56.

2) Vgl. Bd.1,42-53.

3) Vgl. Gelzer, *Agon* 24-26.

4) Bezeichnend für die Komödien der mittleren Periode ist der Versuch, die  
 Parabase "in die Fiktion der komischen Handlung einzubauen" (Gelzer, *Ari-  
 stophanes* 292). Vgl. die Kosmogonie und Vorgeschichte der Vogelherrschaft  
 (Av.676-800) und das Eigenlob der Frauen und den Tadel der Männer (*Thesm.*  
 785-845).

base und die Verdoppelung der Syzygie gestaltet er die traditio-  
 nelle Form so um, daß die beiden Halbchöre sich im Streitgespräch  
 auseinandersetzen können.<sup>5)</sup> Die mehrfache Verwendung des Wortes  
 δύεσθαι in verschiedenen Komposita (615.662.686),<sup>6)</sup> vor allem die  
 Verse 626 (τοὺς πολίτας νουθετεῖν) und 648 (Ἔρα προύφειλω τι  
 χρῆστον τῇ πόλει παραινέσαι, vgl. 638f) verweisen das Publikum  
 auf die Parabase. Aristophanes spielt mit den Konventionen der  
 Gattung, indem er durch Signalworte das Traditionelle evoziert,  
 die Erwartung der Zuschauer dann aber durch den neuen Inhalt und  
 die veränderte Form enttäuscht. Gerade dadurch wird das Besondere  
 seiner Dichtung dem Publikum, das aufmerkt, deutlich gemacht.

In der Charakterisierung der beiden Halbchöre schließt sich die  
 Parabase eng an die Parodos an:<sup>7)</sup> Die alten Männer ergehen sich  
 in Schimpftiraden über die Frauen (vgl. 624 mit 283) und renom-  
 mieren mit den Großtaten der Vergangenheit (617f.664-666), als  
 sie bei Leipshydriion zusammen mit den Alkmeoniden von dem Ty-  
 rannen Hippias belagert wurden (vgl. 272-280).<sup>8)</sup> Als gute Demo-  
 kraten hassen sie die Tyrannen (617f.630-634).<sup>9)</sup> Sehnsüchtig  
 blicken sie - wie die Acharner (211-220) und die alten Richter  
 in den *Wespen* (235-239) - auf ihre Jugendzeit und die Taten zu-  
 rück, die sie zum Wohle Athens vollbrachten und die im Rückblick  
 immer bedeutender werden. Doch gerade die Diskrepanz zwischen  
 ihrer jetzigen Gebrechlichkeit und der früheren unbestreitbaren  
 Verdienste erweckt beim Zuschauer kein Verlachen der Alten, son-  
 dern ein amüsiertes Schmunzeln, das von Sympathie getragen ist.<sup>10)</sup>  
 Die Frauen gehen auf die Beschuldigungen der Männer nicht ein,  
 sondern leiten die Berechtigung, der Stadt Nützliches zu raten,  
 aus den Diensten ab, die sie für die Polis geleistet haben. In  
 der ersten Antode (638-647) zählen sie die kultischen Aufgaben

5) Gelzer, *Tradition* 307; *Sifakis* 104f.

6) Vgl. Ach.627; zu 637 vgl. Pax 729-732; *Sifakis* 103-108; *Henderson, Lysi-  
 strate* 201.

7) Vgl. Bd.1,42f.50.

8) Vgl. H. Berve: *Die Tyrannis bei den Griechen*. Bd.1. München 1967,70.

9) Vgl. *Vesp.* 345.411.464; in V.632 wird ein patriotisches Skolion auf die  
 Tyrannenmörder zitiert (vgl. Fr.893-896 PMG; *Nub.* 966).

10) Vgl. *MacDowell* 162; *Jauß* 282-286.

auf, die sie zu Ehren Athens auf sich genommen haben.<sup>11)</sup> Im ersten Antepirrhema betonen sie (648-657), daß sie dem Staat Kinder zur Welt brachten,<sup>12)</sup> während die Männer die Lorbeeren der Perserkriege schon längst verspielt haben (653f). Wie in der Parodos wird die starke Bindung der Frauen an Athen und den Kult der Polis in diesem ersten Teil der Parabase betont.<sup>13)</sup> Sprachlich ist an der ersten Antode auffallend, daß die Frauen, sobald sie von ihren kultischen Obliegenheiten zu sprechen beginnen, die umgangssprachliche Ebene verlassen und "hochvornehme Wörter"<sup>14)</sup> verwenden.<sup>15)</sup> Die erste Antode und das erste Antepirrhema der Frauen kommen, abgesehen von den Signalworten (638f.648), auch dadurch dem Inhalt einer traditionellen Parabase am nächsten, daß der Chor von sich selbst redet. Wie in der Parodos läßt sich auch in der Parabase ein Unterschied in der Ausdruckskraft zwischen Oden und Epirrhemen feststellen: Die Epirrheme führen den Gedankengang der Oden fort, indem sie ihn begründen, d.h. auf eine 'rationalere' Stufe versetzen.<sup>16)</sup>

Wie in der auf die Parodos folgenden Streitszene wird auch hier die Auseinandersetzung zwischen den Alten durch den Auftritt eines Schauspielers unterbrochen. Erzürnt über den Wankelmuth ihrer Genossinnen, die, getrieben von dem Verlangen nach ihren Männern, alle möglichen Ausflüchte suchen, um sich entfernen zu können (707ff), erscheint Lysistrate und kann nur durch einen Orakelspruch, den sie zu dem Zweck, die Frauen zu beruhigen, bei sich trägt<sup>17)</sup> und der nur noch eine kurze Zeit der Standhaftigkeit verlangt, ihre Gefährtinnen zurückhalten (770-780).<sup>18)</sup> Wieder reagieren die Halbchöre auf das Bühnengeschehen. Wäh-

11) Vgl. Wilamowitz, *Lysistrate* 162; dieser Aspekt war von *Lysistrate* im Agon nicht angeführt worden.

12) Vgl. *Lysistrates Argument im Agon* 589f.

13) Vgl. 340-349 (Bd.1,50).

14) Wilamowitz, *Lysistrate* 162.

15) 640  $\chi\lambda\iota\delta\acute{\alpha}\nu$  vox poetica, in positivem Sinn auch Pind.O.10,84; ἀγλαός episch, nur zweimal in tragischer Lyrik (Soph.O.R.152; Eur.Andr.135).

16) Vgl. γὰρ in 626.671.696.

17) Vgl. Wilamowitz, *Lysistrate* 168.

18) Vgl. Henderson, *Lysistrate* 205f.

rend sie sich in der Parabase noch heftig beschimpften und mit Drohungen überhäufte, ja, beinahe handgreiflich wurden, kann man den Ton der Verse 781-828 milder nennen.<sup>19)</sup> Zwar nehmen sich die Männer den Frauenhasser Melanion<sup>20)</sup> und die Frauen den Männerfeind Timon<sup>21)</sup> zum Vorbild und betonen, genauso wie diese beiden das andere Geschlecht zu verabscheuen, doch zeigt der auf die Erzählung folgende Dialog zwischen den Chorführern, besonders der Wunsch des Alten, die Frau zu küssen, daß die beiden Halbchöre sich auf dem Weg der Versöhnung befinden. Der Streit hat sich von den Handgreiflichkeiten der Parabase in den Bereich verbaler Auseinandersetzung verlagert: Wir treffen hier auf die volkstümliche Form des Wettsingens, dessen Technik ausführlich am Beispiel der Streitamoibaia der *Frösche* (209-268) und des *Plutos* (290-321) erläutert wurde.<sup>22)</sup> Wie in diesen beiden Wechselsängeln liegt derselbe starke Antagonismus zwischen den streitenden Parteien vor (781 βούλομαι λέξαι - 805/6 κἀγὼ βούλομαι ... ἀντιλέξαι). In der Strophe wird das Thema vorgegeben, in der Gegenstrophe, die sich in ihrer Struktur nach der Strophe richtet, wird die Replik geboten.<sup>23)</sup> Wie im *Plutos* wird auch in der *Lysistrate* der Wettstreit nicht bis zum Ende durchgeführt, sondern durch einen Dialog ersetzt (797-804=821-828). Den volkstümlichen Wurzeln angemessen ist der Stil einfach.<sup>24)</sup> Zur naiven Erzählweise der Alten passen die parataktischen Sätze (καὶ 787.789.791.792, οὕτως 785.795.817, οὗτος οὖν 813),<sup>25)</sup> ebenso die Art, wie sie betonen, die Geschichte, die sie als Beweis für ihre Auffassung anführen,<sup>26)</sup> in ihrer Jugend gehört zu haben (783/4).<sup>27)</sup>

19) So auch Wilamowitz, *Lysistrate* 169; Blaydes, *Lysistrata* 258, und Henderson, *Lysistrate* 206, übersehen diesen wichtigen Aspekt.

20) Vgl. Wilamowitz, *Lysistrate* 169.

21) Die Frauen vereinnahmte kurzerhand den Misanthropen Timon als Männerfeind, da er sich aus Abscheu über das schändliche Treiben der Männer aus der Welt zurückgezogen habe.

22) Vgl. Bd.1,161-164.167f.

23) Vgl. Merkelbach, *ΒΟΥΚΑΛΙΑΣΤΑΙ* 130f.

24) Aus der Umgangssprache fallen die VV.808-811 heraus, die wohl eine Tragikeranspielung oder ein Tragikerzitat sind (vgl. van Leeuwen, *Lysistrata* 144; Wilamowitz, *Lysistrate* 171; vgl. Eur.I.T.970f).

25) Vgl. Vesp.236-239 (Bd.1,94); Fraenkel, *Beobachtungen* 126f.

26) Vgl. Wilamowitz, *Lysistrate* 170.

27) Zu diesem Autoritätstopos vgl. M. Lüthi: *Das Volksmärchen als Dichtung*.

Doch bevor es zur Versöhnung auf der Chorebene kommen kann, werden - spiegelbildlich zur Szene vor dem Chorlied (706-761) - die Auswirkungen der Enthaltensamkeit auf die Männer vorgeführt: In der Myrrhine-Kinesias-Szene (829-979)<sup>28)</sup> wird die Pein der athe-nischen Männer deutlich; nach dem lyrischen Abschluß (954-979)<sup>28)</sup> zeigt der auftretende spartanische Herold,<sup>29)</sup> unter welchen Spannungen die Lakedaimonier zu leiden haben (980-1013). Durch die Standhaftigkeit der Frauen mürbe gemacht, will man sich nun endlich zu Verhandlungen herbeilassen (1007-1013).

Vor der ersehnten Aussöhnung im Äußeren wird jedoch die Einigung im Inneren herbeigeführt.<sup>30)</sup> Nach einigen polternden Worten des männlichen Chorführers, der noch einmal seinen Frauenhaß zum Aus-druck bringt (1014f. 1018), geht die Führerin des Frauenhalbchors auf den Mann zu: Nicht länger vermag sie es auszuhalten, ihn so entblößt zu sehen. Sie legt ihm sein Gewand wieder um und ent-fernt ihm liebevoll eine Mücke aus dem Auge. Bärbeißig zeigt der Alte seine Rührung zunächst nicht offen, schließlich aber bietet er die Hand zur Versöhnung. Vereint stimmt der Chor darauf sein erstes gemeinsames Lied an (1043-1071).<sup>31)</sup>

Der Überblick über den Inhalt der Chorpartien und ihre Stellung in der dramatischen Handlung macht deutlich, wie es Aristophanes auf zwei Ebenen zum dramatischen τέλος, der Versöhnung, kommen läßt. Entscheidend ist, daß es zuerst zur Aussöhnung im Innern kommt, die durch Lysistrates Gleichnisrede im Agon (574-586) vor-bereitet wird. Vorbedingung für den äußeren Frieden ist die Ruhe in der Polis. Diese innenpolitische Einigung kommt ohne jeden Druck zustande. Die Frauen und Männer des Chors sind zu alt, um sich durch ihre Triebe gegen ihre eigentliche Überzeugung zum Frieden bewegen zu lassen. Spontan geht die Frau trotz der bärbeißigen Worte des Alten auf ihn zu und bietet durch ihre liebevolle Geste

Köln 1975, 65f. Zu οὕτως (785) als 'es war einmal' vgl. Vesp. 1182; Aesch. Ag. 717; Plato, Phaedr. 237b2; Theocr. Id. 11, 7; vgl. Fraenkel, Agamemnon II 338f.

28) Vgl. Henderson, Lysistrata 206-208.

29) Vgl. Henderson, Lysistrata 208-210.

30) Vgl. zur folgenden Interpretation Newiger, Krieg und Frieden 191f (= War and peace 234f).

31) Vgl. Händel 113 Anm. 2.

die Versöhnung an. Das χρηστά τῆ πόλει λέγειν, das der Dichter als seine Aufgabe ansieht, hat Aristophanes in der Zeit der po-litischen Unsicherheit in die Handlung des Stücks eingebaut. Wie in der Parodos der *Thesmophoriazusen*<sup>32)</sup> bringt er seinen mahnen-den Rat in eher impliziter, jedoch jedem Zuschauer sofort ein-sichtigen Form nicht mehr in der Parabase, sondern an anderer Stelle im Drama vor.<sup>33)</sup>

Metrische Erklärung: Der Zusammenhang der drei Chorpartien wird durch die me-trische Form, lyrische Trochäen in verschiedenen Variationen und Kombinati-onen, gewahrt.

Die Oden der Parabase

Ode

614	Γε. Οὐκέτ' ἔργον ἐγκαθεύδειν ὅστις ἔστ' ἐλεύθερος.	4 tr Λ
615	'Ἄλλ' ἐπαποδύωμεθ', ἄνδρες, τούτῳ τῷ πράγματι.    <sup>Hiat</sup>	4 tr Λ
616 a	"Ἢδη γάρ ὄζειν ταδί πλειόνων	ia 2 cr
616 b	καὶ μειζόνων πραγμάτων μοι δοκεῖ,	ia 2 cr
617/8	καὶ μάλιστ' ὀσφραίνομαι τῆς Ἰππίου τυραννίδος.	4 tr Λ
619/20	καὶ πάνυ δέδοικα μὴ τῶν Λακωνίων τινέσιν	p 3 cr
621/2	δεῦρο συνελθούσους ἄνδρες εἰς Κλεισθέλους	2 p 2 cr
623	τὰς θεοὺς ἐχθρὰς γυναῖκας ἐξεπαίρουσιν δόλω	4 tr Λ
624	καταλαβεῖν τὰ χρήματα ἡμῶν τὸν τε μισθόν,	3 tr
625	ἐνθεν ἔζων ἐγώ.	2 cr

Antode

636	Γυ. Οὐκ ἄρ' εἰσιόντα σ' οἴκαδ' ἡ τεκοῦσα γνώσεται.    <sup>Hiat</sup>	4 tr Λ
637	'Ἄλλὰ θώμεσθ', ὦ φίλαι γυναῖκες, ταδί πρῶτον χαμαί.    <sup>Hiat</sup>	4 tr Λ
638	'Ἡμεῖς γάρ, ὦ πάντες ἀστοί, λόγων	ia 2 cr
639	κατάρχομεν τῆ πόλει χρησίμων.	ia 2 cr
640	εἰκότως, ἐπεὶ χλιδῶσαν ἀγλαῶς ἐθρεψέ με.    <sup>Hiat</sup>	4 tr Λ
641/2	ἑπτὰ μὲν ἔτη γεγῶσ' εὐθύς ἡρρηφόρου.	p 3 cr
643/4	εἴτ' ἀλετρις ἢ δεκέτις οὔσα τάρχηγιτι.	2 p 2 cr

32) Vgl. Bd. 1, 120f.

33) Vgl. Henderson, Lysistrata 202.

645	κᾶτ' ἔχουσα τὸν κροκωτὸν ἀρκτος ἢ Βραυρωνίοις.	4 tr <sup>Λ</sup>
646	κᾶκανηφόρουν ποτ' οὔσα παῖς καλῆ 'χουσ' ◊	3 tr
647	ἰσχάδων ὀρμαθῶν.	3 cr

## Abweichungen von Coulons Text:

615 ἄνδρες Γ: ἄνθρωποι R ὄνδρες Meineke

616 a δζειν RG: δζει γε BA δζει Coulon

623 ἔξεπαίρουσιν Sommerstein: -αίρωσιν RG -άρωσιν Lenting

Bemerkungen zum Text: 615 (und 630): Meinekes Änderung der Überlieferung in ὄνδρες ist unnötig, da der Vokativ ohne ὄ häufig dann steht, wenn die "Anrede mit einem gewissen Affekte ausgesprochen wird, also bei Ermahnungen, Drohungen, bei Äusserungen des Unwillens" (Kühner-Gerth 1,48 (4); vgl. Ach.238).

616: Da rein akustisch πλειόνων καὶ μειζόνων πραγμάτων als Einheit aufgefaßt werden muß, ist es gezwungen, mit Coulon δζει ταδί πλειόνων (sc. πραγμάτων) καὶ μειζόνων πραγμάτων (sc. εἶναι) δοκεῖ zu konstruieren.

623: Sommersteins Herstellung des Indikativs ist weit besser als der Konjunktiv, da die Frauen sich ja bereits im Besitz des Geldes befinden (vgl.625.630); vgl. Henderson, Kommentar zur Stelle.

Metrische Erklärung: Auf das vom jeweiligen Koryphaios vorgetragene 'Kommation' in katalektischen trochäischen Tetrametern, die die Funktion eines Katakeleusmos ausüben (614f=636f, vgl. 254f.319f), folgt das erste Odenpaar (616=625=638-647) in iambo-trochäischen Rhythmen.<sup>34</sup> Die Affinität von Iamben und Trochäen wird in den VV.616=638f deutlich, in denen durch die Unterdrückung der ancipitia des zweiten und dritten Metrions die Form ia cr cr zustande kommt, die zu den Trochäen gleitend überleitet.<sup>35</sup> Durch diese Komposition klingt die rhythmische Gestaltung der Männer-Parodos an, die durch die Verbindung von iambischen und trochäischen Perioden und Versen bestimmt war (264=279. 286-295=296-305).

Die Periodik ergibt sich aus metrischen und inhaltlichen Anhaltspunkten:

P1/2 (614f=636f): 4 tr<sup>Λ</sup> ||.P3 (616a/b=638f): Die Form ia cr cr findet sich häufig in Aischyleischer Lyrik (sechszehnmals, nur viermal bei Euripides).<sup>36</sup>

Nach einem erneuten katalektischen trochäischen Tetrameter (P4:617f=640) folgen als fünfte und sechste Periode zwei päonisch-kretische Tetrameter (619f=641f.621f=643f; brevis in longo in 644), an die als P7 wieder ein katalektischer trochäischer Tetrameter anschließt (623=645). Die metrischen Einheiten fallen besonders in der Antode mit den rhetorischen Abschnitten zusammen, der Aufzählung der verschiedenen kultischen Ämter der Frauen.

Abgeschlossen wird das erste Odenpaar durch einen trochäischen Trimeter (vgl. Av.233.235, Ran.229-232)<sup>37</sup> und einen kretischen Dimeter als Klauselvers (P8:624f=646f).

## Ode

658	Γε. Ταῦτ' οὖν οὐχ ὕβρις τὰ πράγματ' ἐστὶ	sp 2 tr
659/60	πολλῆ; κάπιδώσειν μοι δοκεῖ τὸ χροῖμα μάλλον.	sp 3 tr

34) Vgl. Wilamowitz, *Lysistrate* 160. 35) Man muß die Kretiker in diesem Kontext als synkopierte Trochäen auffassen.

36) Vgl. z.B. Aesch. Sept.167.287; Denniston *Lyric Iambics* 126. 37) Dale 87.

661	'Ἄλλ' ἀμυντέον τὸ πρᾶγμ' ὅστις γ' ἐνόρχης ἔστ' ἄνθρω.	4 tr <sup>Λ</sup>
662	'Ἄλλὰ τὴν ἐξωμίδ' ἐκδωμέθ', ὡς τὸν ἄνδρα δεῖ    <sup>Hiat</sup>	4 tr <sup>Λ</sup>
663	ἄνδρὸς δζειν εὐθύς, ἀλλ' οὐκ ἐντεθριῶσθαι πρέπει.    <sup>Hiat</sup>	4 tr <sup>Λ</sup>
664	'Ἄλλ' ἀγετε λευκόποδες,	2 p
665	οἴπερ ἐπὶ Λειψύδριον	2 p
666	ἤλθομεν ὅτ' ἤμεν ἔτι,	2 p
667/8	νῦν δεῖ, νῦν ἀνηβῆσαι πάλιν κἀναπτερῶσαι	sp 3 tr
669-71	πᾶν τὸ σῶμα κάποσεισασθαι τὸ γῆρας τὸδε.	2 tr 2 cr
Antode		
682 Γυ.	εἰ νῆ τὸ θεῶ με ζωπυρήσεις,	sp 2 tr
683/4	λύσω τὴν ἐμαυτῆς ὅν ἐγὼ δῆ, καὶ ποιήσω	sp 3 tr
685	τῆμερον τοὺς δημότας βωστρεῖν σ' ἐγὼ πεκτούμενον.	4 tr <sup>Λ</sup>
686	'Ἄλλὰ χῆμεῖς, ὧ γυναικες, θᾶττον ἐκδωμέθᾳ.    <sup>Hiat</sup>	4 tr <sup>Λ</sup>
687	ὡς ἂν δζωμεν γυναικῶν αὐτροδᾶξ ὠργισμένων.	4 tr <sup>Λ</sup>
686	Νῦν πρὸς ἔμ' ἔτω τις, ἵνα	2 p
689	μήποτε φάγη σκόροδα,	2 p
690	μηδὲ κυάμους μέλανας.	2 p
691-3	'Ὡς εἰ καὶ μόνον κακῶς ἐρεῖς, - ὑπερχολῶ γάρ, -	sp 3 tr
694/5	αἰετὸν τίκτοντα κἀνθαρός σε μαειύσομαι.	2 tr 2 cr

Das zweite Odenpaar ist ebenfalls im kretisch-trochäischen Rhythmus gehalten: P1 (658-660=682-684) setzt sich aus einem synkopierten Trimeter und Tetrameter zusammen.<sup>38</sup> Synkopierung im ersten trochäischen Metron findet sich bei Aristophanes in diesen beiden Versen sowie 667=691.781=805.785=808.794=817 (vgl. Aesch. Ag.179, Cho.602; Eur. Cycl.356.608, I.A.231).<sup>39</sup> Für die vorgeschlagene Kolometrie mit spondeischem Beginn spricht auch, daß immer Wortende nach dem synkopierten Metron vorliegt.

Auf je drei katalektische trochäische Tetrameter folgt als Abschlußperiode (664-671=688-695) ein lyrisches Pnigos: An drei päonische Dimeter (vgl. Pax 357-359=596-598) schließen zwei synkopierte Tetrameter der Form sp 3 tr bzw. 2 tr 2 cr (vgl. Pax 346=385=582) an.

Die beiden Odenpaare lassen sich mit den drei Liedern des *Friedens* verglei-

38) So Wilamowitz, *Lysistrate* 163; White 163; Parker, *Split resolution* 249; anders Prato 225; vgl. auch Spatz, *Strophic construction* 282f.

39) Stellen von Henderson, Kommentar zur Stelle.

chen (346-360.385-399.582-600), die auch in dieser Mischung von vollständigen und synkopierten trochäischen Metren komponiert sind.<sup>40)</sup> Die metrische Form der beiden Odenpaare dient wie z.B. in der Parodos der *Acharner*<sup>41)</sup> dazu, die Aggressivität der Vortragenden auszudrücken, die ihren Ausdruck in einem dementsprechenden Tanz gefunden haben muß.

VV. 781-804=805-828

Strophe

781/2	Χο. Γε. Μῦθον βούλομαι λέξαι τιν' ὑμῖν	sp 2 tr
783/4	ὄν ποτ' ἤκουσ' αὐτὸς ἔτι παῖς ὦν	tr p sp
785	οὕτως ἦν νεανίσκος Μελανίων τις, ὃς φεύ- ☾	sp tr p tr
786/7	γων γάμον ἀφίκετ' ἐς ἐρημίαν, κᾶν	2 p tr
788	τοῖς ὄρεσιν φηει.    <sup>Hiat</sup>	p sp
789	κᾶτ' ἐλαγοθήρει	p sp
790	πλεξάμενος ἀρκυς,	p sp
791	καὶ κῦνα τιν' εἶχεν.	p sp
792/3	κούκῃτι κατῆλθε πάλιν οἴκαδ' ὑπὸ μίσους.	3 p sp
794/5	οὕτω τὰς γυναῖκας ἐβδελύχθη κείνος, ἡμεῖς δ' ☾ sp 3 tr	
796	οὐδὲν ἤτιον τοῦ Μελανίωνος, οἱ σῶφρονες.	tr p 2 cr
797	Γε. βούλομαί σε, γραῦ, κύσαι -	2 tr ^
798	Γυ. κρομμύων γ' ἄρ' οὐκ ἔδει.	2 tr ^
799	Γε. κἀνατείννας λακτίσαι.	2 tr ^
800	Γυ. τὴν λόχμην πολλὴν φορεῖς.	2 tr ^
801	Γε. καὶ μυρωνίδης γὰρ ἦν.	2 tr ^
802	τραχύς ἐντεῦθεν μελάμπυ- ☾	2 tr
803	γός τε τοῖς ἐχθροῖς ἄπασιν.	2 tr
804	ὥς δὲ καὶ φορμίων.	2 cr

Gegenstrophe

805/6	Χο. Γυ. Κἄγώ βούλομαι μῦθόν τιν' ὑμῖν	sp 2 tr
807	ἀντιλέξαι τῷ Μελανίωνι.	tr p sp

40) Vgl. Bd.1,236-241; West, *Metre* 107f.

41) Vgl. Bd.1,37f.

808/9	Τίμων ἦν αἰδρυτός τις ἀβάτοισιν ἐν σῶ- ☾	sp tr p tr
810/1	λοισι τὰ πρόσωπα περιειργμένος 'Ε- ☾	tr 2 p
812	ρινύων ἀπορρώξ.	tr sp
813	οὗτος οὖν ὁ Τίμων.	tr sp
814	ῥχεθ' ὑπὸ μίσους.	p sp
815/6	πολλὰ καταρασάμενος ἀνδράσι πονηροῖς.	3 p sp
817/8	οὕτω κείνος ἡμῖν ἀντεμίσει τοὺς πονηροὺς	sp 3 tr
819/20	ἀνδρας αἰεί, ταῖσι δὲ γυναιξίν ἦν φίλτατος.    tr p 2 cr	
821	Γυ. τὴν γνάθον βούλει θένω;	2 tr ^
822	Γε. Μηδαμῶς· ἔδεισα γάρ.	2 tr ^
823	Γυ. 'ἀλλὰ κρούσω τῷ στέλει.	2 tr ^
824	Γε. τὸν σάνανδρον ἐκφανεῖς.	2 tr ^
825	Γυ. 'ἀλλ' ὄμως ἂν οὐκ ἴδοις.	2 tr ^
826	καίπερ οὔσης γραδὸς ὄντ' αὐ- ☾	2 tr
827	τὸν κομήτην, ἀλλ' ἀπεψι- ☾	2 tr
828	λωμένον τῷ λύχνῳ.	2 cr

Abweichungen von Coulons Text: 791 καὶ κῦνα τιν' εἶχεν del. Willems

798 γ' ἄρ' Bergler: γὰρ RSG τ' ἄρ' GSe<sup>1</sup> τᾶρ' SA

οὐκ ἔδει (-ης S) RFS: οὐ σε δεῖ Willems

803 ἄπασιν RF: ἐπάσσειν Coulon

808 ἦν αἰδρυτός τις Bentley: τις ἦν αἰδρυτός (ἀνίδρυτος S) RS

ἦν τις αἰδρυτός GS

809/10 ἀβάτοισιν ἐν σῶλοισι τὰ πρόσωπα Hermann: ἀβάτοις(ιν) εὐ-  
σῶλοισι τὸ πρόσωπον RF ἀβάτοισιν εὐσῶλοισιν S (ἀπορρώ-  
γας) ἀβάτοις ἐνι σῶλοισι S (Τίμων) ἀβάτοισι τὸ πρόσωπον  
εὖ σῶλοισι Wilamowitz

Bemerkungen zum Text: Zu 791 siehe unten metrische Erklärung.

V.798: Das handschriftliche οὐκ ἔδει wird von Fraenkel (Beobachtungen 105 bis 108), der den Vers als Frage auffaßt, als sinnvoll erklärt: " 'Alte, ich hab vor dich zu küssen', sagt der Mann. Darauf sie: 'Wirst du denn keine Zwiebeln essen?' (denn das tust du stets, und weisst dass ich Zwiebelgeruch

nicht ausstehen kann)." Ich folge Fraenkels Erklärung (gegen Willems, Wilamowitz, Coulon) mit zwei geringfügigen Änderungen: 1. Es ist unnötig, den Vers als Frage aufzufassen: ἔδει (2.Pers.Fut.Med.) hat die Funktion eines Imperativs (vgl. Nub.121).<sup>42)</sup> 2. Statt γὰρ ist in diesem Fall Berglers γ' ἀρ' vorzuziehen.<sup>43)</sup>

V.803: Coulons Änderung (mit dem Verweis auf Hom.II.13,483) ist völlig unnötig; zu μελάμυυος vgl. Fraenkel, Agamemnon II 67-70. <sup>44)</sup> In den VV.808/9 übernehme ich, Hendersons Ausgabe folgend, Bentleys Umstellung und Hermanns Konjektur. Wilamowitz, dem Coulon folgt, muß ἀύρουτος - - - messen. Das α-privativum ist metri causa jedoch nur dann lang, wenn zwei kurze Silben folgen.<sup>45)</sup> In dem vorgeschlagenen Text verstärkt τις das vorangehende Adjektiv; zur instrumentalen Verwendung von ἐν vgl. Eur.Ba. 159.277 (Dodds 89).

Metrische Erklärung: P1 (781-784=805-807) besteht aus zwei synkopierten trochäischen Tetrametern. Der spondeische Auftakt verleiht dem Eröffnungsvers besonderes Gewicht, das spondeische Ende in 784=807 hat Klauseleffekt. P2 (785-788=808-812): Nach dem eröffnenden synkopierten Tetrameter (sp tr p tr) folgt in der Strophe ein Trimeter (p p tr), dem ein Trimeter der Form tr p p in der Gegenstrophe entspricht. Als Klauselvers schließt ein Dimeter an (788 p sp ≈ 812 tr sp).<sup>46)</sup> Die Entsprechung von vollständigen mit synkopierten Metren ist eine bei Aristophanes häufig vorliegende Responsionsfreiheit (vgl. Vesp.410f=468f (Bd.1,110f), Pax 349b=389a.350f=588f (Bd.1,237 bis 240)).<sup>47)</sup>

P3 (789-793=813-816): Drei Dimetern der Form p sp in der Strophe entsprechen zwei Dimeter der Form tr sp und p sp in der Gegenstrophe. Abgeschlossen wird diese Periode durch einen Trimeter (3 p sp). Die einzelnen mit einem Spondeus endenden Kola bilden Kurzperioden, die sehr schön mit den rhetorischen Einheiten der Einheiten zusammenfallen.<sup>48)</sup>

Es ist verfehlt, responsionis causa mit Willems V.791 zu tilgen (so Coulon) oder mit Wilamowitz (Lysistrate) den Ausfall eines Verses nach 814 anzunehmen. Denn erstens paßt V.791 ohne weiteres in die Melaniongeschichte: Mit Menschen pflegte er keinen Umgang mehr, wohl aber mit Tieren.<sup>49)</sup> Zweitens braucht φχεθ' in 814 keine Richtungsangabe (vgl. V.277). Die Responsionsdurchbrechung überschreitet nicht das bei Aristophanes oft anzutreffende Ausmaß. Auch in der Parodos differierte das Abschlußpnigos der Frauen (330-334=344-349: 5 Dimeter ≈ 6 Dimeter).<sup>50)</sup> Die Entsprechung von p sp mit tr sp ist nicht erstaunlich, da beide Kola dieselbe Silbenzahl aufweisen und mit einem Spondeus enden.

Die Erzählung wird durch zwei Tetrameter (P4: 794/5=817/8: sp 3 tr; P5: 796=819/20: tr p 2 cr) abgeschlossen, in denen das Resümee aus der Geschichte gezogen wird.<sup>51)</sup>

In der anschließenden Stichomythie (797-801=821-825) passen die katalektischen Kurzverse (lec) zum Stakkatostil der Auseinandersetzung. Abgeschlossen wird dieser Teil jeweils durch ein kurzes Pnigos (802-804=826-828).

42) Vgl. Henderson, Kommentar zur Stelle.

43) Zu ἄρα ... γε in imperativischem Sinne vgl. Nub.121; Denniston, Particles 43.

44) J. Henderson stellte mir seine Ausgabe freundlicherweise im Manuskript zur Verfügung.

45) Vgl. LSJ s.v. ἀ- I.

46) Zur spondeischen Synkopierung bei Pionen vgl. Vesp.339 (Bd.1,106), Av. 333-335=349-351 (Bd.1,87f).

47) Vgl. Korzeniewski 112. <sup>48)</sup> Vgl. auch Vesp.534-537=638-641.

49) Vgl. Trachta 83. <sup>50)</sup> Vgl. Bd.1,53

51) Zum Doppelcreticus als Periodenschluß vgl. Pax 346=385=582.360=399=599f.

Wilamowitz (Verskunst 276) nimmt angesichts der zahlreichen metrischen Besonderheiten an, daß Aristophanes "die damals erneuerten feierlichen Trochäen, keine bestimmten Chorlieder, sondern den ganzen Stil" parodiert habe (vgl. z.B. Eur.Hel.167-252, mit sp in 200=219.229, Phoen.638-656=657-675. 1019ff)<sup>52)</sup>. In den langen balladenartigen Stasima der späten Euripideischen Tragödie tritt der Chor oft, indem er die erste Person Singular verwendet, als Erzähler auf (vgl. H.F.355ff, El.452ff, Tro.511ff).<sup>53)</sup> Sicherlich wurde Aristophanes bei der Komposition dieser Lieder durch die gleichzeitige Euripideische Tragödie und die Neue Musik beeinflusst. Allerdings scheint es mir verfehlt, in diesem Fall von Parodie zu sprechen. Eher sollte man annehmen, daß Aristophanes wie z.B. in der Komposition der Vögel<sup>54)</sup> die Anregungen der modernen Strömung aufnahm und sie seinen Zwecken dienstbar machte: Die Trochäen mit ihren Synkopierungen schmiegen sich hervorragend dem Erzählstil an, die zahlreichen Responsionsdurchbrechungen erwecken den Eindruck eines improvisierten Wettsingens.

#### VV.1014-1042

Die Aussöhnung der beiden Halbchöre bringt durch ihre rhythmische Gestaltung deutlich die Beziehung zu den vorangegangenen Chorzzenen zum Ausdruck. Der Dialog ist zunächst in rezitierten katalektischen trochäischen Tetrametern in synkopierter Form (2 tr p cr) gehalten; als es endlich zur Versöhnung kommt, schlagen sie in reguläre Tetrameter um. Die beiden Gruppen geben nun die synkopierten Trochäen, die mit ihrem Streit verbunden waren, auf. Sehr schön fallen in dem entscheidenden Vers, in dem es zum Wechsel des Metrums und der Gesinnung kommt, die metrischen mit den inhaltlichen Einheiten zusammen:

1036 καὶ φιλήσω. - μὴ φιλήσης. - ἦν τε βοῦλῃ γ' ἦν τε μὴ.

#### Chor und Chorführer

Mit Sicherheit werden die Kommatia (614f=636f) und die Epirrheme der Parabase von den beiden Chorführern vorgetragen,<sup>55)</sup> das erste Odenpaar (616-625=638-647) wird von dem männlichen bzw. weiblichen Halbchor gesungen. Das zweite Odenpaar der Parabase wird durch Gesang der Männer bzw. Frauen eröffnet (658-660=682-684). In der Ode weise ich mit Wilamowitz (Lysistrate 163) die VV.661-663 dem Koryphaeos des männlichen Halbchors zu.<sup>56)</sup> Ἀλλὰ + imperativische Verbform ist typisch für den Chorführer ('Katakeleusmos'). In der Antode wird der erste Tetrameter (685) noch vom Chor vorgetragen, die VV.686f gehören als Katakeleusmos der Chorführerin. In den VV.781ff werden die Erzählungen jeweils von den Halbchören gesungen.<sup>57)</sup> Der anschließende Dialog findet wie die VV.1014ff zwischen den Chorführern statt.

52) Vgl. auch West, Metre 103.

53) Vgl. Kranz 240f; Kaimio 88-91.

54) Vgl. Bd.1,81.

55) Vgl. Kaimio 175.

56) Vgl. Kaimio 175 n.2.

57) Zur ersten Person Singular vgl. auch Eq.980, Lys.335, Ran.422.



2.4. Die Suchszene der *Thesmophoriazusen* (655-688)

Das Rettungsstrategem des Euripides, seinen Verwandten als Frau verkleidet in der Volksversammlung der Frauen zu seinen Gunsten reden zu lassen, scheitert an dem Auftreten des effeminierten Kleisthenes (574ff), der den paratragodischen Redeagon (381 bis 573)<sup>1)</sup> unterbricht und in einem ebenfalls paratragodischen Botenbericht<sup>2)</sup> von dem verkleideten Eindringling berichtet. Komik entsteht durch "die der weibischen Natur des Kleisthenes angepaßten Anredeformeln (vs. 574f. 582f), durch den Inhalt der Nachricht (bes. vs. 590f) und den fürwitzigen Zweifel des Verwandten an der Richtigkeit des Gemeldeten (vs. 592ff)".<sup>3)</sup> Die Suche und - nach der Entdeckung - das derb-komische Verhör führen zur Demaskierung und Verhaftung von Mnesilochos. Der Frauenfreund Kleisthenes geht ab, um den Vorfall den Prytanen anzuzeigen.

In der folgenden Suchszene (655-688)<sup>4)</sup> fungiert der ganze Chor als Handlungsträger. Aristophanes holt gleichsam die aktive Rolle, die dem Chor in der Parodos aufgrund der besonderen Struktur der Komödie abging,<sup>5)</sup> an anderer Stelle im Drama nach. Die anapästische Einleitung (655-658) gleicht einem Parabasen-kommation.<sup>6)</sup> In der eigentlichen Parabase (785ff) fehlt dann auch das Kommation<sup>7)</sup> bzw. erscheint nur in rudimentärer Form.<sup>8)</sup> Das Bestreben des Dichters, seinen Stücken dramatische Geschlossenheit zu verleihen, führt, wie man bei einer Analyse der Komödien der zweiten Periode sehen kann, zu einem freieren Umgang mit den traditionellen Formen und verleiht den Komödien eine reizvolle Spannung zwischen Althergebrachtem und Neuem.<sup>9)</sup>

1) Vgl. Bd.1,121 mit Anm.50; Gelzer, *Agon* 174; ders., *RE Sp.*1470.

2) Vgl. Rau 46f.

3) Rau 47.

4) Vgl. Ach.204ff, Av.1188-1198, Eccl.480ff; Aesch.Eum.254ff; Soph.Ichn. Fr.314,100ff Radt, Ai.866ff, O.C.117ff; vgl. Bd.1,35f; Kaimio 134f.

5) Vgl. Bd.1,122; Schmid 309f; Gelzer, *RE Sp.*1473; vergleichbar ist die Epiparodos der 'Ekklesiazusen' (478-570), vgl. Bd.1,136-140.

6) Stichwort *ἀποδύσας* (656), vgl. Ach.627, Lys.663.686.

7) Vgl. Gelzer, *Tradition* 307f; ders., *RE Sp.*1473.

8) Zu V.785 vgl. Moulton 127 n.67.

9) Vgl. dazu auch Bd.1,134f.

Die Chorpartie besteht aus vier Teilen: In einer anapästischen Eröffnung (655-658: 4 an ^),<sup>10)</sup> die die Funktion eines Prokerygmas ausübt,<sup>11)</sup> gibt die Chorführerin Anweisung, das Thesmophoreion, ihre Pnyx, nach weiteren männlichen Eindringlingen abzusuchen.<sup>12)</sup>

In den VV.659-662<sup>13)</sup> geht sie zu katalektischen trochäischen Tetrametern über. Sie fordert den Chor auf, Aufstellung für die Suche, d.h. für den folgenden Reihentanz (662 κύκλω, vgl. 953), zu nehmen.<sup>14)</sup>

In lyrischer Form nimmt der Chor in den VV.663-666 die rezipierten trochäischen Tetrameter auf. Inhaltlich wiederholt er zunächst die Anweisungen des Prokerygmas.<sup>15)</sup>

663	Εἶδ' οὖν ἴχθυεὺς καὶ μά-	2 tr
664 a	τευεῖ ταχὺ πάντ', εἴ τις ἐν τῷ-	2 tr
664 b	ποις ἐδραῖος	tr
664 c	ἄλλος αὖ λέληθεν ὦν.	2 tr ^
665	πανταχῆ δὲ ῥῆψον ὄμμα,	2 tr
666 a	καὶ τὰ τῆδε καὶ τὰ δεῦρο	2 tr
666 b	<καὶ τὰ κεῖσε>	tr
666 c	πάντ' ἀνασκόπει καλῶς.	2 tr ^

Abweichungen von Coulons Text:

666 b καὶ τὰ κεῖσε inseruit Blaydes

Bemerkungen zum Text: Aufgrund der vergleichbaren Stelle Av.425 ist es angebracht, Blaydes Konjektur zu übernehmen, die genaue Responision in den trochäischen Versen herstellt.

10) In 657 nehme ich ἀνελήλυθε Fritzsche: εἰσελήλυθε R ἐσελήλυθε Frobeniana in den Text. Fritzsches Konjektur (241f) paßt hervorragend zur Lage der 'Pnyx' der Frauen (658, vgl. auch 281.893); vgl. Gelzer, *RE Sp.*1471.

11) Vgl. Bd.1,89 mit Anm.

12) Zu ἀνδροειῶς (656) in einer Aufforderung zu einer Chorbewegung vgl. Ran.372.

13) In 662 übernehme ich Porsons χοῆ <σ'>: χοῆ R χοῖν Bentley. Das überlieferte χοῆ wird durch die VV.655.659.660 gestützt. Der Chorführer wendet sich häufig mit χοῆ + Inf. (z.B. Eccl.285) oder dem Verbaladjektiv (-τέον, vgl. Pax 485, Lys.320) an den Chor, um ihn zu einer Handlung aufzufordern; vgl. Kaimio 175. Porsons <σ'> vermeidet Hiät.

14) Vgl. auch VV.953-957.961.969.981.985f, Ran.372ff.378ff.

15) Zum Imperativ Singular in Suchszenen vgl. Kaimio 134, auch 127f.

Bei dem Gedanken, daß sich weitere Männer in die Versammlung eingeschlichen haben könnten, gehen die Frauen zu einem polymetrischen Astrophon<sup>16)</sup> über, in dem die zunehmende Empörung über den Frevel durch dochmische Einsprengsel und aufgelöste Iamben rhythmisch ausgedrückt wird.

667	Ἦν γὰρ ληφθῆ δράσας ἀνόσια	2 an
668	δώσει τε δίκην καὶ πρὸς τοῦτω	2 an
669	τοῖς ἄλλοις ἀνδράσιν ἔσται	2 an ^
670	παράδειγμ' ὑβρεως ἀδίκων τ' ἔργων	2 an
671	ἀθέων τε τρόπων	an
672	φήσει δ' εἶναι τε θεοῦς φανερωῶς,	2 an
673	δείξει τ' ἦδη	an
674	πᾶσιν ἀνθρώποις σεβίζειν δαίμονας	3 tr ^
675	δικαίως τ' ἐφέπειν ὅσια καὶ νόμιμα	an do (No. 8)
676/7	μηδομένους ποιεῖν ὅ τι καλῶς ἔχει.	2 do (No.10,2)
678	Κἂν μὴ ποιῶσι ταῦτα τοιάδ' ἔσται    <sup>Hiat</sup>	3 ia ^
679	αὐτῶν ὅταν ληφθῆ τις ὅσια <μῆ> δρωῶν!	3 ia ^
680	μανίαις φλέγων λύσση παράκο-	2 ia
681	πος, [εἴ τι δρῶη] πᾶσιν ἐμφανῆς ὄραν	2 ia
682/3	ἔσται γυναιξὶ καὶ βροτοῖς	2 ia
684/5	ὅτι τὰ παράνομα τὰ τ' ἀνόσια	2 ia
686	θεὸς παραρῆμ' ἀποτίνεται.	2 ia

Abweichungen von Coulons Text:

667 ληφθῆ Reisig: μὴ λάθη R με λάθη Bergk

681 εἴ τι δρῶη del. Bothe

Bemerkungen zum Text: Zu 667 vgl. Wilamowitz, Verskunst 590.

In 681 ist εἴ τι δρῶη als eine in den Text eingedrungene Erklärung des Partizips δρωῶν (679) aufzufassen und zu tilgen; vgl. die Argumente Bothes (Thes-mophoriazusae 47), anders Wilamowitz, Verskunst 591.

16) Hall & Geldart und White § 472 (mit Vorbehalt) setzen das Lied in Respon-sion zu dem parodischen Amoibaion 707-725; vgl. Bd.1,232.

Metrische Erklärung: P1 (667-669) entspricht selbst in den Auflösungen des Endlongum in 667 (=707) der Eröffnungsperiode des parodischen Amoibaions 707-725. Auch inhaltlich besteht Übereinstimmung: Die Hybris und der Frevel des Eindringlings sind das Thema. Die zweite Periode (P2: 670-674) bleibt zunächst bei lyrischen Anapäst. Durch die Mitteldihärese der Dimeter sowie die beiden Monometra (671,673) erklingen die rhetorischen Einheiten, unterstrichen durch den Endreim in 670f, besonders deutlich. Ungewöhnlich ist die Verbindung von Anapäst mit Trochäen (673f),<sup>17)</sup> die auf den Einfluß der Neuen Musik schließen läßt (vgl. Eur.Phoen.1754-1757; zu 3 tr vgl. Av.233.235, Lys.624=646). Durch das vorangehende nur aus longa bestehende anapästische Monometron wird der Übergang allerdings gleitend gestaltet (vgl. auch 953, Eccl.1163: 4 longa vor tr). P3 (675-678): Mit steigender Erregung der Suchenden geht der Gesang in Dochmien über. In V.675 schlage ich vor, in δικαίως Kürzung des αι vor folgendem Vokal anzusetzen.<sup>18)</sup> Dadurch erhält man einen Vers, der hervorragend in den metrischen Kontext paßt: Die Eröffnung (an) nimmt die Anapäste der vorhergehenden Perioden auf und bildet gleichzeitig ein Überleitungsglied zu den Dochmien (vgl. Soph.O.C.1562).<sup>19)</sup> Der Dochmius in 675 (No. 8 Conomis) ist typisch für Euripides' Lyrik.<sup>20)</sup> Der Übergang zu dem iambischen Klauselvers wird durch das reguläre Ende des Dochmius in 677 gewährleistet.<sup>21)</sup> P4 (679-686): Zunächst nimmt der Chor noch einmal den Klauselvers der dritten Periode auf, um dann zu einem iambischen Pnigos (680-686) überzugehen: Voller Erregung stoßen die Frauen Verwünschungen gegen etwaige Eindringlinge aus. Passend zur aufgebracht Vortragsart sind die Asyndeta in 680 (vgl. Av. 1188f) und vor allem das akatalektische Ende in 686. Die Frauen würden kein Ende ihrer Verwünschungen finden, wenn nicht die Chorführerin in den Versen 687f die Suche für beendet erklären würde.<sup>22)</sup> Die zwei katalektischen trochäischen Tetrameter leiten zur Parodie des Geiselstrategems des *Telephos* über.

Wie im anschließenden Amoibaion wird auch in der Suchszene durch die metrische Form - Iamben, Anapäste und Dochmien - die Kompositionsform der durch die Neue Musik beeinflussten Euripideischen Lyrik parodiert.<sup>23)</sup> Komik entsteht durch den Kontrast zwischen dem pathetischen Gesang und der Situation, der Suche nach weiteren versteckten Männern, die die Frauen in einer ganz und gar unlyrischen Ausdrucksweise kommentieren.

17) Vgl. Wilamowitz, Verskunst 590.

18) Vgl. White § 801; vgl. dieselbe Kürzung im nächsten Vers in ποιεῖν.

19) Vgl. Dale 116.

20) Vgl. Conomis 23.

21) Zum katalektischen iambischen Trimeter vgl. 707 (Bd.1,233 mit weiteren Parallelen); zu den iambisch-dochmischen Astropha bei Euripides vgl. Dale 106-111.

22) Vgl. auch Wilamowitz, Verskunst 591.

23) Vgl. z.B. Ion 859-922, El.585-595; Pucci 348.

## 3. Handlungsunterbrechende Chorlieder

## 3.1. Parainetische Chorlieder

Die meisten parainetischen Chorlieder finden sich als Einleitung zu epirrhematischen Agonen,<sup>1)</sup> aber auch in anderem Zusammenhang in agonalen Szenen. In ihnen fordert der Chor mit topischem Vokabular<sup>2)</sup> die Redner auf, sich wacker zu halten und etwas Neues, bisher noch nicht Gehörtes vorzubringen. Die Antode hat oft enkomiaistische Züge, wenn der Chor als Reaktion auf die im Epirrhema vorgebrachten Argumente den Sprecher preist. So ist die Rolle des Chors sowohl *handlungsvorbereitend* als auch *handlungsdeutend*.<sup>3)</sup> Im Handlungsablauf haben die Oden die Aufgabe, die folgende Rede einzuleiten, die Antoden, das Gehörte aus der Sicht des Chors zu bewerten und, falls erforderlich, die zweite Rede vorzubereiten.<sup>4)</sup> Ode und Antode haben 'Brückenfunktion' zwischen den einzelnen Handlungsteilen. Vom Dichter werden sie dazu eingesetzt, die Aufmerksamkeit und das Interesse des Publikums zu lenken. Der "absolut unlyrische Inhalt"<sup>5)</sup> läßt keine hochlyrischen Maße zu. Es finden sich vor allem trochäisch-kretische und iambisch-choriambische Rhythmen. Wenn andere lyrische Metren wie Daktyloepitriten und Dochmien verwendet werden, liegen Parodie oder eine bestimmte dramatische Absicht vor.

In den folgenden Interpretationen soll darauf geachtet werden, wie Aristophanes - bei aller Gleichförmigkeit in der Verwendung der Form - die verschiedenen Möglichkeiten, die durch die Rolle des Chors und sein Verhältnis zum 'komischen Thema' gegeben sind, bei der Gestaltung dieses Liedtyps ausschöpft.

*Acharner* (358-365=385-392.489-496=566-571)

In der Streitszene der *Acharner* (280-346)<sup>1)</sup> erzwingt Dikaiopolis durch die 'Geiselnahme' sich Gehör bei den erbitterten Köhlern.<sup>2)</sup>

1) Vgl. Bd.1,169f.

2) Gelzer, *Agon* 78f.

3) Vgl. dazu Bd.1,242.

4) Vgl. Gelzer, *Agon* 76.

5) Gelzer, *Agon* 78.

1) Vgl. Bd.1,10f.

2) Stichwort λέγειν (299.303.307.316.317.337) und αἰούειν (294.295.296.303.306.323.335).

Er gibt das Thema seiner Rede an (309f τοὺς Λάκωνας ... / οὐχ ἀπάντων ὄντας ἡμῖν αἰτίους τῶν πραγμάτων, 313f ... ἐκείνους ἔσθ' ἃ κἀδικουμένους) und die Bedingung, unter der er sprechen will: den Kopf auf einem Hackblock (318.355).<sup>3)</sup> Wie die Geiselnahme das entsprechende Motiv des Euripideischen *Telephos* parodiert,<sup>4)</sup> so ist auch das Angebot, den Kopf auf dem Hackblock zu reden, eine "komische Ausdeutung"<sup>5)</sup> einer dem *Telephos* entnommenen Metapher.<sup>6)</sup> "Was im 'Telephos' nur eine Phrase des Dialogs ist, wird in den 'Acharnern', in die Welt des Kleinbürgers versetzt (Hackblock), zur Handlung."<sup>7)</sup>

Die Forderung des komischen Helden, ihm Gehör zu schenken, die Ankündigung des Themas und der Bedingung, unter der er reden will, die gegenseitige Entwaffnung (341-346), das Stichwort ἀγών (392.481),<sup>8)</sup> die Ringkampfmetaphorik (385) und der parainetische Charakter des ersten Odenpaars sind die typischen Vorbereitungen eines "epirrhematischen Agons in der Diallage"<sup>9)</sup>. Doch in den *Acharnern* folgt kein epirrhematischer Agon, sondern eine in iambischen Trimetern gehaltene Rede des Dikaiopolis, die durch die Euripides-Szene (393-479) noch hinausgeschoben wird.<sup>10)</sup> Man kann das Abweichen von der regulären Agonform kaum mit politischer Rücksichtnahme erklären,<sup>11)</sup> sondern die parodische Verarbeitung des *Telephos* wirkt sich im Strukturellen so aus, daß der typische Komödienbestandteil 'epirrhematischer Agon' zugunsten einer Rhesis des Protagonisten vor seinen Gegnern nach dem Vorbild des Euripideischen *Telephos* aufgegeben wird. Die Übernahme der Situation aus dem *Telephos* dient wie das Suchmotiv und die Geiselnahme in der Parodos und Streitszene,<sup>12)</sup> die Bergung Eirenes im *Frieden*<sup>13)</sup> und das "Rufe-Motiv"<sup>14)</sup> der Wiedehopfarie in den

3) Zu ἐπίτηνος vgl. Fraenkel, *Agamemnon* III 593 (zu V.1277).

4) Vgl. Rau 28.

5) Newiger, *Metapher* 123.

6) Fr.706 N., vgl. Rau 27.

7) Newiger, *Metapher* 124.

8) Vgl. *Nub.*958, *Vesp.*534, *Ran.*883. 9) Gelzer, *Agon* 47-72.166f.

10) Vgl. die retardierende Funktion der Phalesprozession im Parodoskomplex. Doch während der Prozession als erstem sichtbaren Ergebnis von Dikaiopolis' Privatfrieden eine wichtige dramatische Rolle zufällt (vgl. Bd.1, 11), dient die Euripides-Szene vorwiegend parodischen Zwecken (vgl. Landfester 47).

11) So z.B. Gelzer, *Agon* 167f.

12) Bd.1,36

13) Bd.1,209 Anm.1.

14) Barner 306.

vögeln<sup>15)</sup> der Strukturierung der Komödienhandlung. Das tragische Original wird zwar parodisch ausgenutzt, aber vor allem zu dramatischen Zwecken eingesetzt.<sup>16)</sup> Als Vergleich kann man die *Thesmophoriazusen* heranziehen, in denen die agonale Szene (381ff) der Struktur einer Intrigentragödie, wahrscheinlich des *Telephos*, angepaßt ist.<sup>17)</sup> Aristophanes setzt die *Telephos*-Parodie so ein, daß Dikaiopolis' Rede vor den Acharnern eine Spiegelung der Volksversammlung des Prologs darstellt. Hatten dort die Kriegstreiber und Schmarotzer das Wort, während Männer wie Amphitheos und Dikaiopolis vom Eintreten für den Frieden abgehalten wurden (45-60), kann jetzt der komische Held ungehindert seine Argumente für den Frieden vorbringen.<sup>18)</sup>

Die vier Oden des Chors untergliedern die lange Szene der Redevorbereitungen und der Rede selbst und beziehen den Chor, den Dikaiopolis überzeugen will, in das Geschehen ein. In der ersten Ode (358-365) fordern die Köhler, endlich den Hackblock herbeizubringen und die versprochene Rede zu halten. Wie in epirrhematischen Agonen übt die Ode demnach eine Brückenfunktion zwischen der vorangehenden und folgenden Szene aus.<sup>19)</sup> Doch da die angekündigte Rede noch nicht folgt, sondern Dikaiopolis sich in Reflexionen über das Risiko seines Verhaltens ergeht (370-382), wiederholt der Chor unwirsch seine Aufforderung, zur Sache zu kommen (Antode: 385-392).

Nach der langen retardierenden Euripides-Szene (393-479) reagiert der Chor in der zweiten Ode (489-496) auf Dikaiopolis' Rückkehr und drängt ihn nochmals wie in den VV.385-392, seine Argumente vorzubringen. Die folgende Rede (496-556) spaltet die Köhler in zwei Gruppen: Voller Entrüstung weist die eine Hälfte die Rede

15) Bd.1,82.

16) Vgl. dazu auch Rau 39.

17) Vgl. Bd.1,122.

18) Vgl. dazu jetzt A. Mastrocinque: *Gli stracci di Telefo e il cappello di Solone*. Stud. Ital.77,1984,25-34. Schließt man sich Mastrocinques - m.E. überzeugender - Beweisführung an, wirft Dikaiopolis' Rede über die Kriegsschuld ein interessantes Licht auf die Art, wie Aristophanes seinen politischen Rat anbringt. Mastrocinque (31) zeigt, daß das πλῆθρον (439), das sich Dikaiopolis von Euripides ausleiht, von Sklaven getragen wurde, denen es natürlich nicht zustand, vor der Ekklesie zu reden. Somit sind Dikaiopolis' Äußerungen nicht relevant, das Ganze bleibt ein Spiel im Spiel.

19) Vgl. z.B. Eq.382-390, Nub.949-956, Av.451-461, Lys.476-485.

des "Bettlers" als unverschämt zurück (557-559), die andere zeigt sich überzeugt und tritt für Dikaiopolis ein. Die, die sich nicht überzeugen ließen, rufen nun in der zweiten Antode (566-571) den Kriegshelden Lamachos zu Hilfe.<sup>20)</sup> Durch die Antode wird der Konflikt auf die Schauspielerebene verlagert: Der Chor tritt als Gegner des komischen Helden zurück, die Auseinandersetzung um Krieg und Frieden findet zwischen Lamachos und Dikaiopolis statt.<sup>21)</sup> Nur beiläufig erfährt man später im Kommation der Parabase (626f), daß auch die zunächst noch nicht überzeugten Köhler sich auf Dikaiopolis' Seite geschlagen haben.

Die metrische Gestaltung der Oden, Dochmien und lyrische Iamben, charakterisiert die Aufgebrachttheit des Chors angesichts der Unverschämtheit von Dikaiopolis. Durch die metrische Form parodiert Aristophanes die Kompositionsform, in der die Tragiker sich einen Chor bzw. Solisten in höchster Erregung äußern lassen.<sup>22)</sup> In den ersten drei Oden entsteht Komik durch den Gegensatz zwischen der tragischen Ausdrucksform und der ganz und gar untragischen Redeweise,<sup>23)</sup> im letzten Lied (566-571) durch den exaltierten Gebetsstil, dessen sich die Köhler unpassenderweise bedienen.<sup>24)</sup>

#### Metrische Erklärung

##### Ode

358/9	τὶ οὖν οὐ λέγεις, ἐπίξηνον ἔξενεγκῶν θύραζ' ὦ	3 do (1)
360/1	ὅ τι ποτ', ὦ σκέτλιε, τὸ μέγα τοῦτ' ἔχεις;	2 do (8,2)
362/3	πάνυ γὰρ ἐμέ γε πόθος ὅ τι φρονεῖς ἔχει.    <sup>hiat</sup>	2 do (6,2)
364	'Ἄλλ' ἤπερ αὐτὸς τὴν δίκην διωρίσω,	3 ia
365	θεῖς δεῦρο τοῦπίξηνον ἐγχείρει λέγειν.	3 ia

##### Antode

385/6	τὶ ταῦτα στρέφει τεχνάσεις τε καὶ πορίζει τριβάς;	3 do (1)
387/8	λαβὲ δ' ἐμοῦ γ' ἔνεκα παρ' Ἱερωνόμου	2 do (8,2)
389/90	σκοτοδασυπυκνότριχά τιν' αἰδούς κυνήν,	2 do (6,2)

20) Zum Hilferuf vgl. Bd.1,12 Anm.5; wie bei den Parodoi wird auch hier mit dem Hilferuf ein neuer Handlungsabschnitt eingeleitet; zur dramatischen Funktion vgl. Rau 42; zur Gebetsparodie vgl. Kleinknecht 77-79; zur Ringkampfmetaphorik (ἔχομαι μέσος) vgl. Lefkowitz 10.

21) Vgl. zur Parodos der 'Ritter' Bd.1,11-13.

22) Vgl. Aesch.Sept.78ff, Suppl.348ff; Dale 114. 23) Zu ἐμέ γε πόθος ἔχει (362)

- 391 εἴτ' ἐξάνοιγε μηχανὰς τὰς Σισύφου. || Hiat 3 ia  
 392 ὡς σκῆψιν ἄων οὗτος οὐκ εἰσδέξεται. || 3 ia

Die Periodik ist wie immer bei dochmischen Liedern schwer festzustellen.<sup>25)</sup>  
 Um eine sinnvolle Abgrenzung zu erhalten, muß man sich deshalb an rhetorische Kriterien halten.

Im ersten Odenpaar differieren die Perioden. In der Ode wird die erste Periode, ein Fragesatz, durch die VV.358-361 (Enjambement) gebildet. In der Antode enthält P1 ebenfalls einen Fragesatz, d.h. eine starke rhetorische Pause ist erforderlich, umfaßt aber nur einen Vers (385f).

P2 besteht in der Ode aus 362f (Hiat), in der Antode aus 387-390.

Es folgen je zwei der Form nach tragische iambische Trimeter; τὰς Σισύφου (391) stellt ein Wortbild dar,<sup>26)</sup> so daß keine Verletzung der lex Porsonis vorliegt. In der Ode haben die beiden Trimeter, dem parainetischen Charakter entsprechend, Katakeleusmosfunktion.<sup>27)</sup>

Ode

- 489/90 Τί δράσεις; Τί φήσεις; <Εὐ> ἴσθι νυν 2 do (1,9)  
 491 ἀναίσχυντος ὦν σιδηροῦς τ' ἀνὴρ, 2 do (1)  
 492 ὅστις παρασχῶν τῇ πόλει τὸν ἀύχενον. || Hiat 3 ia  
 493 ἅπασιν μέλλεις εἰς λέγειν τάναντιον. || Hiat 3 ia  
 494 Ἄνῆρ οὐ τρέμει τὸ πρᾶγμ'. Εἰλά νυν, 2 do (9,1)  
 495/6 ἐπειδήπερ αὐτὸς αἶρεῖ, λέγε. || 2 do (1)

Antode

- 566 Ἰὼ Λάμαχ', ὃ βλέπων ἀστραπᾶς, 2 do (1)  
 567 βοήθησον, ὃ γοργολόφα, φανεῖς, 2 do (1,10)  
 568 Ἰὼ Λάμαχ', ὃ φίλ', ὃ φυλέτα. || Hiat 2 do (1)  
 569 εἴτ' ἔστι ταξίαρχος ἢ στρατηγὸς ἢ 3 ia  
 570 τειχομάχος ἀνὴρ, βοηθησάτω hypod do (1)  
 571 τὶς ἀνύσας· ἐγὼ γὰρ ἔχομαι μέσος. || 2 do (2)

Abweichungen von Coulons Text:

570 τειχομάχος RAG: τειχομάχας Dobree

(tragische Diktion) vgl. Rau 29.

24) Vgl. Kleinknecht 77-79; Rau 41.

25) Vgl. Stinton, Pause and period 45-47.

26) Snell 68.

27) Zu ἄλλα + Imperativ (364) vgl. Gelzer, Agon 80.

Bemerkungen zum Text: Siehe unten metrische Erklärung zu V.570.

Metrische Erklärung: Im zweiten Odenpaar besteht die erste Periode aus den Versen 490-492<sup>25</sup>566-568. Die einzelnen dochmischen Dimeter kann man, da sie mit den rhetorischen Einheiten zusammenfallen, als Kurzperioden betrachten. Im Klauselvers ist die Responsion gestört (3 ia ≈ 2 do). Die gestörte metrische Responsion wird kaum aufgefallen sein, da, wie die häufige Verbindung von Iamben und Dochmien beweist, eine gewisse Affinität zwischen den beiden Versmaßen besteht.<sup>28)</sup>

Im Schlußteil entsprechen sich die Perioden nicht mehr. Der Grund dafür liegt im unterschiedlichen Charakter der beiden Lieder: Die Ode ist parainetisch; die Antode stellt den Hilferuf an Lamachos dar. In der Ode folgt ein weiterer iambischer Trimeter, der inhaltlich den ersten Abschnitt abschließt (brevis in longo),<sup>29)</sup> die abschließende dritte Periode wird von zwei dochmischen Dimetern gebildet. In der Antode wird der Rest des Hilferufs von einer Periode eingenommen (569-571). Auf die Epiklese mit der Namensnennung, den Epitheta und der Bitte um Epiphanie<sup>30)</sup> in der ersten Periode folgt die Formel εἴτε ... ἦ ... ἦ in komisch verfremdeter Form. Der erhabene Gebetsstil schlägt in Umgangssprache um, aus der das dorisch vokalisierte τειχομάχος Dobree herausfallen würde. Deshalb sollte man das handschriftliche τειχομάχος<sup>31)</sup> halten. Die Responsion eines Hypodochmius der Form - υ υ υ υ - mit einem Dochmius ist z.B. Aesch.Pers.961<sup>29</sup>73<sup>32)</sup> belegt.<sup>33)</sup>

Die parainetischen Chorlieder der Ritter  
 (303-313<sup>2</sup>382-390.322-332=397-406.616-623=  
 686-690.756-760=836-840)

Die Struktur der Ritter,<sup>1)</sup> die durch die Abfolge verschiedener Auseinandersetzungen der beiden Rivalen um Demos' Gunst bestimmt ist, bringt die große Zahl parainetischer Chorlieder in dieser Komödie mit sich.

Nachdem der Chor schon in der Parodos (276f)<sup>2)</sup> den beiden Streithähnen das Feld überlassen und gleichzeitig das Thema des kommandierenden Streits (276 ἀνάδεια)<sup>3)</sup> gegeben hat, bieten der Paphlagonier und der Wursthändler eine erste Probe ihrer Unverschämtheit mit gegenseitigen Beschimpfungen, Drohungen und Verleumdungen (278-302). Durch diesen Proagon, der inhaltlich bereits zum "Kampf der Schamlosigkeit"<sup>4)</sup> gehört, verwischt Aristophanes die formalen Grenzen zwischen Parodos und epirrhematischem Agon.<sup>5)</sup> Sobald der Wurstler den Kampf aufgenommen hat, treten

28) Vgl. Conomis 47.50; Dale 107.

29) Zur doppelten Klausel vgl. Nub.268f=303f; Bd.1,67.

30) Vgl. Kleinknecht 77f.

31) Zu τειχομάχος vgl. Gomme, Vol.I 301f; τειχομάχος ἀνὴρ kann sowohl vom Verteidiger (Appian, Hisp.93) als auch vom Angreifer (Appian, B.C.5,36) gesagt werden.

32) Vgl. Broadhead 295. 33) Vgl. Conomis 31.

1) Vgl. Landfester 58-61.

2) Bd.1,12f.

3) Vgl. Gelzer, Agon 12; Newiger, Metapher 22f.

4) Gelzer, Agon 12.

5) Bd.1,12f.

die Ritter als aktiver Gegner des Paphlagoniers zurück<sup>6)</sup> und werden zum engagierten Parteigänger des Wursthändlers. Fortan reagieren sie mit ihren Liedern kommentierend, aufmunternd, beschimpfend und triumphierend auf das Geschehen, ohne selbst als Handelnde einzugreifen.

Die Struktur des ersten Agons (303-460) spiegelt den Inhalt, den Kampf der Schamlosigkeit, wider: Der Chor wird in seinen die Auseinandersetzung eröffnenden Oden (303-313.382-390) jedesmal von einem der Gegner unterbrochen.<sup>7)</sup> Erst nach diesem Vorgeplänkel (314-321.391-396) kann der Chor mit seinem zweiten Odenpaar (322-332=397-406) den Streit eröffnen.<sup>8)</sup>

In der ersten Ode (303-313) drückt der Chor den Haß und die Verachtung aus, die er für Kleon hegt, in der zweiten Ode (322-332) reagiert er auf das Proepirrhem,<sup>9)</sup> das Thema (323f.329 ἀναλδεια) wird noch einmal angeschlagen und ein kurzer Preis des Wursthändlers (328f) gegeben. Im Katakeleusmos (333f) wird Agorakritos aufgefordert, durch seine Unverschämtheit jede gute Erziehung als nichtig zu erweisen (vgl. 188f). Auf den ersten Gang des Streits, der in einer Aufzählung aller möglichen Martern gipfelt, die die beiden sich zufügen wollen (367-381), reagiert der Chor in der ersten Antode (382-390) zunächst mit einem Resümee des im Epirrhema Gehörten (382-386), bevor er sich ermunternd an den Wurstler wendet (387-390). In der zweiten Antode (397-406) verleiht er noch einmal seinem Abscheu gegen den Paphlagonier einen vehementen Ausdruck. Die Sphragis schließlich (457-460) enthält einen Lobpreis des Wursthändlers, der sich dem Paphlagonier als ebenbürtig erwiesen und sich somit für die weiteren Auseinandersetzungen qualifiziert hat.<sup>10)</sup> Die vier Chorlieder und die Sphragis weisen die für epirrhematische Agone typische

6) Vgl. Händel 46.

7) In V.314 vom Paphlagonier, in V.391 vom Wursthändler, so RVTA: OI. A Droyzen (bei Coulon). Da der Chor den Wursthändler in der Antode anredet, ist es am natürlichsten, ihn direkt auf das besorgte ἐγὼ γὰρ τοὺς τρόπους ἐπίσταμαι (390) antworten zu lassen (ἀλλ' ὄμως κτλ.).

8) ἀλλά + Imperativ in 333.

9) Zu dem entrüsteten ἄρα οἶτ' οὐκ ἀπ' ἀρχῆς ἐδῆλους vgl. Vesp.463 ἄρα οἶτ' οὐκ αὐτὰ δῆλα.

10) Vgl. Newiger, Metapher 23; Gelzer, Agon 72.

Verbindung des aggressiven Elements der Parodos (Streitszene) mit Aufmunterung und Lobpreis des vom Chor unterstützten Teilnehmers an der Debatte auf.<sup>11)</sup>

Der erste Agon der Ritter übt im Handlungsverlauf die Funktion aus, die in den *Wespen* und *Vögeln* der Streitszene zukommt, in der die Voraussetzungen für einen epirrhematischen Agon in der Diallage geschaffen werden,<sup>12)</sup> in den *Wespen* und *Vögeln* dadurch, daß Bdelykleon bzw. Peisetairos sich die Erlaubnis zu reden erwirken, in den *Rittern* dadurch, daß Agorakritos sich für die Auseinandersetzung mit dem Paphlagonier qualifiziert. Der Hauptunterschied zu den Streitszenen besteht darin, daß der 'Kampf der Schamlosigkeit' ohne aktive Beteiligung des Chors abläuft. Dies wird besonders deutlich durch die metrische Form der Epirrheme, die in den *Rittern* in katalektischen iambischen und nicht trochäischen Tetrametern, die mit dem Choreinzug verbunden waren, gehalten sind.

Anhand der Struktur der VV.303-334 läßt sich aufzeigen, wie Aristophanes den Übergang von der Parodos zum Agon verwischt. Die Ode (303-313) nimmt in lyrischer Form den Rhythmus der 'Streitparodos' (4 tr ^) auf,<sup>13)</sup> der kretisch-päonische Rhythmus verleiht dem Gesang der Ritter einen aggressiven Ton.<sup>14)</sup> In den katalektischen trochäischen Tetrametern des Proepirrhems führen die beiden Kontrahenten ihren Streit fort, der durch das Chorlied (322-332) unterbrochen wurde. Erst im Katakeleusmos (333f)<sup>15)</sup> wird das Metrum des Agons (4 ia ^) angeschlagen, d.h., erst in 333ff beginnt der Agon. Die beiden Oden (303-313.322-332) sowie das Proepirrhem bilden demnach eine Einheit, die einen gleitenden Übergang von der Parodos zum Agon herstellt.

Nachdem sich im ersten Agon der Wursthändler dem Paphlagonier als ebenbürtig, ja sogar als überlegen erwiesen hat, wird das in der Parodos angeschlagene Motiv der Verschwörung gegen das Volk (vgl. 257) wieder aufgenommen (475-479). Der Paphlagonier eilt

11) Zu αὐτῆρ (457f) vgl. V.12.149, Pax 914.1035f, Av.545; vgl. Bd.1,169.

12) Gelzer, Agon 72.

13) Gelzer, Agon 74.

14) Vgl. Ach.204-346 (Bd.1,34-41), Vesp.334-345.365-378.405-411.463-470 (Bd.1,105-111).

15) Die VV.311f=389f entsprechen zwar formal einem Katakeleusmos (vgl. Gel-

davon, um Agorakritos vor der Bule des Hochverrats zu bezichtigen, der Wurstler folgt ihm unverzüglich, von den guten Wünschen des ersten Sklaven begleitet (495-497).<sup>16)</sup>

Die Parabase überbrückt das hinterszenische Geschehen, den Streit vor der Bule. Überschwenglich wird der Wursthändler nach der Parabase vom Chorführer in tragisch stilisierter Anrede<sup>17)</sup> begrüßt (611-614). Auf die erfreuliche Nachricht, Agorakritos habe sich vor der Bule als siegreich erwiesen (615), stimmt der Gesamtchor einen begeisterten Freudengesang an. Derartige Reaktionen des Chors auf eine Nachricht finden sich häufig in der Tragödie.<sup>18)</sup> Von Neugier getrieben, drängen die Ritter den Wursthändler, den Hergang vor der Bule genau zu berichten (616-623). Die Ode (617 bis 623) hat den Charakter eines Katakeleusmos in einem epirrhematischen Agon.<sup>19)</sup> Aristophanes präsentiert den hinterszenischen Agon des Paphlagoniers und Wursthändlers in der Form eines Botenberichts.<sup>20)</sup> Bezeichnend ist, daß der Paphlagonier seine Angriffe gegen die Ritter richtet (627, vgl. 257). Er akzeptiert die überlegene Schamlosigkeit seines Rivalen und versucht, die Bule auf dessen Verbündete zu hetzen.<sup>21)</sup> Als Motiv, das den weiteren Ablauf der Handlung bestimmen wird, tritt der "Wettkampf im Wohltun" hinzu.<sup>22)</sup> Beide versuchen, das Volk durch 'Wahlgeschenke' auf ihre

-----  
 zer, Agon 81). Sie enthalten jedoch keine Aufforderung an einen Schauspieler, sondern sind ein rezitierter Zusatz zur Ode; vgl. Händel 59.

16) So mit Droysen, Zielinski, van Leeuwen, Coulon, Sommerstein, Mastromarco. Die Handschriften setzen den Chorführer in 464ff ein. Dagegen spricht (1.), daß in keiner anderen Komödie ein Dialog Schauspieler-Chorführer in dieser Länge (mehr als 30 VV.) zu finden ist; (2.), daß der Chorführer schon in der Sphragis (457-460) den Wurstler gepriesen hat und sich im Kommation (498-502) von ihm verabschiedet; (3.), daß der Sklave sonst unbeteiligt dabeistehen würde.

17) Rau 144.

18) Vgl. Aesch. Cho. 942-945 ἐπολοῦσατ'; Soph. Trach. 205-220 ἀπολοῦσατ'; Eur. Heracl. 892-897, H. F. 763-814, El. 859-879; vgl. Helg 18-20.

19) Vgl. Av. 461 λέγε θαρρήσας ~ Eq. 622 θαρρήσας λέγ'; zu πρὸς τὰδ' (622) vgl. 760; Gelzer, Agon 80; zu ποιητοῖς (686) vgl. 758.

20) Zum Botenbericht vgl. Fraenkel, Beobachtungen 126 (zum Erzählstil).

21) Vgl. auch Newiger, Metapher 23.

22) Vgl. Newiger, Metapher 23.

Seite zu ziehen (vgl. 624ff). Die Antode des Chors (683-690) schließt den 'berichteten Agon' mit bewundernden Worten für die Leistung von Agorakritos ab.<sup>23)</sup> Mit einem lyrischen Katakeleusmos (ἀλλ' ὅπως ἀγωνιεῖ φρόν/τιζε κτλ.) leitet sie zu den weiteren Auseinandersetzungen über.

Schon stürzt der Paphlagonier herbei, der sich noch nicht geschlagen geben, sondern die Sache vor den Herrn Demos bringen will.<sup>24)</sup> Sofort ruft er nach ihm (725); der Wurstler steht ihm in nichts nach (725f). Vor dem heraustretenden mürrischen Alten entbrennt nun der im Botenbericht schon vorbereitete 'Wettkampf der Wohltaten'. Ein kurzer Schlagabtausch leitet zu dem zweiten epirrhematischen Agon über. Demos beschließt, angesichts der um seine Gunst buhlenden Rivalen eine 'Volksversammlung'<sup>25)</sup> abzuhalten, vor der sich ein Wettkampf um Demos' Wohlwollen in drei Etappen entwickelt: zunächst, indem sich die beiden in guten Taten zu überbieten versuchen (epirrhematischer Agon 756-941), dann, indem sie Demos schmeichelnde Orakel beibringen (947-1099), und schließlich, indem sie sich zu einem "wahren Wettlauf"<sup>26)</sup> des εὖ ποιεῖν aufmachen (1100-1110.1151-1226), der endlich die Entscheidung herbeiführt (1227-1263).<sup>27)</sup>

Mit seiner Ode (756-760) eröffnet der Chor diesen Wettstreit und ermuntert den verzagenden Wursthändler, sich etwas Neues einfallen zu lassen.<sup>28)</sup> In der Antode singt er einen Lobpreis auf Agorakritos,<sup>29)</sup> der geradezu vergöttlicht wird,<sup>30)</sup> und schließt die Aufforderung an, sich weiter wacker zu halten, um bald "Haupt von Hellas" zu sein.<sup>31)</sup>

23) Vgl. Bd. 1, 169f zu den enkomiastischen Elementen in den Antoden von Agonen.

24) Vgl. Newiger, Metapher 33-36.

25) Vgl. Newiger, Metapher 35f.

26) Newiger, Metapher 36.

27) Vgl. Bd. 1, 200-203.

28) Vgl. Gelzer, Agon 78f, zu den typischen Elementen.

29) Zu ζηλώ σε κτλ. (837) vgl. Pax 860.1038; zur paratragodischen Begrüßung (Aesch. P. V. 613) vgl. Rau 188.

30) Vgl. 839 ἔχων τρίαίωνα; zu 836 ὦ ... φανεῖς vgl. Kleinknecht 79 Anm. 1; Horn 46.51; vgl. auch VV. 157-159.

31) Vgl. Pax 1035-1038.

Wie in Nub.961ff.1036ff und Ran.907ff.1006ff sind Epirrhema und Antepirrhema in verschiedenen Langversen gebaut (4 an $\wedge$ , 4 ia $\wedge$ ). Für Nub. und Ran. läßt sich eine plausible Erklärung für die unterschiedliche Gestaltung geben: Die Iamben sind einer aggressiven Argumentation angemessen; sie charakterisieren den Sprecher als unverschämmt und frech. So rezitieren der Ἡττων Λόγος und Euripides Iamben, der Κρεῖττων Λόγος und Aischylos dagegen Anapäste.<sup>32)</sup> Mit aller gebotenen Vorsicht möchte ich auch für die Ritter eine ähnliche Deutung vorschlagen.<sup>33)</sup> Der Paphlagonier eröffnet sein Epirrhema mit einem Athena-Anruf.<sup>34)</sup> Für Gebete sind Anapäste das geeignete Metrum.<sup>35)</sup> Der Inhalt bestimmt demnach die Form. Im Antepirrhema kann er endlich das Metrum wählen, das zu seiner Frechheit paßt, und in Agorakritos, der noch unverschämter ist, seinen Meister finden.<sup>36)</sup>

Die vier parainetischen Odenpaare der Ritter haben, wie der Überblick zeigte, mehrere Aufgaben im Handlungsverlauf zu erfüllen: Die Oden leiten jeweils von der vorangehenden zur folgenden Szene über. Die Antoden enthalten die Reaktion auf das Gehörte in der Form eines Resümees oder Lobpreises; gleichzeitig bereiten sie die anschließende Handlung vor. Die parainetischen Chorlieder stellen also 'Schaltstellen' im dramatischen Geschehen dar.

Auffallend ist die rhythmische Gestaltung. In den Oden bis zu Demos' Auftritt herrschen Kretiker, Päone und lyrische Trochäen vor. Das aggressive Einzugsmetrum wird in lyrischer Form beibehalten. Mit Demos' Erscheinen (728) haben die beiden Kontrahenten einen neuen Ansprechpartner. Die Ritter werden in den Hintergrund gedrängt; ihr Gesang verliert jetzt bezeichnenderweise den sie bisher charakterisierenden Rhythmus.<sup>37)</sup>

#### Metrische Erklärung

303-313=382-390

#### Ode

303/4	Ἦ μῦρῃ καὶ βδελυρῃ κρᾶκτα, τοῦ σοῦ θράσους	2 p 2 cr
305/6	πᾶσα μὲν γῆ πλέα, πᾶσα δ' ἐκκλησιᾶ,	4 cr
307/8	καὶ τέλη καὶ γραφαὶ καὶ δικαστήρι', ὦ ::	4 cr
309/10	βορβοροτάραξι καὶ τὴν πόλιν ἅπασαν ἡ-	p cr p cr
311	μῶν ἀνατετυρβακῶς.	p cr
312f		4 tr $\wedge$

32) Vgl. Radermacher 274; White § 671; Gelzer, Agon 84 Anm.3.

33) Skeptisch Perusino 49.

34) Vgl. Horn 44.

35) Vgl. Bd.1,185f.

36) Vgl. auch Sommerstein, Clouds 207; Fisher 197; McLeish 163.

37) Vgl. Händel 81.

#### Antode

382/3	Ἦν ἄρα πυρός <γ> ἕτερα θερμότερα καὶ λόγων	3 p cr
384/5	ἐν πόλει τῶν ἀναιδῶν ἀναιδέστεροι.	4 cr
386	καὶ τὸ προἄμ' ἦν ἄρ' οὐ φαῦλον, οὔ.    <sup>Hiat</sup>	3 cr
387	'Ἄλλ' ἐπιθῆ καὶ στρόβει, μηδὲν ὀλίγον πῶει.	p cr p cr
388	ὑν γὰρ ἔχεται μέσος.	p cr
389f		4 tr $\wedge$

#### Abweichungen von Coulons Text:

386 οὔ Sommerstein: ὄδ'codd.

Bemerkungen zum Text: In 386 fehlt nach der handschriftlichen Überlieferung ein kretisches Metron. Die meisten Herausgeber (so z.B. Coulon, Sommerstein) nehmen Bergks οὐδ' ἔλαφρον in den Text. Dadurch aber endet der Vers im Unterschied zu den anderen Versen der Oden päonisch, d.h. man kann keine metrische Pause ansetzen, die vor dem folgenden Imperativ nötig ist.<sup>38)</sup> Dies spricht auch dagegen, das überlieferte ὄδ' zu halten (so White § 450) und eine Responsionsdurchbrechung anzunehmen, da durch die Elision Synaphie entsteht. Außerdem ist die Stellung von ὄδ' hinter φαῦλον verdächtig,<sup>39)</sup> so daß die Korruptele in ὄδ' zu liegen scheint. Ich schlage deshalb vor, Sommersteins mir brieflich mitgeteilten Vorschlag zu übernehmen; wie in Ran.1308 (vgl. auch Soph. Ai.970) verstärkt die Wiederholung der Negation den Vers. Durch den dadurch entstehenden Hiatus wird der Imperativ deutlich von dem vorhergehenden Resümee abgesetzt. Es erübrigt sich bei der bekannten Responsionsfreiheit (n Metren der Ode ~ n-1 Metren der Antode) - zumal in kretisch-päonischen Versen-, den Ausfall eines Metrions anzunehmen.<sup>40)</sup>

Metrische Erklärung: Die Einteilung in Perioden ist wie oft bei Kretikern<sup>41)</sup> schwierig durchzuführen. Man kann jedoch den kretischen Schluß nach Päonen aufgrund der Kontrastwirkung als hinreichendes Indiz für Periodenende ansehen.

P1 (303f=382f): Zwei Päone und zwei Kretiker (durch Konjekturen hergestellt) in der Ode entsprechen drei Päonen und einem Kretiker in der Antode. Das handschriftliche καὶ κερᾶκτα τοῦ κτλ. ergibt einen Hypodochmius in kretisch-päonischem Kontext. Da jedoch keine parodische Absicht zu erkennen ist<sup>42)</sup> und die Verbindung ohne Parallele ist,<sup>43)</sup> empfiehlt es sich, mit Coulon und Sommerstein Dobrees καὶ κρᾶκτα τοῦ in den Text zu nehmen; κέρᾶκτα kann leicht als Dittographie nach καὶ erklärt werden.

P2 (305-308=384-386): Wegen des Imperativs in 387 muß nach 386 Pause angesetzt werden (siehe oben). In der Ode kann nach V.308 aus rhetorischen Gründen keine starke Unterbrechung vorliegen. Wohl aber kann man eine kurze Pause ansetzen, in der der Chor vor dem abschließenden Pnigos mit seinen Beschimpfungen noch einmal Luft holt.

P3 (308-311=387-388) besteht aus einem lyrischen Pnigos (siehe Analyse). Zu den VV.311f=389f siehe oben S.115 Anm.15.

38) Vgl. Stinton, Pause and period 36f.

39) Vgl. Trachta 24f.

40) Vgl. Dale 207 n.1.

41) Vgl. Stinton, Pause and period 45; Dale 98; Parker, Catalexis 25.

42) Vgl. Dale 114.

43) Vgl. Trachta 22f.



322-332=397-406

Ode

322/3	Ἄρα δῆτ' οὐκ ἀπ' ἀρχῆς ἐδήλους ἀναί- 〰	4 cr
324/5	δειαν, ἥπερ μόνη προστατεῖ ρητόρων;	4 cr
326	ἧ σὺ πιστεύων ἀμέργεις τῶν ξένων τοὺς καρπίμους #4	tr ^
327	πρώτος ὦν· ὁ δ' Ἴπποδάμου λείβεται θεώμενος.	4 tr ^
328	Ἄλλ' ἐφάνη γὰρ ἀνὴρ ἕτερος πολὺ	4 dact
329	σοῦ μιαιώτερος, ὥστε με χαίρειν,	4 dact
330	ὅς σε παύσει καὶ πάρεισι, δῆλός ἐστιν, αὐτόθεν	4 tr ^
331	πανουργία τε καὶ θράσει	2 ia
332	καὶ κοβαλιεύμασιν.	lec
Antode		
397	ῶς δὲ πρὸς πᾶν ἀναιδεύεται κού μεθί- 〰	4 cr
398	στησι τοῦ χρώματος τοῦ παρεστηκότος.	4 cr
399/400	Εἴ σε μὴ μισῶ, γενοίμην ἐν Κρατίνου κῆδιν	4 tr ^
401	καὶ διδασκοίμην προσάδειν Μορσίμου τραγῳδία.    <sup>Hiat</sup>	4 tr ^
402	ῶ περὶ πάντ' ἐπὶ πᾶσι τε πράγμασι	4 dact
403	δωροδόκοισιν ἐπ' ἀνθεσιν ἴζων,	4 dact
404	εἶθε φαύλως, ὥπερ ἠῦρες, ἐκβάλοις τὴν ἔνθεσιν.   4	tr ^
405	Ἄισαιμι γὰρ τότε' ἂν μόνον·	2 ia
406	Πῦνε, πῦν' ἐπὶ συμφοραῖς.	lec

Abweichungen von Coulons Text:

326 ἀμέργεις Bothe: ἀμέλγει R

Bemerkungen zum Text: Bothes ἀμέργεις (pflücken) paßt besser zu καρπίμους als ἀμέλγει (melken); vgl. Bothes Argumentation (Equites 42f); vgl. auch Taillardat 420f; Mastroarco 83.

Metrische Erklärung: P1 (322-325=397-398): Mit je zwei in Synaphie stehenden kretischen Tetrametern nimmt der Chor in lyrischer Form die Trochäen des Proepirrhemas auf.

P2/3 (326f=399-401): Nach der aufgeregten Frage bzw. dem erregten Ausruf der ersten Periode werden nun in ruhigerem Ton je zwei katalektische trochäische Tetrameter - wohl vom Chorführer - rezitiert.

P4 (328-330=402-404) wird durch zwei daktylische Tetrameter eröffnet. Typ A

(--) leitet zu dem anschließenden katalektischen trochäischen Tetrameter über. Die Affinität von Daktylen und Trochäen bzw. Kretikern wird besonders bei daktyloepitritischen Versen deutlich. In Lys.1247ff finden sich zwei 'gleitende' Übergänge von einem 'geschlossenen' daktylischen Tetrameter (A-Typ) zu Trochäen (1256f.1266f). Die Daktylen wurden von Aristophanes in diesen Zusammenhang eingefügt, um in der Ode (328f) den Orakelstil auch metrisch zu untermalen. In der Antode wird in den beiden daktylischen Versen kurzfristig das umgangssprachliche Niveau verlassen.<sup>44)</sup>

P5 (331f=405f): Das Lied wird abgeschlossen durch einen iambischen Dimeter und ein Lekythion als Klauselvers. Das Lekythion in 406 weist eine seltene Auflösung im zweiten Fuß auf.<sup>45)</sup> Aristophanes nützt die metrische Ambivalenz des Glyconeus und dieser Form des Lekythions aus, um ein Simonides-Zitat (Fr.512 PMG) als wirkungsvollen Abschluß der Antode erklingen zu lassen. Durch die metrische Gestaltung, den kretisch-trochäischen Beginn und das iambische Ende, üben die beiden Oden auch rhythmisch eine Brückenfunktion zwischen den Proepirrhemen (4 tr ^) und den Epirrhemen des Agons (4 ia ^) aus.<sup>46)</sup>

Ode

616-623=683-690

616	Νῦν ἀρ' ἄξιόν <γε> πᾶσιν ἐστὶν ἐπολοῦξαι.    <sup>Hiat</sup>	2 tr ith
617	ῶ καλὰ λέγων, πολὺ δ' ἀμείνον' ἔτι τῶν λόγων	3 p cr
618	ἐργασάμεν' εἶθ' ἐπέλ-	p cr
619	θοις ὅπαντ' ἄ μοι σαφῶς.	2 tr ^
620	ὡς ἐγὼ μοι δοκῶ	2 cr
621 a	κἂν μακρὰν ὁδὸν διελθεῖν	2 tr
621 b	ὥστ' ἀκοῦσαι. Πρὸς τὰδ', ὦ βέλ- 〰	2 tr
622	τιστε, θαρρήσας λέγ', ὡς ἄ- 〰	2 tr
623	παντες ἠδόμεσθ' ἄ σοι.	2 tr ^

Antode

683	Πάντα τοι πέπραγας οἷα χρὴ τὸν εὐτυχοῦντα.    <sup>Hiat</sup>	2 tr ith
684	ἠῦρε δ' ὁ πανουργός ἕτερον πολὺ πανουργίας	3 p cr
685	μείζοσι κεκασμένον	p cr
686	καὶ δόλοισι ποικίλοισ	2 tr ^
687	ρήμασιν θ' αἰμύλοισ.	2 cr
688 a	Ἄλλ' ὅπως ἀγωνιεῖ φρόν- 〰	2 tr

44) Zur Anrede mit ὦ vgl. auch Pax 114-117; ἴζειν vox poetica.

45) Vgl. Dale 91, zur Affinität von lec und glyc vgl. Itsumi, Glyconic 74.

46) Vgl. Händel 74.

688 b	τιζε τὰπίλοιπ' ἀριστα·	2 tr
689	συνμάχους δ' ἡμᾶς ἔχων εὐ- ⤵	2 tr
690	νους ἐπίστασαι πάλαι.	2 tr ^

Abweichungen von Coulons Text:

616 ἀξιόν γε Ald.: ἀξιον RVΦ

ἐπολοῦσαι VAG: ὀλοοῦσαι (-λύσαι Cobet) RM

Bemerkungen zum Text: Zu ἀρα ... γε vgl. Denniston, Particles 120.  
Zu ἐπολοῦσαι vgl. oben Anm.18; Prato 48f.

Metrische Erklärung: Auf einen synkopierten trochäischen Tetrameter (2 tr ith) als erste Periode (616=683) folgt eine kretisch-päonische Periode, in der sich aus inhaltlichen Gründen die Periodengrenzen zwischen Ode und Antode verschieben. In der Ode wird ein kretisch-päonisches Pnigos durch ein Lekythion als Klauselvers abgeschlossen, V.620 gehört syntaktisch zum abschließenden trochäischen Pnigos (P3: 620-623). In der Antode dagegen reicht die zweite Periode bis V.687 (2 cr), der durch τε eng mit dem vorangehenden Lekythion verbunden ist.<sup>47)</sup> Mit ἄλλ' (688) wird die abschließende Aufforderung an Agorakritos eingeleitet.

756-760=836-840

Die Metrik der Oden des zweiten Agons ist äußerst einfach: 4 ia^ in 756=836 und 759f=839f, 4 ia sync (Euripideen) in 757f=837f.<sup>48)</sup>

Die Agon-Oden der Wolken

(949-958<sup>~</sup>1024-1033.1345-1350<sup>~</sup>1391-1396)

Als Strepsiades' Bemühen, bei Sokrates zu lernen, endgültig gescheitert ist, schickt der Alte auf den Rat der Wolken, an die er sich in seiner Verzweiflung wendet (791-796), seinen Sohn Pheidippides zu Sokrates in die Lehre. Das an Sokrates gerichtete Chorlied 804-813<sup>1)</sup> schließt diesen Handlungsabschnitt, Strepsiades' vergebliche Lernversuche, ab und leitet zum folgenden Geschehen über, in dem Pheidippides im Mittelpunkt steht.<sup>2)</sup> Neben dieser Überleitungsfunktion kommt dem Lied eine entscheidende inhaltliche Bedeutung zu. Die Wolken betonen, daß sie hinter dem ganzen Geschehen stehen. Die Schlußverse (808-813) liefern eine eher negative Beurteilung von Strepsiades,<sup>3)</sup> aber auch von Sokrates, der als wahrer Blutsauger erscheint. Den Schluß schließlich kann man nur als Sentenz verstehen; er erhält

47) Zu lec / cr vgl. Eur.H.F.134f.

48) Vgl. Perusino 49 Anm.19; vgl. die ähnlich einfache Struktur in Eccl.483ff.

1) Bd.1, 219-223. 2) Gelzer, Agon 13.

3) Vor allem 809 ἐπιουμένου; vgl. Newiger, Metapher 66 Anm.1.

jedoch eine gewisse Doppelbödigkeit, wenn man von der Exodos her auf das Stück zurückblickt.<sup>4)</sup>

In der Zwischenszene (814-888) versucht Strepsiades, seinen Sohn zu überreden, an seiner Stelle zu Sokrates in die Schule zu gehen. Zögernd und mit der Warnung, der Vater werde all das noch bereuen (865),<sup>5)</sup> folgt Pheidippides dem Vater zu Sokrates, um die beiden Logoi zu lernen, den stärkeren, wer er auch sei, und den schlechteren, der den stärkeren zu Fall bringt, indem er Ungerechtes vorbringt. Falls nicht beide, solle er auf jeden Fall den ungerechten Logos erlernen (882-885).<sup>6)</sup> Sokrates verabschiedet sich von Vater und Sohn mit den Worten, Pheidippides werde bei den beiden Logoi selbst lernen (886), und Strepsiades ermahnt den Sohn noch einmal nachdrücklich, er solle auf jeden Fall lernen, allem Gerechten zu widersprechen (887f.).<sup>7)</sup>

Wie in den *Rittern* (278-302) und *Fröschen* (840-864) liefern sich auch hier die beiden Kontrahenten ein Wortgefecht vor dem eigentlichen Agon, das in eine handfeste Auseinandersetzung überzugehen droht. Nur das Dazwischentreten der Wolken (934-938), die die beiden auffordern, eine Epideixis ihrer pädagogischen Anschauungen zu bieten, leitet den Streit in geregelte Bahnen. Das ordnende Eingreifen der Wolken verdeutlicht noch einmal wie die VV.804-813, daß sie hinter dem Geschehen stehen und die Handlung lenken. Sorgfältig wird motiviert, daß der Ἦττων Λόγος zuletzt redet.<sup>8)</sup> Damit wird dem theatererfahrenen Publikum ein Hinweis darauf gegeben, daß er als Sieger aus dem Agon hervorgehen wird. In der Ode (949-958) verhält sich der Chor neutral,<sup>9)</sup> da beide Logoi seine Freunde sind.<sup>10)</sup> In der Antode (1024-1033) findet er bewundernde Worte für den κρείττων Λόγος und die von ihm gepriesene gute alte Zeit und fordert den Ἦτ-

4) Vgl. Landfester 117.

5) Dieser Vers erhält seine Bestätigung im zweiten Agon.

6) Vgl. Newiger, Metapher 137.

7) Die Lehre bei den Logoi wurde bereits im Prolog vorbereitet (112-118), ebenso die Personifikation; vgl. Newiger, Metapher 138; anders Landfester 96f, der jedoch, wenn er eine feste Verankerung des Agons im Stück bestreitet, seiner eigenen These widerspricht, daß die 'Wolken' ihre richtige Deutung erst vom Schluß her erhalten.

8) Vgl. Newiger, Metapher 140 Anm.1.

9) Vgl. Newiger, Metapher 66.

10) Vgl. Dover, Clouds 214.

των Λόγος auf, sich angesichts der vorgebrachten Argumente etwas Neues<sup>11)</sup> einfallen zu lassen.

Rau (190) sieht in der gewählten Ausdrucksweise<sup>12)</sup> zu Recht einen "poetischen (ironischen) Preis" des Κρείττων Λόγος. Wie Dovers (Clouds LXIV-LXVI) Interpretation des Agons zeigt, ist die Beweisführung des Κρείττων Λόγος voller homosexueller Anspielungen (974-980.984), die in einem seltsamen Kontrast zur moralisierenden Redeweise stehen.<sup>13)</sup> Durch sein Überlaufen zu den εὐρύπρωκτοι am Ende des Antepirrhemas erhalten diese Andeutungen ihre Bestätigung.<sup>14)</sup>

Die moderierende Funktion<sup>15)</sup> des Chors wird auch im zweiten Agon deutlich: Nach der Nebenparabase (1113-1130) und der Abfertigung von zwei Gläubigern (1131-1302) folgt auf ein Chorlied (1303-1320), in dem zum erstenmal nach dem noch dunkel wirkenden Versen 1113f von den Wolken ausgesprochen wird, daß Strepsiadess sich auf dem falschen Weg befindet, ein zum Logoi-Agon parallel gebauter zweiter Agon (1345-1451), dem ebenfalls ein Proagon vorangeht (1321-1344).<sup>16)</sup> Um Hilfe rufend, erscheint der Alte, dem von seinem Sohn, der sich auf das Gelernte beruft, arg zugesetzt wird, bis er sich bereit erklärt, seinen Sohn die Berechtigung der Handlungsweise beweisen zu lassen (1342f). In der Ode (1345-1350) fordert der Chor den Alten auf, sich bei der Siegesgewißheit seines Sohnes etwas Überzeugendes einfallen zu lassen, im Katakeleusmos (1351f) befiehlt er beiden, ihm (πρὸς χορόν) den Hergang ihrer Auseinandersetzung zu schildern. Wie im ersten Agon lenkt auch hier der Chor den Streit in geregelte Bahnen.<sup>17)</sup> Nachdem Strepsiadess im Epirrhema Pheidippides' Eintreten für die neue Erziehung dargelegt hat, wendet sich der Chor in der Antode (1391-1396) an die Jüngeren unter den Zuschauern, die wohl voller Spannung der folgenden Beweisführung von Pheidippides harren, da die Haut der Alten, falls Pheidippides überzeugen kann, keinen Pfifferling mehr wert ist. Der

11) Vgl. Vesp. 528; Gelzer, Agon 79.

12) Zu καλλιπυργος vgl. Eur. Ba. 1202, Suppl. 618; zur übertragenen Bedeutung vgl. Aesch. Suppl. 96f ὑπὸ πυργοῦ ἐλπιδες; zu κομψ- im Zusammenhang mit moderner (Euripideischer) Dichtung vgl. Eq. 18.

13) Vgl. Fisher 195.198; Henderson, Maculate Muse 76f. 217f (No. 478); vor allem Dover, Comedy 115.

14) Vgl. Fisher 202-204.

15) Landfester 100.

16) Vgl. Newiger, Metapher 148f; Gelzer, Agon 18f.

17) Vgl. Dover, Clouds 250f.

Sohn scheint sich, wie Strepsiadess' resignierter Kommentar zeigt (1437-1439), mit seinen Argumenten durchzusetzen, als plötzlich die Handlung eine überraschende Wendung nimmt. Pheidippides macht sich im Vertrauen auf seine Kunst anheischig zu zeigen, daß man auch seine Mutter schlagen dürfe (1442). Dies geht Strepsiadess zu weit, und voller Entrüstung droht er ihm, ihn samt seiner Kunst und seinem Lehrer in den Abgrund zu stürzen, falls er auch noch dies beweise (1447-1451).

An diesem unerwarteten Schluß des Agons läßt sich zeigen, wie Aristophanes sein Spiel mit den Erwartungen des Publikums treibt.<sup>18)</sup> Zunächst erweckt er durch die Struktur der beiden Agone, durch inhaltliche Bezüge<sup>19)</sup> und die Tatsache, daß Strepsiadess als erster redet, d.h. nach den Konventionen des epirrhematischen Agons der Verlierer sein müßte,<sup>20)</sup> den Eindruck einer Parallelkomposition zum ersten Agon, die er im Pnigos des Antepirrhemas (1447-1451) überraschend durchbricht: Strepsiadess geht nicht wie der Κρείττων Λόγος mit wehenden Fahnen ins gegenwärtige Lager über. Die Verunsicherung der Zuschauer wird dadurch verstärkt, daß die Chorrolle in den beiden Agonen merkwürdig ambivalent ist. In der Antode des zweiten Agons wird sogar die Aufmerksamkeit des Publikums in die falsche Richtung gelenkt (1395f). Die Peripetie am Ende des zweiten Agons leitet nahtlos zu den enthüllenden Worten der Wolken über (1452 bis 1466), in denen sie ihr wahres Wesen und den Sinn ihres Verhaltens aufdecken.

Von größter Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die metrische Gestaltung der beiden Odenpaare. Die Oden des Logoi-Agons sind im iambisch-choriambischen Metrum gehalten. Damit wird der Rhythmus des vorangehenden Chorlieds (700-708 ~ 804-813) wiederaufgenommen,<sup>21)</sup> dessen parainetische Ode die Erziehungsthematik zum Inhalt hat, wobei die Wolken noch ganz hinter der Sokratischen Ausbildung zu stehen scheinen.<sup>22)</sup> Die Oden des zweiten Agons da-

18) Vgl. Gelzer, Agon 18f.

19) Newiger, Metapher 147f.

20) Vgl. Gelzer, Agon 18.

21) Besonders deutlich durch den identischen Auftakt (ia ch /ch ba).

22) Vgl. Spatz, Metrical motifs 75.

gegen nehmen den Beginn des antistrophischen Liedes 1303-1320 auf (3 ia / reiz), in dem die Wolken ausdrücklich Strepsiades' schlechte Absichten tadelten und die drohende 'Katastrophe' ankündeten. Die überraschende Wendung im Antipnigos wird somit durch den rhythmischen Bezug auf das 25 Verse zuvor gesungene warnende Chorlied vorbereitet.<sup>23)</sup>

Metrische Erklärung  
949-958=1024-1033

Ode		
949	Νῦν δέϊξετον τῷ πυσόνω	ia ch
950	τοῖς περιδεξίοισιν	ch ba
951	λόγοισι καὶ φροντίσι καὶ	ia ch
952	γνωμοτύποις μερίμναις	ch ba
953	ὀπότερος αὐτοῦν ἀμεί-	ia cr
954	νων λέγων φανήσεται.	lec (= cr ia)
955	Νῦν γὰρ ἅπας ἐνθάδε κίν-	2 ch
956	δυνος ἀνεῖται σοφίας,	2 ch
957	ἧς πέρι τοῖς ἔμοῖς φίλοις	ch ia
958	ἐστὶν ἀγὼν μέγιστος.	ch ba
Antode		
1024	ῥῶ καλλιπυργον σοφίαν	ia ch
1025	κλεινοτάτην ἐπασκῶν,	ch ba
1026	ὡς ἡδύ σου τοῖσι λόγοις	ia ch
1027	σῶφρον ἐπεστὶν ἀνθος.	ch ba
1028	Εὐδαίμονες ἄρ' ἦσαν οἱ	ia cr
1029	ζῶντες ἐπὶ Κρόνου τότε.	lec (= cr ia)
1030	Πρὸς τάδε σ', ὃ κομπορηπῆ	2 ch
1031	μοῦσαν ἔχων,	ch
1032	δεῖ σε λέγειν τι καινόν, ὡς	ch ia
1033	ἠύδοκίμηκεν ἀνῆρ.	ch ba

23) Vgl. Spatz, *Metrical motifs* 78-81.

Abweichungen von Dovers Text:

1029 ζῶντες ἐπὶ Κρόνου τότε scripsi: ζῶντες τὸτ' ἐπὶ τῶν προτέρων codd. ζῶντες τότε Dover

Bemerkungen zum Text: Die Handschriften bieten in V.1029 οἱ ζῶντες τὸτ' ἐπὶ τῶν προτέρων (von Coulon und Sommerstein gehalten). Metrisch stört der choriambische Schluß, da vor der folgenden Aufforderung Periodenende erwartet wird.<sup>24)</sup> Ich schließe mich Dovers inhaltlicher Argumentation gegen ἐπὶ τῶν προτέρων an, das man als erklärenden Zusatz, der in den Text eingedrungen ist, ansehen kann. Ich sehe jedoch eine Schwierigkeit darin, warum τότε durch ἐπὶ τῶν προτέρων erklärt werden sollte. Eher muß man annehmen, daß ein ungebräuchlicher bzw. nicht ohne weiteres verständlicher Ausdruck diese Notiz erforderte. Nun findet sich im Proagon und im Agon zweimal in Bezug auf den Κρείττων Λόγος der Begriff Κρόνος (929.1070 Κρόνυπιος), der in der Komödie sowohl für die graue Vorzeit (ἐπὶ Κρόνου, vgl. Cratinus Fr.171,12.165 PCG; Athenaios 267eff) als auch für altmodische Leute (Vesp.1480) verwendet wird. Man kann sich leicht vorstellen, daß ἐπὶ Κρόνου durch ἐπὶ τῶν προτέρων erläutert wurde. Durch meinen Vorschlag werden zudem Responion und das erforderliche Periodenende herbeigeführt. Die aufgelöste Form des Lekythions findet sich z.B. Soph.O.R.883=898,25)

Metrische Erklärung: P1 (949f=1024f) und P2 (951f=1026f) ia ch / ch ba ||. Zur Form vgl. 700f=804f, Lys.327=341.

P3 (953f=1028f) besteht aus einem synkopierten iambischen Dimeter der Form ia cr (vgl. Ran.211f.215-217),<sup>26)</sup> an den ein Lekythion anschließt (zum Text siehe oben). Wie in den beiden ersten Perioden liegt auch hier 'chiastische' Stellung vor (ia cr / cr ia).

P4 (955-958=1030-1033) wird eröffnet durch vier Choriamben in der Ode bzw. drei in der Antode,<sup>27)</sup> auf die ch ia /ch ba als Abschluß folgen.<sup>28)</sup>

1345-1350=1391-1396

Das zweite Odenpaar hat eine einfache Struktur: Es besteht aus drei Kurzperioden (1345f=1391f.1347f=1393f.1349f=1395f), in denen auf einen iambischen Trimeter ein Reizianum als Klauselvers folgt. Das Reizianum als Klausel nach Iamben findet sich Ach.841=846=852=859, Pax 955=1038.<sup>29)</sup> Die Affinität der Reiziana zu den Iamben wird besonders in 1350=1396 deutlich, wenn man Dovers Text übernimmt.<sup>30)</sup> Anstelle der exakten metrischen Responion ist das Prinzip der Entsprechung in der Silbenzahl (6) getreten.<sup>31)</sup>

Vögel (451-459=539-547.627-638)

Nachdem in der auf die Streitszene (327-399) und das Informationsamoibaion (406-450) folgenden Übergangsszene (434-450)<sup>1)</sup>

24) Vgl. Wilamowitz, *Verskunst* 324; in den VV.953f und 1028 folge ich Dovers Text und Erklärung (*Clouds* 214.223); anders Sommerstein, *Clouds*, der in 953 λέγων ἀμείνων in cruces setzt und e.g. περιῶν vorschlägt.

25) Vgl. Prato 237; Dale 88.

26) Vgl. Denniston, *Lyric Iambics* 127.

27) Vgl. dazu Dale 207 n.1.

28) Vgl. auch Bd.1,52.

29) Vgl. Prato 19.

30) Vgl. *Clouds* 250.

31) Dale 56f; vgl. auch Pax 951-953=1034-1036.

1) Die VV.448-450 gebe ich mit einem Teil der Handschriften (vgl. app. crit. von Coulon) Peisetairoi, der sich in militärischer Diktion an Euelpides wendet.

die Abmachungen getroffen worden sind, die einem epirrhematischen Agon in der Diallage voranzugehen pflegen,<sup>2)</sup> eröffnet der Chor mit seiner Ode (451-459) Peisetairos' Darlegungen.<sup>3)</sup> Die drei lyrischen Partien des Agons drücken deutlich den Stimmungswandel des Chors aus. In der Ode ist er noch voller vorsichtiger Zurückhaltung den Menschen gegenüber, doch die Neugierde, etwas Neues zu hören, siegt. Die Antode zeigt ihn zerknirscht über das Versagen der Vorfahren, die ihre einstige Vormachtstellung, wie Peisetairos ausgeführt hat, leichtsinnig verspielt haben. Alle Hoffnungen ruhen nun auf Peisetairos, der als σωτήρ (545) gepriesen wird. Auf den Vorschlag, eine Stadt zu gründen (Antepirrhema), reagiert der Chor in der Sphragis, indem er sich bereit erklärt, Peisetairos zur Hand zu gehen, wo bloße Kraft vonnöten sei. Die intellektuelle Führung haben die Vögel, überwältigt von Peisetairos' Argumenten, an ihn abgetreten (637f). Mit den letzten beiden Versen der Sphragis werden die folgenden Chorszenen vorbereitet, in denen der Chor als Helfer bei der Suche nach Eindringlingen (1188-1198.1262-1266) und beim Bereitstellen der Federn für Neuankömmlinge (1313-1334) eingesetzt ist. Die sprachliche Form und metrische Gestaltung der lyrischen Partien des Agons dienen sowohl komischen Zwecken als auch der Charakterisierung der Vögel:

451f gnomischer Beginn, vielleicht eine Reminiszenz an das erste Stasimon der *Antigone* (332ff) mit dem Thema 'φύσις des Menschen', die ja auch darin besteht, Vögel zu fangen (Ant.342-344).

539 πολὺ δὴ πολὺ δὴ, "gravitativisch, cf. E.Alc.442" (Rau 196), stützt Hermanns οἰκτετεύω im Schlußvers (547), das nur Eur.Alc.437 belegt ist. Die Anadiplosis verleiht der Fassungslosigkeit des Chors den passenden erregten Ausdruck.<sup>4)</sup> Ebenso sind die Asyndeta in 632f einer aufgeregten Stimmung angemessen.

629 ἐπαυχῆσας vgl. Soph.Ant.483; Eur.El.65.

636 σκήπτρα poetischer Plural.

Die Oden sind in Iambo-Anapästien gehalten, einer Kompositionsform, deren sich Sophokles und vor allem Euripides oft bedienen.<sup>5)</sup> Ein komischer Effekt entsteht wie in dem metrisch vergleichbaren

2) Vgl. z.B. Ach.347-358; Bd.1,21.

3) Vgl. Gelzer, *Agon* 23.

4) Vgl. Rau 133f.

5) Vgl. Dale 162f.178ff.

Amoibaion 1313ff<sup>6)</sup> aus der Diskrepanz zwischen den flatterhaften, aufgeregten herumtrippelnden Sängern und der rhythmischen Form. Ode

451	Δολερὸν μὲν αἶψά κατὰ πάντα δὴ τρόπον	3 an ia <sup>7a)</sup>
452	πέφυκεν ἄνθρωπος· σὺ δ' ὄμως λέγε μοι.	ia 3 an (Iambelegus)
453	Τάχα γὰρ τύχοις ἄν	an ba
454	χρηστὸν ἐξεῖπὼν ὃ τι μοι παρορᾶς, ἢ	e - D -
455	δύναμιν τινα μείζω	reiz
456 a	παραλειπομένην ὑπ' ἐμῆς φρενὸς ἀ-	
456 b	ξυνέτου· σὺ δὲ τοῦθ' ὦ	6 an
457	οὐρᾶς, λέγ' εἰς κοινόν.	ia sp
458	Ὅ γὰρ ἄν σὺ τύχης μοι	reiz
459	ἀγαθὸν πορίσας, τοῦτο κοινὸν ἔσται.	2 an ith

Antode

539	Πολὺ δὴ πολὺ δὴ χαλεπωτάτους λόγους	3 an ia
540	ἦνεγκας, ἄνθρωφ' ὡς ἐδάκρυσά γ' ἐμῶν	ia 3 an (Iambelegus)
541	πατέρων κἀκὴν, οἷ	an ba
542	τάσδε τὰς τιμὰς προγόνων παραδόντων	e - D -
543	ἐπ' ἐμοὶ κατέλυσαν.	reiz
544 a	Σὺ δὲ μοι κατὰ δαίμονα καί (τινα) συν-	
544 b	τυχίαν ἀγαθῆν	6 an
545	ἦκεις ἐμοὶ σωτήρ.	ia sp
546	Ἄναθεῖς γὰρ ἐγὼ σοι	reiz
547	τὰ νεόττια κάμαυτὸν οἰκτετεύσω.	2 an ith

Bemerkungen zum Text: Für Hermanns οἰκτετεύω: οἰκῆω RVΦ spricht die Alkestis-Anspielung (siehe oben). Auch Eur.Alc.435ff ist in Enhoplien mit ith als Klausel (441=451) gehalten. Außerdem wird dadurch der synkopierte Ithyphallicus, der ohne Parallele ist,<sup>7)</sup> vermieden.

Metrische Erklärung: P1 (451f=539f) wird eröffnet durch einen enhoplischen Vers der Form 3 an ia, auf den - in chiasmatischer Stellung - ia 3 an, ein

6) Vgl. Bd.1,204-208.

7) Wilamowitz, *Verskunst* 439. 7a) Die Anapäste sind durchgängig κατὰ πόδα gebaut.

Iambelegus (= x e - D) folgt (vgl. 231.1338; Eur.Andr.766f=777f). Die zweite Periode (453-455=541-543) hat als Eröffnungskolon an ba (vgl. Soph.Ant.609=621).<sup>8)</sup> Es folgt ein Kolon (e - D -), das eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Iambelegus hat.<sup>9)</sup> Durch das Verbindungslongum wird der Übergang zum abschließenden reiz gleitend gestaltet.<sup>10)</sup> P3 (456f=544 a/b): Der anapästische Rhythmus, der bisher in verschiedenen Verbindungen bereits anklang, erscheint nun in einem anapästischen Hexameter, der κατὰ πόδα gebaut ist.<sup>11)</sup> Der Klauselvers besteht aus einem synkopierten iam-bischen Dimeter der Form ia sp (vgl. 1314=1326, Nub.1312).<sup>12)</sup> P4 (458f=546f) wird durch ein reiz (zur Form siehe Anm.10) eröffnet, an das ein anapästisches Monometron (= reiz Λ) anschließt. Abgeschlossen werden die Oden durch einen Ithyphallicus (vgl. Soph.O.R.463=472).

## Sphragis

627f		4 an Λ
629	Ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις ἥ	ba lec
630	ἔπηπείλησα καὶ κατώμοσα,   <sup>Hiat</sup>	ba lec
631	ἔάν σὺ παρ' ἐμέ θεόμενος ὁμόφρονος λόγουσ	3 ia
632/3	δίκαιος ἄδολος οὖσιος ἐπὶ θεοῦσ ἔης,	3 ia
634	ἐμοὶ φρονῶν ξυνφδά, μῆ	2 ia
635	πολὺν χρόνον θεοῦσ ἔτι	2 ia
636	σκῆπτρα τάμα τρίψειν.	ith
637f		4 an Λ

## Abweichungen von Coulons Text:

629 τοῖσι Musurus: τοῖς codd.

631 ἔάν Meineke: ἦν codd.

Bemerkungen zum Text: Zu 629 und 631 vgl. Fraenkel, Beobachtungen 94f. 632f: Bergks δίκαιος ἄδολος οὖσιος wird durch vergleichbare Asyndeta in aufgelösten Versen bei Euripides gestützt; vgl. Tro.1313 σὺ μὲν ὀλομένος ἄταρος ἄριλος (2 ia); vgl. Fraenkel, Beobachtungen 95 Anm.1.

Metrische Erklärung: Auf zwei katalektische anapästische Tetrameter des Chorführers<sup>13)</sup>, der das Metrum der Epirrheme des Agons noch einmal aufnimmt, folgt ein iambisches Lied des Chors. Wie der Stil ist auch das Metrum der Sphragis tragisch. Bei der Aussicht auf die kommende Weltherrschaft schwingen sich die Vögel zu einer erhabenen Diktion und einem dementsprechenden Rhythmus empor. P1 (629f) wird durch eine in der Tragödie zahlreich belegte Verbindung eröffnet (vgl. Ach.1195 (Paratragodie); Aesch.Sept.766=772.1000 und passim).<sup>14)</sup> Das lec in 629 bewirkt eine leichte Pause, so daß die syntaktische Einheit mit der metrischen zusammenfällt.<sup>15)</sup>

8) Dale 163 mit n.2; West, Metre 119.

9) Es stellt gleichsam die akephale Form des Iambelegus dar.

10) Zur Form vgl. 1318f=1330f; zu reiz als Klausel nach an vgl. Eur.H.F.1077; West, Metre 113.

11) Vgl. Ach.285=336 (Bd.1,41). 12) Bd.1,206. 13) Kaimio 161 n.3.

In P2 (631-636) empfiehlt es sich, in den VV.631-633 die Unterteilung in iambische Trimeter vorzunehmen, da so die Verse immer mit einem unaufgelösten iambischen Metron enden.<sup>16)</sup> Die Struktur der Verse 631-636 paßt hervorragend zum Inhalt des Gesangs: Die Auflösungen in 631-633 drücken die Aufregung aus, die die Vögel bei dem Gedanken, gegen die Götter zu ziehen, befällt, die regelmäßigen VV.634-636 spiegeln das Gefühl der Würde wider, das die Vögel bei der Aussicht auf Weltherrschaft überkommt.<sup>17)</sup>

## Lysistrate (476-483=541-548)

Auf die Parodos, die mit dem Zusammentreffen des männlichen und weiblichen Halbchors in einer Streitszene (350-386) endet,<sup>1)</sup> folgt eine Trimeterszene (387-466), die zum epirrhematischen Agon überleitet.<sup>2)</sup> Laut über die Schlechtigkeit der Frauen zeternd, tritt als Vertreter des Staates ein von mehreren Skythen begleiteter Probule auf. An allem Unheil, fährt er auf die Klage des männlichen Chorführers fort (399-402), seien die Männer selbst schuld, da sie den Frauen in allem zu Willen seien (405 τρωῶν, vgl. 387). Schon befiehlt er den Skythen, das Tor der Akropolis aufzubrechen, als Lysistrate in der Begleitung von drei Frauen<sup>3)</sup> heraustritt (430). Der Versuch der Skythen, die Frauen zu überwältigen, scheitert an ihrem Widerstand und der Verstärkung, die ihnen aus der Burg zu Hilfe kommt (456ff).<sup>4)</sup> So hat Lysistrate bereits vor dem Agon den Sieg über ihren Gegner auf der Ebene der bloßen Gewalt davongetragen; der anschließende epirrhematische Agon enthält "keine Diskussion zwischen zwei gleichwertigen Partnern", sondern "verhüllt offensichtlich nur eine Rede der Lysistrate".<sup>5)</sup>

Dem Agon ist ein Dialog der beiden Halbchöre in katalektischen iambischen Tetrametern vorangestellt (467-470.471-475). Nach der Auseinandersetzung auf der Schauspielerebene wird wieder die

14) Vgl. Prato 175. 15) Vgl. Dale 11f zur Kurzperiode.

16) Vgl. Spatz, Strophic construction 193.211f.

17) Zur 1.Pers.Sing. vgl. Kaimio 75; wie in Ach.226ff, Vesp.373ff, Av.1189ff stößt der Chor Drohungen gegen einen abwesenden Gegner aus.

1) Vgl. Bd.1,53.

2) Zu einer vergleichbaren Überleitungsszene vgl. Av.434-450.

3) Vgl. den Text von Wilamowitz.

4) Typisch für die Anlage des Stücks, die Trennung in eine Chor- und Schauspielerebene, ist, daß Lysistrate in 3 ia als ξύμμαχοι (456) Schauspieler und nicht den Chor zu Hilfe ruft.

5) Gelzer, Agon 25; vgl. auch ders., Tradition und Neuschöpfung 290.

zweite Ebene, der Konflikt der alten Männer und Frauen, ins Spiel gebracht.<sup>6)</sup> Wichtig für den weiteren Verlauf der Handlung sind die Worte der Chorführerin, die betont, sie sei friedlich, solange man sie nicht reizt (473-475), während der Vertreter der Männer hartnäckig immer wieder auf den Wasserguß zu sprechen kommt, den er in der Streitszene abbekommen hat (469f, vgl. 400-402). Wie der Probule (387-398) sind auch die alten Männer in ihren Äußerungen von vorgefaßten Meinungen geprägt; sie sind nicht fähig, auf neue Situationen angemessen zu reagieren. Die Reaktion des männlichen Halbchors auf die eher beschwichtigenden Worte der Frau ist bezeichnend: Wie in der Parodos erfolgt ein Aufschrei über das Unerträglichke des Frauenaufstands (476, vgl. 260-265.271), der in eine Aufforderung an den Probulen übergeht, die Gründe für die Besetzung der Akropolis genau zu prüfen (Ode: 476-483). Das folgende 'Verhör' bietet Lysistrate die Gelegenheit, im Epirrhema allgemein über die Ursachen des Kriegs zu reden und im Antepirrhema detaillierte Vorschläge zur Behebung des Mißstands vorzubringen. Mit dem Gleichnis vom Wollekrepeln (574ff) schlägt sie ein Thema an, das für das weitere Geschehen von höchster Bedeutung ist: Der außenpolitischen Einigung muß die Versöhnung im Innern vorangehen.<sup>7)</sup> Der Dialog zwischen den Halbchören und die Oden dienen der Charakterisierung der Vortragenden. Das negative Bild, das aus den bisherigen Äußerungen der Männer im Gespräch mit dem Probulen und den Frauen entstehen konnte, wird in der Ode verwischt und durch den Eindruck ersetzt, der wie in der Parodos<sup>8)</sup> eher zum Schmunzeln als zum Ver-lachen anregt. Wie während ihres Einzugs (262f) zeigen die Männer auch jetzt in der Art, wie sie von der Akropolis sprechen,<sup>9)</sup> eine starke Bindung an die Heimat, für die sie ihr Bestes im Kampf gegen die Tyrannen, Spartaner und Perser gegeben haben (vgl. 271-285). Genauso stellen die Frauen in der Antode (541 bis 548) - besonders durch den prononcierten Schluß φιλόπολις / ἀρε-

6) Vgl. Gelzer, *Agon* 25; Henderson, *Lysistrate* 196f.

7) Vgl. Newiger, *Krieg und Frieden* 190-192 (= *War and peace* 233-236).

8) Vgl. Bd.1, 42f mit Anm.7.

9) Der Stil ist gehoben, vielleicht sogar sakral; zu Κραναά (481) vgl. Pind. O.7,82; μεγαλόπετρον (482) Neuschöpfung.

τῆ φρόνιμος - ihre Verdienste für die Polis heraus, die in der Parabase (640-647) ausführlicher ausgeführt werden.

Die rhythmische Komposition spiegelt die Erregung der Alten wider:<sup>10)</sup> Päonisch-kretische Verse gehen zu fast ganz aufgelösten Anapästten über. Päone und Kretiker bleiben auch in den nächsten Chorszenen das bestimmende Metrum (614-705.781-828.1014-1042).

Ode

476/7	ᾠ Ζεῦ, τί ποτε χρῆσόμεθα τοῖσδε τοῖς κνωδάλοισι;	ia p 2 cr
478	οὐ γὰρ ἔτ' ἀνεκτὰ τὰδε γ', ἀλλὰ βασανιστέον	3 p cr
479	τὸδε σοὶ τὸ πάθος μετ' ἐμοῦ,    <sup>Hiat</sup>	3 an <sup>11)</sup>
480	ὅ τι βουλόμεναί ποτε τῆν	3 an
481	Κραναᾶν κατέλαβον, ἐφ' ὅ τι τε	3 an
482	μεγαλόπετρον, ἄβατον ἀκρόπολιν	3 an
483	ἱερὸν τέμενος.	2 an

Antode

541	Ἐγῶγε γὰρ ἂν οὔποτε κάμοιμ' ἂν ὀρχουμένη,    <sup>Hiat</sup>	ia p 2 cr
542	οὐδὲ καματηρὸς ἂν ἔλοι γόνατά μου κόπος.	3 p cr
543	Ἐθέλω δ' ἐπὶ πάν ἴναί	3 an
544/5	μετὰ τῶνδ' ἀρετῆς ἔνεχ', αἷς	3 an
546	ἐνὶ φύσις, ἐνὶ χάρις, ἐνὶ θράσος	3 an
547	ἐνὶ τὸ σοφόν, ἐνὶ <δὲ> φιλόπολις	3 an
548	ἀρετῆ φρόνιμος.	2 an

Abweichungen von Coulons Text:

476/7	τοῖσδε τοῖς Π: τοῖσδε τοῖσιν (-σι Γ) RF τοῖσδε Burges
541	ἔγωγε γὰρ ἂν Enger: ἐγὼ γὰρ codd.
542	καματηρὸς ἂν ἔλοι γόνατά μου κόπος Jackson: τὰ γόνατα κόπος ἔλοι (B, ἐλεῦ RF, εἶλε Σ <sup>R</sup> ) μου καματηρὸς codd. γόνατ' ἂν (Hermann) ἔλοι με (Bentley) καματήριος (ex Hesych. Hermann) Coulon

10) Vgl. van Leeuwen, *Lysistrata* 70.

11) Die Anapäste sind immer κατὰ πόδα gebaut.

Bemerkungen zum Text: VV.476=541: In 541 bieten die Handschriften einen iambischen Trimeter. Wilamowitz (Lysistrate 150) stellt in 476 Responson her, indem er mit Bergk τούς streicht. Dagegen sprechen der Papyrus (P.Bodl.Gr. Class.E 87 (P)),<sup>12)</sup> der die handschriftliche Lesart stützt, und die ungewöhnliche Verbindung τούδε κωμῶντες ohne Artikel.<sup>13)</sup> Responson zu V.476 kann leicht durch Engers ὄν hergestellt werden.

Zu V.542 vgl. Jackson 46; Henderson, ZPE 34,1979,34.

In V.547 ist Blaydes τὸ dem handschriftl. δε vorzuziehen, da damit die eindrucklichen Anaphern länger erhalten bleiben; zu τὸ οὐδὲν vgl. Eccl.895

Metrische Erklärung: P1 (476/7=541) hat einen iambischen Auftakt, an den sich ein pöonisches und zwei kretische Metren anschließen. Das aufgelöste iambische Metrum (-- √ √ √) bildet einen gleitenden Übergang von den vorangehenden katalektischen iambischen Tetrametern zu den anschließenden Pöonen. Iambisch-kretische Verse finden sich Lys.616 a/b=638f und häufig in der Aischyleischen Lyrik.<sup>14)</sup>

P2 (478=542) ist ganz pöonisch-kretisch. Periodenende wird durch brevis in longo angezeigt.

P3 (479=543) eröffnet ein κατὰ πόδα gebautes anapästisches Pnigos (P4: 480 bis 483=544-548). Wegen des Hiats in 479 ist es angebracht, eine Kolometrie in anapästische Tripodien vorzunehmen.<sup>15)</sup> Der Hiats braucht wie Av.345f (Bd.1,86f) nicht zu stören und sollte nicht durch Konjekturen beseitigt werden (z.B. <σ> Bergk, bei Wilamowitz); er läßt eine Kurzperiode entstehen, in der gleichsam das anapästische Thema in reiner Form angeschlagen wird, bevor sich in dem Pnigos (P4) die Auflösungen häufen. Die Bauweise κατὰ πόδα bringt es mit sich, daß die einzelnen Sinneinheiten mit den Einzelfüßen zusammenfallen (besonders deutlich in 481f und 546-548). Dadurch erhalten die Verse eine klare Binnenstruktur, die Anaphern erklingen um so prononcierter. Auffallend ist das akatalektische Ende in 483=548. Wie immer in solchen Fällen kann man dahinter eine besondere Absicht vermuten.<sup>16)</sup> Hier kann die Pointe darin liegen, daß die Alten in ihrer Erregung, die durch das Pnigos aufgelöster Verse, die Anaphern und Asyndeta unterstrichen wird, kein 'reguläres' Ende in einem katalektischen Vers finden können, sondern atemlos unerwartet mit einem Monometron schließen. Dadurch erhalten die jeweiligen Schlußworte besonderes Gewicht (vgl. Thesm.713,<sup>17)</sup> auch Ran.377=381, Eccl.899).

*Frösche* (895-904=992-1003.1099-1108=1109-1118)

In dem den zweiten Teil der Komödie eröffnenden Sklavenprolog (788-813) wird der Streit von Euripides und Aischylos um den tragischen Thron in der Unterwelt geschildert (758) und der vom Euripides freundlich gesinnten Demos erzwungene Dichteragon (779f.

12) Vgl. J. Henderson, ZPE 34,1979,33-35.

13) Vgl. Henderson a.O.34.

14) Vgl. Denniston, Lyric Iambics 126; Dale 95f.

15) Vgl. Dale 56; Spatz, Strophic construction 257.277f.

16) Vgl. Wilamowitz, Verskunst 367 Anm.2.

17) Vgl. Bd.1,233.

785f), bei dem Dionysos als Schiedsrichter agieren soll (810f), angekündigt. Die mit typischen Sklavenwitzen gewürzte Unterhaltung hat einerseits die Funktion eines komischen Botenberichts, in dem das hinter szenische Geschehen den Zuschauern erläutert wird,<sup>1)</sup> andererseits ersetzt sie die Überleitungsszene, die epirrhematischen Agonen voranzugehen pflegt, indem der Anlaß der Auseinandersetzung, die Abmachungen vor dem Agon, Schiedsrichter und Veranstalter (784 Pluton) genannt werden.<sup>2)</sup> Die Kontrahenten werden schon andeutungsweise charakterisiert: Euripides als frech (771-777), Aischylos als aufbrausend wie ein Stier (804). Ebenso wird die kommende Prüfung der Dichtkunst mit Handwerksgeräten vorbereitet (797ff).<sup>3)</sup>

Auf ein Chorlied (814-829)<sup>4)</sup> folgt wie in den *Wolken* (889-948)<sup>5)</sup> zunächst ein ungeordnetes Vorgeplänkel (830-874), das von Dionysos in geordnete Bahnen gelenkt wird, indem er die Themen des Wettstreits angibt (862).<sup>6)</sup> Dionysos will vor dem Agon um ein der Sache angemessenes Urteil beten und bittet den Chor, einen Musenanruf (875-884) anzustimmen,<sup>7)</sup> während er ein Weihrauchopfer darbringe (874 ὑπάδειν). Dann fordert er die beiden Dichter auf, vor ihrem Wettstreit ein Gebet zu sprechen. Der fromme Aischylos ruft Demeter an (886f), Euripides Aither,<sup>8)</sup> seine Zungenspitze, seinen Witz und seine feine Nase (892-894).

Der Chor nimmt in der Ode des Agons (895-904) die Charakterisierung auf, die bisher von den beiden Dichtern gegeben wurde. Voller Spannung erwartet er die eleganten Argumente des Euripides und den gewaltigen, alles mitreißen den Redestrom des Aischylos.<sup>9)</sup> Er singt als völlig neutraler Beobachter des Geschehens und weckt damit um so mehr das Interesse des Zuschauers. Durch

1) Vgl. Pax 1ff.

2) Der Zuschauer wird durch deutliche Signalworte auf den kommenden Agon hingewiesen (779f κούσος, 785 ἀγῶνα, 775.792f Ringkampfmetaphorik).

3) Vgl. Newiger, Metapher 53.

4) Siehe unten S.145-147.

5) Vgl. Dover, Clouds 209f.

6) Prüfung der ἔπη, μέλη und νεῦρα τῆς τραγῳδίας; der Agon erfolgt dann in umgekehrter Reihenfolge; vgl. Russo 324f.

7) Siehe unten S.203-205.

8) Vgl. Nub.570.

9) Zum Bild vgl. Eq.526-528 (von Kratinos).



die Ankündigung dessen, was man zu erwarten hat, lenkt er die Spannung der Zuschauer.<sup>10)</sup>

Auf Euripides' in katalektischen iambischen Tetrametern gehaltenes Epirrhema (907-991)<sup>11)</sup> wendet sich der Chor an Aischylos mit der Aufforderung, seine Gegenrede zu halten (992-1003). Auffallend ist, mit welcher Ausführlichkeit Aischylos ermahnt wird, die Fassung zu bewahren (993-1003).<sup>12)</sup> Dies, die Anrede ὦ γεννάδα (997) sowie das eröffnende Zitat aus den *Myrmidonen*<sup>13)</sup> zeigen, daß der Chor den neutralen Standpunkt der Ode aufgegeben hat, da er um Aischylos bangt. Wie Aristophanes in der Ode die Aufmerksamkeit des Publikums auf die folgende Argumente lenkte, erweckt er nun durch die Antode das Gefühl der Sorge um Aischylos und schafft damit allmählich einen Sympathievorsprung für den älteren Tragiker.

Auf Aischylos' in katalektischen anapästischen Tetrametern gehaltenes Antepirrhema<sup>14)</sup> folgt ein antistrophisches doppelgesichtiges Chorlied (1099-1118): Einerseits schließt es den Agon ab und übernimmt damit die Aufgabe einer Sphragis.<sup>15)</sup> Doch da der Chor betont, daß man keine Entscheidung fällen könne, und die Dichter auffordert, sich weiter zu messen,<sup>16)</sup> hat es den Charakter einer weiteren Agoneinleitung (vgl. 1107f). Die Gegenstrophe wirkt wieder auf die Aufmerksamkeit des Publikums ein und versucht, es durch eine captatio benevolentiae zu gewinnen.<sup>17)</sup>

Durch die metrische Erklärung läßt sich leicht zeigen, daß die Agonoden und das antistrophische Chorlied aufeinander bezogen sind: Die Lieder sind in lyrischen Trochäen komponiert. Die einzelnen aus Dimeter gebauten Perioden passen sich hervorragend dem Gedankengang an; die Auflösungen dienen dazu, die Spannung des Chors angesichts der Ereignisse rhythmisch und damit auch

10) Vgl. dazu auch Bd.1,174f.

11) Zur charakterisierenden Wirkung siehe oben S. 118; Gelzer, *Agon* 161ff; ders., *RE* Sp.1490.

12) Bezeichnenderweise wird dies in der von Aischylos bevorzugten Schiffahrtsmetaphorik gegeben; vgl. Spatz, *Strophic construction* 394.

13) Vgl. Rau 123 Anm.16.

14) Wie in den 'Wolken' dienen auch hier die Anapäste dazu, die gute alte Zeit zu schildern; vgl. Bd.1,65.

15) Vgl. Gelzer, *Agon* 120-123. 16) Imperative in 1103.1106.1108.1118.

17) Der Chor kann in dieser Rolle eingesetzt werden, da ihm im Agon keine Auf-

choreographisch auszudrücken.

#### Metrische Erklärung

895-904≈992-1003

Bemerkungen zum Text: In V.896f ist überliefert ἀνοῦσαι τινα λόγων ἐμμέλειαν ἔπιτε δαίαν ὄδον. Die meisten Herausgeber tilgen in der Nachfolge Dindorfs metri et sensus causa ἐμμέλειαν. Die Überlieferung läßt sich jedoch halten, wenn man hinter ἐμμέλειαν interpungiert und mit F. Perusino<sup>18)</sup> versteht: "Ja, wir wollen von den zwei klugen Männern einen Tanz von Worten vernehmen. Geht nun den kriegerischen Weg!" Die Metapher ἐμμέλεια eignet sich hervorragend, um den Streit der beiden Tragiker zu beschreiben: "i loro scambi di battute sono assimilati ai movimenti di una danza, e l'immagine risulta tanto più appropriata in bocca ai coreuti, che in quel momento accompagnano il loro canto con la danza."<sup>19)</sup> Zur Responsionsdurchbrechung siehe unten.

Metrische Erklärung:<sup>20)</sup> P1 (895-897a≈992-994) wird durch einen anapästischen Dimeter eröffnet, an den Trochäen anschließen.<sup>21)</sup> Wenn man mit Perusino die Überlieferung hält, liegt eine leichte Responsionsdurchbrechung vor:

895	καὶ μὴν ἡμεῖς ἐπιθυμοῦμεν	992	τάδε μὲν λεύσσεις, αἰδίμ' Ἀχιλλεῦ.
896 a	παρὰ σοφῶν ἀνδρῶν ἀνοῦσαι	993 a	σύ δὲ τί, φέρε, πρὸς ταῦτα λέξεις.
896 b	τινα λόγων ἐμμέλειαν.	993 b	μόνον ὅπως
897 a	ἔπιτε δαίαν ὄδον.	994	μή σ' ὁ θυμὸς ἀρπάσας

In 896b entspricht ein synkopierter Dimeter der Form p tr einem Pæon, d.h. n Metren der Ode entsprechen n-1 Metren der Antode.<sup>22)</sup>

Es folgen drei trochäische Perioden: P2 (897b-899-995-997) und P3 (900-902=998-1000) bestehen jeweils aus zwei Dimetern und einem Lekythion als Klauselvers, die abschließende längere vierte Periode (903-904=1001-1003) aus zwei Dimetern, einem Monometron und einem Lekythion.

1099-1108=1109-1118

Metrische Erklärung:<sup>23)</sup> Das antistrophische Chorlied besteht ganz aus Trochäen. Wie in den Agonoden sollten durchgängig Dimeter abgeteilt werden, um der Vortragsart als lyrisches Pnigos gerecht zu werden.<sup>24)</sup> Das Lied läßt sich in vier Perioden unterteilen:

P1 (1099a/b=1109a/b):	2 tr 2 tr ^
P2 (1100-1102b=1110-1112b):	2 tr 2 tr 2 tr 2 tr ^    Hiät (1112b)
P3 (1103-1104b=1113-1114b):	2 tr 2 tr 2 tr ^    Hiät (1114b)
P4 (1105-1108b=1115-1118b):	2 tr 2 tr 2 tr 2 tr ^

gabe zufällt und die Leitung ganz bei Dionysos liegt.

18) L'agone tra Eschilo ed Euripide come 'danza di parole': Nota ad Aristofane, *Ran.*897. In: *Lirica Greca da Archiloco a Elitis. Studi in onore di F.M. Pontani.* Padova 1984,191-195.

19) Perusino a.O.194.

20) Zur Analyse vgl. Prato 310f; Spatz, *Strophic construction* 363.

21) Zu an vor tr vgl. Thesm.433=520.673f.

22) Vgl. Dale 207 n.1; Perusino a.O.193.

23) Zur Analyse vgl. Prato 312f; Spatz, *Strophic construction* 364.

24) Vgl. Schroeder, *Cantica* 74.

Auffällig ist die unterschiedliche Häufigkeit von Auflösungen in der Strophe und Gegenstrophe, die ihre Ursache im inhaltlichen Unterschied hat: Die Strophe steht noch ganz unter dem Eindruck des Agons. Der Aufregung der Sänger wird auf sprachlicher Ebene durch das eröffnende Asyndeton, auf metrischer durch die zahlreichen Auflösungen Ausdruck verliehen. Die Gegenstrophe wendet sich an das Publikum. Sie weist kaum Auflösungen auf und gleicht damit den unruhigen Rhythmus der Strophe aus.<sup>25)</sup> Die captatio benevolentiae sollte durch den ruhigeren Rhythmus wohl besonders verständlich sein.

*Ekklesiazusen* (571-580)

In der Auseinandersetzung mit ihrem Gatten Blepyros hat sich Praxagora in der auf die Binnenparodos (478-519) folgenden Übergangsszene (520-570) die Erlaubnis zu reden erwirkt.<sup>1)</sup> Mit der Aufzählung der Vorteile, die die Stadt unter dem Frauenregiment erfahren werde (560-567), gibt sie eine Exposition dessen, was sie im Agon darlegen will.<sup>2)</sup> Der 'Darlegungsagon' Praxagoras, der dadurch, daß das Antisystem fehlt, ganz den dramatischen Erfordernissen, der Rede der Protagonistin, angepaßt ist, stellt den Mittelpunkt der Komödie dar. Die von Praxagora ausgeführten Punkte, Güter- und Frauengemeinschaft sowie gemeinsame Mahlzeiten, werden in den auf die Rede folgenden Szenen komisch ad absurdum geführt.<sup>3)</sup>

Der Chor leitet die Darlegung ganz in der Rolle ein, die ihm Praxagora zuvor zuwies (518): Als Ratgeber der Protagonistin fordern die Frauen Praxagora in dem für Agonoden typischen Vokabular<sup>4)</sup> dazu auf, wachen Verstandes ihre bisher noch nie gehörten Pläne auszuführen.

Die metrische Form, in der die Ode gehalten ist, ist nicht weiter erstaunlich, wenn man bedenkt, daß im vierten Jahrhundert durch die Vertreter des Neuen Dithyrambos Daktyloepitriten das normale Metrum waren, "for what may be called educated bourgeois lyric."<sup>5)</sup> Wie bei Dochmien muß man auch bei Daktyloepitriten nach der komischen Absicht fragen, die hinter der Verwendung dieser Rhythmen in der Komödie steht. In den *Ekklesiazusen* könnte die Pointe darin liegen, daß die Frauen sich im Be-

25) Vgl. Dale 88.

1) Vgl. Bd.1,27 zur Funktion der Szene.

2) Vgl. Gelzer, Agon 32-34.

3) Vgl. Roos a.O.; Verf., Utopisches 72-75.

4) Gelzer, Agon 78f; Ussher 154-156. 5) West, Metre 139; vgl. auch Wila-

wußtsein ihrer neuen Würde dieser 'vornehmen' Kompositionsform bedienen.<sup>6)</sup> Dadurch kommt der bei Aristophanes häufig zu findende komische Gegensatz zwischen hoher Form und unpassender Umgebung zustande - eine Diskrepanz, die auch schon den Agon in das ironische Zwielficht taucht, das die anschließenden Exemplifikationen beleuchtet.

571	Nῦν δὴ δεῖ σε πυκνὴν φρένα καὶ φιλόσοφον ἐγείρειν	6 dact
572 a	φροντίζ' ἐπισταμένην	D
572 b	ταῖσι φίλαισιν ἀμύνειν.	D -
573	κοινῇ γὰρ ἐπ' εὐτυχίαισιν	- D ∪
574	ἔρχεται γλώττης ἐπίνοια πολίτην	e - D -
575	δῆμον ἐπαγλαῖουσα	D ∪
576 a	μυρίασιν ὠφελίαισι βίου'	e ∪ D
576 b	δηλοῦν δ' ὅτι περ δύναται καιρός.	- D sp
577 a	δεῖται γὰρ τι σοφοῦ τινος ἔξ-	sp D
577 b	ευρήματος ἢ πόλις ἡμῶν.	- D -
578	'ἀλλὰ πέραινε μόνον	D
579	μήτε δεδραμένα μήτ' εἰρημένα πω πρότερον.	D - D
580 a	μισοῦσι γὰρ ἦν τὰ παλαιά	- D ∪
580 b	πόλλακις θεῶνται.	ith

Metrische Erklärung: P1 (571-572b) wird durch einen katalektischen daktylischen Hexameter eröffnet. Wie in Nub.276f=299f hat der Vers molossischen Auftakt, Trithemimeres und Penthemimeres. Die metrischen Anklänge an die hohen Gattungen Epos und Dithyrambos werden durch ein prosodisches Phänomen unterstrichen: Bei der vorgeschlagenen Analyse muß man in φιλόσοφον das zweite o vor folgendem φ lang messen. Ähnliche rhythmische Dehnungen findet man öfter im homerischen Epos.<sup>7)</sup> Diese Analyse ist einer Erklärung vorzuziehen, die den Vers mit kurzer Messung des o als 4 dact e-interpretiert (... - ∪ ∪ ∪ ∪-). Man müßte in diesem Fall das Fehlen des Verbindungsglieds zwischen daktylischem und epitritischem Bestandteil und die Auflösung des ersten longum des epitritischen Elements ansetzen, wofür man in dieser Zeit nur einen sicheren Beleg findet,<sup>8)</sup> der sich jedoch nicht mit dem metrischen Ungetüm, das Eccl.571 ergäbe, vergleichen läßt.<sup>9)</sup>

mowitz, Verskunst 439.

6) Vgl. Spatz, Strophic construction 428.

7) Vgl. Korzeniewski 75; West, Metre 16; Prato 339; z.B. Il.12,208 αἰόλον ἄρνιν.

8) Vgl. West, Metre 140; Philoxenos Fr.836 (b), 19 PMG: παρὰ γ' εἶμιν καί.

9) Daran scheitert auch Usshers Analyse (154) "sp D resolved choriamb".

Auf das längere Eröffnungskolon folgen zwei D-Kola. Der Übergang ist durch das Endlongum des Hexameters gleitend gestaltet, so daß keine Pause zwischen 571 und 572a entsteht.

P2 (573-576b): Es folgt eine längere Periode, in der zunächst an ein kurzes D-Glied ein längeres Kolon e x D- anschließt. Im Klauselvers wird Periodenende durch den spondeischen Schluß angezeigt (sp = synkopierter Epitrit).<sup>10)</sup>

An die Kurzperiode P3 (577a/b), die durch einen synkopierten Epitriten eröffnet wird, schließt eine längere Abschlußperiode von D-Gliedern an, die durch ith als Klausel abgeschlossen werden (P4: 578-580b).<sup>11)</sup>

Durch die vorgeschlagene Kolometrie werden die rhetorischen Einheiten in einen sinnvollen Zusammenhang mit den metrischen gebracht. Die Kompositionsform ist typisch für daktyloepitritische Dichtungen des vierten Jahrhunderts: Die daktylischen Glieder überwiegen, e findet sich nur in 574 und 576a, die synkopierte Form (sp) in 576b und 577a ist dem daktylischen Kontext angeglichen. In Philoxenos' *Deipnon* (Fr.836 PMG) stehen 148 D-Kola nur sieben E- und 21 e-Elemente gegenüber.<sup>12)</sup> Wie Aristophanes in den *Vögeln*, *Thesmophoriazusen* und *Fröschen* von der zeitgenössischen Musik und dem Neuen Dithyrambos beeinflusst war, setzt er sich in den *Ekklesiazusen* mit den Vertretern dieser modernen Richtung in der Agonode auf musikalischer und rhythmischer und in der Exodos<sup>13)</sup> auf sprachlicher Ebene auseinander.

10) Vgl. Maas 41 (§ 55).

11) Vgl. das daktyloepitritische Pnigos in Nub.470-473 mit ith als Klausel; zu ith nach Daktyloepitriten vgl. Eq.1273=1299, Pax 776=798.795=818; Dale 180f; West, Metre 132.

12) West, Metre 140f.

13) Siehe oben S. 84-90.

### 3.2. Von der Tragödie beeinflusste Chorlieder

Der Großteil der Chorlieder in den Tragödien vor allem von Sophokles und Euripides bringt in verschiedener Form die Reaktion des Chors auf das Bühnengeschehen zum Ausdruck, die von ausgelassener Freude bis hin zu Trauer, von Bewunderung bis hin zu Entrüstung und Unwillen, von Angst, Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit bis hin zu Neugierde reichen kann.<sup>1)</sup> Bei Aristophanes finden sich Chorlieder, die ihr Vorbild in der Tragödie haben, in den beiden Stücken, die sich ausführlich mit der Schwestergattung auseinandersetzen, in der Volksversammlungsszene der *Thesmophoriazusen* (373ff) und dem Dichteragon im zweiten Teil der *Frösche* (738ff).<sup>2)</sup>

*Thesmophoriazusen* (433-442<sup>2</sup>520-530.459-465)

Nach der Parodos, die nach der Eröffnungszeremonie der athenischen Ekklesie gestaltet ist,<sup>1)</sup> folgt ein 'Redenagon'<sup>2)</sup>, der durch die Chorführerin<sup>3)</sup> mit traditionellen Formeln<sup>4)</sup> eingeleitet wird. Auf die Rede der ersten Frau (383-432), die Euripides' Frauenfeindschaft sowie seinen schlechten Einfluß auf das Verhalten der Männer anprangert und mit dem Antrag schließt, den Dichter irgendwie aus der Welt zu schaffen (430f), reagiert der Chor voller Bewunderung für die Argumentation mit einem Lied (433-442). Auch die kurze Zusatzrede der zweiten Frau (443-458) wird vom Chor mit lobenden Worten bedacht, während die Verteidigung von Euripides durch Mnesilochos (466-519) von den Frauen mit Erstaunen zur Kenntnis genommen wird, jedoch ihre Wirkung nicht verfehlt zu haben scheint, wie das abschließende Tetrameterpaar der Chorführerin zeigt (531f). Diese Äußerung führt zu einer lebhaften Auseinandersetzung zwischen der ersten Frau, die den Chor wegen seiner voreiligen Zustimmung schilt (533-535), und

1) Vgl. Helg 17-29.

2) Die parainetischen Lieder der 'Acharner' zählen nicht zu dieser Gruppe, da sie nur metrisch (Dochmien), nicht aber inhaltlich von der Tragödie beeinflusst sind. Sie vertreten die Agonoden. Siehe oben S.108-113.

1) Vgl. Bd.1,112f.

2) Gelzer, Agon 174.

3) Zur Zuweisung von 381f an die Chorführerin vgl. Austin 320f.

4) Vgl. Fraenkel, Beobachtungen 119-121.

Mnesilochos, bis der dazwischentretende Kleisthenes den Frauen von dem männlichen Eindringling berichtet und Mnesilochos' Demaskierung veranlaßt (574-654).

Aristophanes richtet sich in der Gestaltung des 'Redenagons' nach zwei Vorlagen, dem Ablauf der athenischen Ekklesie und den agonalen Szenen der Tragödie, vielleicht des Euripideischen *Telephos*.<sup>5)</sup> Das Ambiente der Volksversammlung wird durch die einleitenden Worte der Heroldin (381f) und die anschließenden Reden und Anträge vermittelt; die literarische Vorlage wird durch das Aufeinanderprallen von zwei Redeblocken, auf die ein Streitgespräch der Redner folgt, evoziert.<sup>6)</sup> In der Tragödie werden Rede und Gegenrede meistens durch zwei Verse des Chorführers voneinander getrennt,<sup>7)</sup> die auf die Argumente des einen Redners Bezug nehmen und zur Rede des zweiten überleiten. Vor allem Soph. Ant. 471f (δηλοῦ τὸ γούν λῆμ' ὦμόν ... / ... εἴκειν δ' οὐκ ἐπίσταται κακοῦς) läßt sich mit den VV. 459ff der *Thesmophoriazusen* vergleichen. Auf den bewundernden Ausruf über den Mut (λήμα) folgt eine allgemeine Stellungnahme. Die Ursache für das formale Abweichen von der Praxis der Tragödie kann darin liegen, daß Aristophanes dadurch, daß er jede Rede durch ein Chorlied abschließen läßt, den Eindruck eines 'Volksgemurmels' erwecken wollte und damit wieder die Ebene der Volksversammlung ins Spiel brachte. Außerdem rief er bei den Zuschauern durch den Chorgesang, vor allem aber durch Textsignale<sup>8)</sup> und die zwei katalektischen Tetrameter (531f), die formal einem Katakeleusmos gleichen,<sup>9)</sup> die Erinnerung an die für die Komödie typischen Agonoden wach. Gerade durch die Evozierung traditioneller Formen stößt er das Publikum auf das völlig Neue seiner Dichtung.

5) Vgl. Bd. 1, 122 mit Anm. 49.

6) Vgl. Bd. 1, 122 Anm. 50.

7) Vgl. Eur. Alc. 673f. 706f, Heracl. 179f, Hipp. 981f.

8) Vgl. die Stellen bei Gelzer, Agon 155 Anm. 3.

9) Vgl. Gelzer, Agon 154f; inhaltlich schließen die Tetrameter das Chorlied ab; ἀλλά leitet das Resümee des Vorhergehenden ein und nicht den folgenden Streit.

Die Parodos und der Redenagon der *Thesmophoriazusen* zeigen die Vielschichtigkeit von Aristophanes' Kunst: Er setzt eine außerliterarische, jedem Zuschauer bekannte Zeremonie komisch in die Frauenvolksversammlung um, die er mit der Parodie des Euripideischen *Telephos* verwebt, und läßt dazwischen Anklänge an die Komödienform 'Agon' aufblitzen.

Die Chorlieder sind in freien Trochäen gehalten, die in der gleichzeitigen Neuen Musik beliebt waren.<sup>10)</sup> Durch die Möglichkeiten zu Auflösungen und Synkopierungen eignet sich dieses Metrum besonders dafür, die Reaktion der Frauen auf die Reden möglichst realistisch als 'Volksgemurmel' der gesprochenen Sprache nachzubilden. Die Verse 433-442 und 520-530 stehen, wenn man Freiheiten in der Auflösung der Trochäen anerkennt, in approximativer Responsion<sup>11)</sup> und unterstreichen damit, daß die Redender ersten Frau und von Mnesilochos aufeinander bezogen sind,<sup>12)</sup> während die kurze Stellungnahme der zweiten Frau einen Zusatz zur Argumentation der Vorrednerin darstellt und von einem Astrophon des Chors abgeschlossen wird.

Metrische Erklärung

433-442=520-530

Ode		
433	ὄπω ταύτης ἤκουσα!	2 an ^
434	πολυπλοκώτερας γυναικός	2 tr
435	οὐδέ δεινότερον λεγούσης.	2 tr
436	πάντα γὰρ λέγει δίκαια'	2 tr
437	† πάσας δ' εἰδέας ἐξήτασεν,†	
438	πάντα δ' ἐβάστασε φρενὶ πυκνῶς τε	2 tr
439 a	ποικίλους λόγους ἀνηύρεν	2 tr
439 b	εὖ διεζητημένους.	2 tr ^
440	ῥστ' ἂν εἰ λέγοι παρ' αὐτήν	2 tr
441 a	Ξενοκλῆς δ' Κακίμου, δο- C	2 tr

10) Vgl. Wilamowitz, *Verskunst* 476; z.B. Eur. Or. 1465ff; Timotheos, Fr. 791, 165-168 PMG.

11) Anders Wilamowitz, *Verskunst* 475. 12) Vgl. Gelzer, Agon 174.



Aischylos vor.<sup>1)</sup> Der wortschöpferischen Urgewalt des alten Dichters (814-817.822-825, vgl. 804) wird die raffinierte, verfeinerte und geschwätzigte Dichtkunst des 'Wortrasplers' Euripides (826-829) entgegengestellt. Betrachtet man die Worte, die zur Einstimmung auf den Streit der beiden Dichter verwendet werden, fällt auf, daß Aischylos' Verhalten vorwiegend in epischer hochpoetischer Sprache beschrieben wird. Euripides dagegen wird mit Wortschöpfungen und Bildern bedacht, die die Geschwätzigkeit seiner Dichtung herausstellen. Während Aischylos' kraftvolle Worte ihre Wurzeln im Epos und der hohen Dichtung haben, ist Euripides von der Neuen Musik und dem jungattischen Dithyrambos und damit letztlich von der Sophistik beeinflusst. "An Stelle solcher schweren, kraftgeladenen und mühsam gebändigten Worte, wie z.B. bei Aischylos, stehen jetzt Kompositionen virtuoser Künstler, die nicht mehr Formung immanenter, überquellender Bildhaftigkeit oder maßvoller Schönheit sind, sondern Mittel, ein intellektuell Geschaffenes in die Höhe des mitreißenden Dichterpathos hinaufzusteigern /.../ ungewöhnlich waren die Bildungen des Aischylos, gesucht aber waren die der Neuerer."<sup>2)</sup>

Aristophanes gelingt es, durch die vier kurzen Strophen die Dichtkunst von Aischylos und Euripides durch das Herausstellen und Übersteigern ihrer Stilmittel zu charakterisieren und damit implizit eine Wertung zu bieten, die den Agon in ein bestimmtes Licht setzt.

#### Bemerkungen zur Sprache:

- 814 ἡ πού Hom.II.3,43 und passim; Soph.Ai.382; Eur.Suppl.762; vgl. Denniston, Particles 286: "the hesitation implied by πού imposes a slight check on the certainty implied by ἡ."  
 ἐριβρομέτας episches Epitheton ornans für Zeus (vgl. Hom.II.13,624); Aischylos wird also mit dem höchsten der Götter verglichen. Dorisches Alpha ist Signal für hohe Lyrik.  
 χόλον episches Wort für 'Zorn'.  
 815 ὄξύλαον Neologismus; Verbindungen mit ὄξυ- sind zahlreich belegt.  
 δῆγοντος ὀδόντα zum Bild vgl. Lys.1255; Hom.II.13,474f.  
 816 ἀντιτέχνου bezeichnenderweise wird Euripides mit einem unpoetischen Wort versehen; vgl. die Kritik an Euripides' Sprache in 937-947.  
 818 ἵππολάων, wohl statt ἵπποκόμων, des Gleichklangs von λάων und λόγων wegen gebildet.<sup>3)</sup>  
 κορυθαίολα Epitheton ornans von Hektor (z.B. Hom.II.2,816).  
 819 Zum Bild der σκινδαλάων παραξόνια vgl. Nub.130; Wilamowitz, Verskunst

- 352 Anm.3  
 Zu Heibergs Σμιλευματοῦργου vgl. Wilamowitz a.O.  
 820 φρενοτέκτονος Neologismus; Verbindungen mit φρενο- finden sich häufig in der Tragödie.  
 821 ἵπποβάμονα Aischyleisches Adjektiv (Suppl.284, P.V.805, vgl. Soph.Trach.1095).  
 822 φρίξας ... χαίταν vgl. Hom.Od.19,446.  
 αὐτοκόμου Neologismus.  
 λασιαύχεναι vgl. hymn.Hom.4,224 (von einem Kentauren), 7,46 (von einem Bären); Soph.Ant.350 (von einem Pferd).  
 823 ἐπισκόνιον ξυνάγων vgl. Hom.II.17,136.  
 βρουχόμενος episch-poetisch; vgl. Soph.Ai.322 (Stiervergleich).  
 824 γομροπαγῆ vgl. Aesch.Suppl.846 γομροδέτω.  
 πινακηδόν Neologismus.  
 825 γηγενεῖ Epitheton ornans für die Titanen; vgl. Aesch.P.V.351; Soph.Trach.1058; Eur.Ba.996.  
 826.828 στοιματοῦργος, βασιανίστρια, καταλεπτολογήσει Neologismen.  
 Metrische Erklärung: Das Metrum (lyrische Daktylen) und die Kompositionsform (die mehrfache Wiederholung derselben Strophenform)<sup>4)</sup> sind ganz Aischyleisch.<sup>5)</sup> Das Lied besteht aus vier gleichen Strophen. Selbst die Zäsuren und Dihäresen stimmen in den einzelnen respondierenden Versen überein.  
 P1 (814=818=822=826) und P2 (815=819=823=827) bestehen aus einem daktylischen Hexameter (Hiat in 814 und 815). In P1 liegt jeweils eine spondeische Eröffnung mit Wortende nach dem Spondeus vor, eine Kompositionsform, die bezeichnend für Aischylos' daktylische Chorika ist (vgl. Pers.865ff).<sup>6)</sup> Zäsur in P1 und P2 ist durchgehend die Hephthemimeres.<sup>7)</sup>  
 P3 (816f=820f=824f=828f) besteht aus einem daktylischen Pentameter (vgl. Aesch. Ag.105=124.159) mit einem Lekythion als Klausel. Zäsur im Pentameter ist die Penthemimeres. Die Verbindung von Daktylen mit einem Lekythion ist typisch für Aischylos' Lyrik (z.B. Pers.865ff).<sup>8)</sup>

Die auf den epirrhematischen Agon folgende Prologprobe bricht Dionysos unwirsch ab (1245f), da er bemerkt, daß Aischylos Euripides mit seinem Refrain ληκύθιον ἀπώλεσεν in arge Bedrängnis bringt. Er will sich nun dem nächsten Durchgang des Dichterwettstreits, der Liederprobe, zuwenden (1248). Sofort stimmt Euripides zu (1249)<sup>9)</sup> und kündigt an, er werde Aischylos als schlechten μελοποιός überführen, der immer dasselbe komponiere. An dieser Stelle fällt der Chor mit einem kurzen Astrophon (1251-1260) ein. Er fragt sich, was man jetzt zu erwarten habe, da er es sich

4) Vgl. Euripides' Kritik an Aischylos' Parodoi 914f; vgl. z.B. Pers.65-139.

5) Zur Analyse vgl. Prato 306f; Spatz, Strophic construction 361f.

6) Vgl. Dale 43.

7) Vgl. Wilamowitz, Verskunst 352.

8) Vgl. Prato 307 mit Stellen.

9) Zu καὶ μὴν vgl. Denniston, Particles 355.

nicht vorstellen könne, wie Euripides Aischylos, der die schönsten Lieder verfaßt habe, kritisieren könne.

Bemerkungen zum Text: Die meisten Herausgeber und Kommentatoren folgen Meines und Hamakers Tilgung der VV.1257-1260 (so Coulon, Radermacher, Stanford; nicht Blaydes, Hall & Geldart, neuerdings auch van der Valk, Aristophanes Ranae 54f). Dadurch wird die Wiederholung desselben Inhalts beseitigt,<sup>10)</sup> vor allem aber schließt nun V.1261 πάνυ γε μέλη θαυμαστά· δείξει δὴ τάχα), Euripides' ironischer Kommentar zur Choräußerung,<sup>11)</sup> unmittelbar an 1254 bis 1256 an. Gerade das elliptische πάνυ γε μέλη θαυμαστά ist nur verständlich, wenn es direkt auf 1254-1256 folgt.<sup>12)</sup>

Wenn man aufgrund dieser Erwägungen die Tilgung von 1257-1260 akzeptiert, stellt sich die Frage, wie man die Verse erklären kann: Eine nicht auszuschließende Möglichkeit ist, daß sie der Ähnlichkeit wegen am Rand notiert wurden und dann in den Text gelangten. So finden sich auch in den Scholien oft längere Zitate (vgl. Cratinus Fr.75.116.193.250 PCG). Eine zweite Möglichkeit besteht darin, die vier Verse als Variante des Dichters selbst zu erklären.<sup>13)</sup> Man kann jedoch nicht so weit gehen, in den beiden Versionen 'Wechselfassungen' zu sehen. Denn 1257-1260 passen nicht in den Kontext (siehe oben). So könnte man höchstens die Hypothese wagen, daß wir mit diesen vier Versen einen Blick auf ein Stadium vor der endgültigen Fertigstellung der Komödie werfen können: Der Chor sollte mit stärkeren Worten seine Vorliebe für Aischylos in einer ungewöhnlichen Kompositionsform zum Ausdruck bringen.<sup>14)</sup> Drei Pherekrateen in Folge sind außergewöhnlich. Die von Prato (315) angeführte Stelle Aesch.Pers.1022-1024 kann nicht als Parallele gelten, da die Pherekrateen in Folge durch den lyrischen Dialog erklärt werden können und die Katalexe Sprecherwechsel anzeigt.<sup>15)</sup> Der andere Beleg Pratos, Pher.Fr.79 K., zeigt, daß Pherekrateen in Folge als etwas Neues und Ungewöhnliches galten: ἄνδρες, πρόσσεχετε τὸν νοῦν / ἔξευρήματι καὶ λῶν / συμπίκτους ἀναπαίστευς. So läßt sich Dovers inhaltliche Hypothese<sup>16)</sup> ("Aristophanes will have ventured on the expression τὸν βαρχεῖον ἀναπα and then repented of it") auch metrisch stützen: Aristophanes verzichtete nicht nur auf die gewagte Formulierung, sondern auch auf die außergewöhnliche metrische Form, zumal die Liedprobe noch genug an extravaganteren Rhythmen bringen sollte.

Die Aufgabe des Astrophons besteht in der Untergliederung des Dichterwettstreits. Wie in den *Thesmophoriazusen*<sup>17)</sup> vertritt das Liedchen kein Stasimon, das einen gewissen Zeitraum überbrückt und bei leerer Bühne gesungen wird, sondern die zwischen

10) Vgl. Dover, *Interpolations* 151.

11) Zu δὴ vgl. Denniston, *Particles* 236.

12) Zu γε vgl. Denniston, *Particles* 127f: "The exclamation is sometimes sarcastic in tone."; vgl. Nub.647.1064.

13) So Radermacher 315; Russo, 315f, die die zweite Aufführung der 'Frösche' damit in Verbindung bringen; vgl. ausführlich unter methodischen Gesichtspunkten Dover, *Interpolations* 151.156.

14) τὸν βαρχεῖον ἀναπα ist auf Aischylos zu beziehen; vgl. van der Valk, *Aristophanes Ranae* 54.

15) Zu 2 pher vgl. Aesch.Pers.556f=566f.569f=577f.

16) *Interpolations* 156.

17) Siehe oben S.141-145.

den Redeblocken der Tragödie stehenden Verse des Chorführers, die von der einen zur anderen Rede überleiten und eine kurze Stellungnahme zu dem Gehörten geben.<sup>18)</sup> So braucht die Kürze des Lieds kein Erstaunen zu erregen,<sup>19)</sup> ja, eine längere Chorpartie würde den Schlagabtausch zu lange unterbrechen.<sup>20)</sup> Zudem folgen in der Liedprobe (1264ff) noch umfangreiche Gesangspartien.

Metrische Erklärung: Die Kompositionsform ist äußerst schlicht: P1 (1251) besteht aus einem Glyconeus. Die Frage erfordert Periodenende. P2 (1252f) besteht aus einem Glyconeus und einem Pherecrateus, P3 (1254-1256) aus einem Glyconeus und zwei Pherekrateen.<sup>21)</sup> Ähnliche äolische Kurzperioden findet man z.B. Eq.973ff und häufig bei Euripides (Andr.501ff=523ff, H.F.355-358=371-374.649-654=667-672, Ion 184ff=194ff, Phoen.202ff=214ff, Ba.402ff=416ff, I.A.164ff=185ff.543-545=558-560).<sup>22)</sup>

Dieselbe Funktion, die Untergliederung des Dichterwettstreits, übt auch das kurze Astrophon 1370-1377 aus. Wie schon die Prologprobe, bricht Dionysos auch die Prüfung der Lyrik ab (1364). Auch Aischylos hat genug davon und will durch die Entscheidung auf der Waage klären, wessen Dichtung gewichtiger ist (1364 bis 1367). Dionysos ergreift sofort die Initiative (1368f). Doch bevor es zum Wiegen kommt, stimmt der Chor ein Lied an (1370-1377), in dem er bewundernd die Mühe preist, die die Genies (δέξιοι) auf sich nehmen. In der Illusion des Stücks kann man den Eröffnungsvers ohne weiteres auf die beiden Dichter beziehen. Bei der vagen Ausdrucksweise steckt in den Versen jedoch auch ein geschickter Hinweis auf die Genialität von Aristophanes und damit ein gut getarntes Eigenlob.<sup>23)</sup> Kurz vor dem Ende der Komödie soll das Publikum noch einmal auf die überaus glückliche Gestaltung des Dichterwettstreits durch den Chor aufmerksam gemacht werden, der, da er am Wettstreit der beiden Dichter nicht als Handeln-

18) Vgl. *Soph.Trach.1044f κλύουσ' ἔαρξα κτλ., O.R.1074f δέδοιχ' / ὅπως κτλ.*

19) So Dover, *Interpolations* 156.

20) Ähnlich kurze, die Handlung untergliedernde Oden finden sich in *Soph.Phil.391-402=507-518.*

21) Siehe oben Anm.15.

22) Vgl. Prato 55.

23) Vgl. Radermacher 332.

der teilnimmt, sondern gleichsam als 'idealer Zuschauer', die Qualität des Dargebotenen zu würdigen weiß.<sup>24)</sup>

Metrische Erklärung: Die Kompositionsform ist wie bei dem vorangehenden Astrophon - jedenfalls in der ersten Periode - typisch Euripideisch. Das Lied wird durch drei Lekythia eröffnet (P1: 1370-1372),<sup>25)</sup> an die als zweite Periode (1373-1377) ein Pnigos lyrischer Trochäen anschließt, die mit einem Ithyphallicus als Klauselvers enden (vgl. Eur.Phoen.1734-1736).<sup>26)</sup>

- 
- 24) Zur tragischen Diktion in 1371f (τόδε ... τέρας / νεοχμῶν) vgl. Thesm. 701 (Tragödienparodie); zu νεοχμῶν vgl. Soph.Phil.751.  
 25) Vgl. Phoen.239-245=250-256: 7 lec in Folge ohne Enjambement; bei Aristophanes vgl. Lys.292f=302f (2 lec).  
 26) Vgl. Prato 329.

### 3.3. Enkomien

Die vom Chor vorgetragenen Enkomien<sup>1)</sup> haben die Funktion eines Stasimons: Sie werden bei leerer Bühne gesungen, stellen einen Ruhepunkt in der Handlung dar und dienen vor allem dazu, das Interesse der Zuschauer und ihre Identifikation mit dem komischen Helden zu lenken. Dies wird dadurch erreicht, daß der Chor gleichsam als Zuschauer aus einer gewissen Distanz<sup>2)</sup> seinen Kommentar abgibt.<sup>3)</sup> Im Futur werden die Errungenschaften ausgemalt,<sup>4)</sup> die dem Protagonisten aufgrund seines Planes und seiner Klugheit zuteil werden.<sup>5)</sup> Häufig wird durch Sentenzen oder Sprichwörter das Glück des Helden unterstrichen.<sup>6)</sup> Daß das Publikum mit Enkomien in einer Komödie rechnen konnte,<sup>7)</sup> zeigen besonders die *Wolken* (1205ff) und ein Fragment aus den *Tagenistai* (505 PCG): In den *Tagenistai* wollen vermutlich zwei Sklaven<sup>8)</sup> auf ihren Herrn wie die Chöre ein Enkomion anstimmen (ὥσπερ οἱ χοροὶ / ἄδωμεν εἰς τὸν δεσπότην ἐγκώμιον), in den *Wolken* malt sich Strepsiades aus, was für ein Enkomion er bald wegen seines Glücks von Nachbarn und Freunden hören werde.<sup>9)</sup> Die Enkomien haben ihre Wurzeln wohl im Dionysoskult.<sup>10)</sup> Der Protagonist ist gleichsam der vollkommen in die Mysterien des Dionysos Eingeweihte, dem ein wahres Schlaraffenland zur Verfügung steht;<sup>11)</sup> für ihn gelten wie für die Mysteren keine sozialen Schranken und Normen, sondern er gibt sich einer orgiastischen Ausgelassenheit hin.<sup>12)</sup>

- 
- 1) Zu den Amoibaia vgl. Bd.1,174-208; zu Allgemeinem Bd.1,174f.  
 2) So überwiegt im Gegensatz den Amoibaia die 3.Pers.Sing. (2.Pers.Sing. nur Ach.842ff), in der der Chor vom Protagonisten spricht (Ach.836f.971.988, Nub.1304, Vesp.1451, Ran.1485).  
 3) Vgl. Ach.971, wo das Publikum direkt angesprochen wird.  
 4) Vgl. Ach.836ff.979ff, Nub.1206, Ran.1482.  
 5) Vgl. Ach.837f.972f, Nub.1207, Ran.1483.  
 6) Vgl. Nub.1303, Vesp.1457f, Ran.1484.  
 7) Vgl. Macleod a.O.  
 8) Macleod 142.  
 9) Siehe oben S. 38-40.  
 10) Vgl. Eur.Ba.72-82; Dodds 75; Norden 100 Anm.1; Burkert 435.  
 11) Vgl. Eur.Ba.142f (ρεῦ δὲ γάλακτι πέσον, ρεῦ δ' οἴνου, ρεῦ δὲ μελισσῶν νέκταρι) mit dem αὐτομάτως-Motiv in der Komödie (Ach.976, auch Ach.36); vgl. Verf., Utopisches 60.  
 12) Man denke an die Abfertigungsszenen, den derben Humor und das ὄνομαστὶ κωμῶδεν; vgl. auch Eur.Ba.107ff.370ff.



## Acharner (836-859.971-999)

Die auf die Parabase folgenden Szenen führen Dikaiopolis' neuen Glückszustand vor, der auf seinem Freimarkt inmitten der Kriegswirren alle erdenklichen kulinarischen und erotischen Leckereien erwerben kann. Kaum sind Dikaiopolis und sein erster Kunde, ein Megarer, sich über ihren Tauschhandel einig geworden (729-817), erscheint als unliebsamer Störenfried ein Sykophant (818). Kurzerhand wird er auf den Hilferuf des Megarers hin (823) von Dikaiopolis von der Bühne geprügelt.<sup>1)</sup> Der Chor nimmt das gerade Erlebte zum Anlaß, ein Enkomion auf den Protagonisten anzustimmen (836-859): Ungestört von allen Sykophanten, mit denen er wie soeben leicht fertig werden wird, wird Dikaiopolis seinen Erfolg genießen.<sup>2)</sup> Dieser Gedanke verselbständigt sich in den folgenden drei Strophen: Der Chor malt sich genüßlich aus, von wem Dikaiopolis außerdem nicht belästigt werden wird (οὐδέ in 842-844.848.854). Das Enkomion wird zum Spottlied, das jedoch durch die erste Strophe einen Bezug zur Handlung aufweist.<sup>3)</sup> Im Handlungsablauf übt das Lied mehrere Funktionen aus: Als bei leerer Bühne gesungenes Stasimon schließt es die erste Abfertigungsszene ab. Gleichzeitig wird die folgende Szene, der durch den Sykophanten gestörte Handel mit dem Boioter, vorbereitet.<sup>4)</sup> Der Chor ist der staunende Zuschauer von Dikaiopolis' Taten und bestärkt die Zuschauer in ihrer Parteinahme für den komischen Helden. Die Identifikation mit Dikaiopolis gibt dem Publikum die Gelegenheit, in der Illusion des Stücks sich die Welt so zurecht zu stützen, wie es Dikaiopolis getan hat, und ungehemmt im Verspotten von störenden oder mißliebigen Mitmenschen seinen Aggressionen freien Lauf zu lassen.<sup>5)</sup>

1) V.829 bereitet den Export des Sykophanten Nikarchos in der folgenden Szene vor.

2) Zu dem bewundernden οὐκ ἤκουσας (835f) vgl. 1015.1042; Kaimio 141-143; Ktesias ist kein Zeitgenosse des Aristophanes (so z.B. Sommerstein, Acharnians 198 "unknown"), sondern ein komischer Eigenname ('ein Herr Habgier'), gebildet von κτάομαι; vgl. Starkie, Acharnians 173. Diese Interpretation wird durch τις gestützt (vgl. Ach.701 τις ... Μαρίνας (< μάριτω); Starkie, Acharnians 148; Eq.570 ὁ θυμὸς εὐθὺς ἦν Ἀμυνίας (< ἀμύνειν); Vesp. 401 Χρήμων καὶ Φερδέσειπνε; vgl. MacDowell 187f).

3) Vgl. unten S. 170f.

4) Vgl. Bd.1,216 gegen Landfester 51.

5) Vgl. Halliwell, Satire 19.

Der einfache Inhalt wird von einer schlichten Form getragen. Auf volkstümliche Vorbilder verweist außer dem Metrum die einfache, viermal wiederholte Strophenform.<sup>6)</sup>

Metrische Erklärung: Das Lied wird durch zwei Kurzperioden, bestehend aus einem vollständigen und einem katalektischen iambischen Dimeter, eröffnet (P1: 836=842=848=854; P2: 837=843=849=855). Wegen des lyrischen Charakters ist die Kolometrie in Dimeter<sup>7)</sup> der in katalektische iambische Tetrameter<sup>8)</sup> vorzuziehen. Es folgt als Abschlußperiode (P3: 838-841=844-847=850-853=856-859) ein iambisches aus drei Dimetern bestehendes Pnigos, das ein mit den Iamben in Synaphie stehendes Reizianum als Klausel hat.<sup>9)</sup> Die Iamben sind regelmäßig gebaut,<sup>10)</sup> Auflösungen kommen kaum vor (nur in 850f und 856 jeweils im ersten longum). Deshalb ziehe ich in V.849 (Κρατῖνος δὲ κικαριέ-VOΣ), in dem im ersten breve eine Doppelkürze auftritt und außerdem die Auflösung durch Wortende auseinandergerissen wird, Fritzsches εὐ κικαριέ-VOΣ vor.

Auf den Export des Sykophanten (860-951) folgt eine kurze Zwischenszene, in der zunächst der Boioter mit seiner athenischen 'Spezialität' abzieht (952-958) und dann ein Sklave von Lamachos erscheint (951-970), um für das Choenfest auf Dikaiopolis' Markt einzukaufen. Schroff lehnt Dikaiopolis dies ab: Für sich allein hat er all die Güter erworben, und allein will er sie auch genießen. Der kurze Dialog mit Lamachos' Diener stellt einen weiteren Triumph von Dikaiopolis dar: Der, der ihm die Errichtung des Freimarkts verbieten wollte (572ff), möchte jetzt die Vorteile in Anspruch nehmen und wird abgewiesen.

An dieser Stelle stimmt der Chor sein zweites Enkomion auf Dikaiopolis an: An die ganze Stadt gewandt, weist er auf Dikaiopolis' Glück hin, der wie im Schlaraffenland lebt und dem alles von alleine zufliegt (976 αὐτόματα).<sup>11)</sup> Durch die Gegenüberstellung von Krieg und Frieden und dem damit verbundenen Entbehrungen bzw. Genüssen<sup>12)</sup> bereitet das Chorlied auch die Exodos vor, in der dieser Gegensatz im Auftritt des vom Gelage zurückkehrenden, beschwipsten

6) Vgl. Wilamowitz, Verskunst 207.462.

7) So Coulon, Sommerstein, Acharnians; vgl. Spatz, Strophic construction 20f; White § 582; Perusino 28-30.

8) So Prato (18f) in 836 und den entsprechenden Versen.

9) Vgl. Wilamowitz, Verskunst 403; Dale 80.198; Vgl. auch Pax 955=1038; in Pax 953 (2 ia) ≈ 1036 (reiz) zeigt die Responsion die Affinität der beiden Metren; zu reiz als Volksliedkolon vgl. das Rhodische Schwalbenlied, Fr.848 PMG.

10) Vgl. Denniston, Lyric Iambics 128; zur Analyse vgl. Prato 18f; Spatz, Strophic construction 20f.

11) Vgl. Verf., Utopisches 60.65. 12) Wie im Prolog wird der Frieden als ländliche Idylle ausgemalt, vgl. VV.31ff, bes. 36.

Dikaiopolis und des aus dem Felde kommenden, verletzten Lamachos auf die Bühne gebracht wird. Die Beteuerungen des Chors, künftig sich den Krieg vom Hals zu halten (977ff) und lieber den angenehmen Dingen im Leben nachzugehen,<sup>13)</sup> werden von den Zuschauern während der Aufführung des Stücks geteilt. Zusammen mit Dikaiopolis können sie - in der Illusion der Komödie - egoistisch (vgl. 969.1037-1039) all das genießen, was ihnen während der Kriegswirren versagt bleibt, und mit ihm den militärischen Vorgesetzten so behandeln, wie sie es sich bestimmt manchmal gewünscht haben.<sup>14)</sup>

Der Lobpreis, den der Chor auf den Protagonisten singt, bildet nur den Anlaß dafür, daß die Acharner sich über sich selbst und ihr Verhältnis zu Krieg und Frieden äußern (977-987.991-999).<sup>15)</sup> Interessant ist die metrische Form: Wie in den Parodos-Oden (208-218=223-233) und den Oden der Parabase (665-675=692-702), in denen der Chor über sich selbst spricht, findet man auch hier den kretisch-päonischen Rhythmus vor, der demnach mit dem Charakter des Chors verbunden ist.

Metrische Erklärung:<sup>16)</sup> P1 (971f=987) und P2 (973=988): kretisch-päonischer Pentameter (cr 3 p cr, brevis in longo in 972). P3 (975=989): je drei Dimeter der Form p cr (vgl. Pax 357-360.396-399.596 bis 600).

Es folgen kretisch-päonische Tetrameter (976-985b=990-998),<sup>17)</sup> die regelmäßig gebaut (3 p cr, außer 981: 2 p 2 cr) und oft durch Hiat bzw. brevis in longo voneinander abgesetzt sind. Die Langverspartie wird durch einen katalektischen trochäischen Tetrameter abgeschlossen (986=999), der im Kontrast zu den vorangehenden kretisch-päonischen Versen Klauseleffekt ausübt.

13) Vgl. auch das Phaleslied (263ff); siehe oben S. 41f.

14) Vgl. Verf., *Utopisches* 65f.76; zu Lamachos als dem Typ des militärischen Vorgesetzten vgl. Halliwell, *Satire* 11f.

15) Die 1.Pers.Sing., in der der Chor von sich spricht, ist ein Zeichen seiner starken Anteilnahme; vgl. Kaimio 69f.

16) Zur Analyse vgl. Prato 22f; Spatz, *Strophic construction* 23.

17) Sifakis (35) spricht aufgrund dessen von einer 'pseudo-epirrhematischen Syzygie', die den Platz der Nebenparabase einnehme. Aristophanes kombiniert zwei Bauformen, den Makarismos des komischen Helden und die Nebenparabase, in der der Chor über sich selbst reden kann, und läßt dadurch eine kompositorische und inhaltliche 'Mischform' entstehen.

*Wolken* (1303-1310=1311-1320)

Das Spiel, das Aristophanes mit den Erwartungen des Publikums treibt, läßt sich besonders schön an den Enkomien der *Wolken* aufzeigen: Voller Begeisterung singt Strepsiades, als er vom Erfolg seines Sohnes gehört hat (1150), ein Jubellied (1154 bis 1170).<sup>1)</sup> Seine Freude kennt keine Grenzen mehr, als er das neue Wissen seines Sprößlings geprüft hat (1171-1200). Siegesgewiß stimmt er ein Enkomion auf sich selbst an und nimmt den Lobpreis vorweg, den er bald, wie er in seiner Verblendung meint, von jedermann hören wird (1206-1211).<sup>2)</sup> Es folgen die im zweiten Teil der Komödie üblichen Abfertigungsszenen: Strepsiades wird mit zwei Gläubigern mit Hilfe seiner 'Argumentationskunst' kurzerhand fertig (1214-1302). Nach dem Abgang aller erwartet der Zuschauer ein Enkomion des Chors auf den Protagonisten. Doch statt dessen stimmen die *Wolken* ein warnendes Lied an, das geradezu die Umkehrung eines Enkomions darstellt, jedoch mit allen Techniken dieses Liedtyps arbeitet und deshalb in diesem Zusammenhang behandelt werden muß. Das Lied wird mit einer allgemeinen Feststellung eröffnet,<sup>3)</sup> das hinweisende ὄδε (1304) findet sich häufig in Enkomien,<sup>4)</sup> ebenso die futurische Sprechweise.<sup>5)</sup> Werden sonst mit diesen Mitteln die zukünftigen Genüsse geschildert, wird hier damit das kommende Unheil angekündigt.<sup>6)</sup> Die Identifikation des Zuschauers mit dem komischen Helden, die durch die Enkomien normalerweise gefördert wird,<sup>7)</sup> wird hier geradezu verhindert. Das Publikum, das spontan seine Freude an der derben Behandlung der lästigen Gläubiger hatte, wird durch das Chorlied verunsichert; anstatt eine Bestätigung seines Beifalls für Strepsiades' Verhalten zu bekommen, wird es von den *Wolken* auf die moralische Verwerflichkeit von Strepsiades' Tun

1) Siehe oben S. 36-38.

2) Siehe oben S. 38-40.

3) Vgl. Ach.836, Vesp.1451, Ran.1484.

4) Vgl. z.B. Ran.1485; zur 3.Pers.Sing. siehe oben S.151 Anm.2.

5) Vgl. z.B. Ach.836ff; zu εὐπεῖν (1311) in Enkomien vgl. Ach.1037.

6) Vgl. Fisher 215f.

7) Siehe dazu oben S. 151

hingewiesen. Die negative Beurteilung von Strepsiades, die schon zweimal anklang (808f.1113f), wird nun ganz deutlich ausgesprochen; die 'Katastrophe' und die enthüllenden Worte der Wolken-göttinnen (1454ff) sind vorbereitet.

Metrisch nimmt das Chorlied die Iamben von Strepsiades' Eigenlob auf<sup>8)</sup> und leitet - durch die identischen Eröffnungsperioden - zu den Oden des zweiten Agons über, der Strepsiades' Zusammenstoß mit seinem Sohn und die Erkenntnis seines Fehlverhaltens bringt.<sup>9)</sup>

## Strophe

1303	Οἶον τὸ πραγμάτων ἐρᾶν φλαύρων· ὃ γὰρ	3 ia
1304	γέρων ὄδ' ἔξαρθεῖς	ia sp
1305	ἀποστερηῆσαι βούλεται	2 ia
1306	τὰ χρῆμαθ' ἀδανείσατο.	2 ia
1307	κοῦκ ἔσθ' ὄπως οὐ τήμερον	2 ia
1308	λήψεταί τι πράγμ', ὃ τοῦ-⊖	lec
1309	τον προήσει τὸν σοφι-⊖	lec
1310 a	στήν ὦν πανουργεῖν ἤρξατ' ἔξ-⊖	2 ia
1310 b	αἴφνης τι κακὸν λαβεῖν.	tel

## Gegenstrophe

1311	Οἶμαι γὰρ αὐτὸν αὐτίχ' εὐρήσειν ὄπερ	3 ia
1312	πάλαι ποτ' ἐζήτηι,    <sup>hiat</sup>	ia sp
1313	εἶναι τὸν υἱὸν δεινὸν οἱ	2 ia
1314	γνώμας ἐναντίας λέγειν	2 ia
1315	τοῖσιν δικαίοις, ὥστε νι-⊖	2 ia
1316	κἂν ἄπαντας, οἷσπερ ἂν	lec
1317	εὐγγένηται, κἂν λέγη	lec
1318	παμπόνηρ· ἴσως δ' ἴσως	lec
1319	βουλήσεται	ia
1320	κάφωνον αὐτὸν εἶναι.	2 ia ^

8) Vgl. Spatz, *Metrical motifs* 78.

9) Siehe oben S.124f.

Abweichungen von Dovers Text:

1304 ἔξαρθεῖς Reisig: ἐρασθεῖς codd. ἐπαρθεῖς Blaydes<sup>10)</sup>

1310 b τι κακὸν λαβεῖν RVΦ: † τι κακὸν λαβεῖν † Dover λαβεῖν κακὸν τι Hermann κακὸν λαβεῖν τι Bergk

Bemerkungen zum Text: 1304: Reisisgs ἔξαρθεῖς stellt Responision zu V.1312 her und paßt hervorragend zur Charakterisierung von Strepsiades (vgl. V.809): In seiner Hochstimmung kennt der Alte keine Grenzen mehr; zu ἐξαίρεσαι vgl. Soph. El.1461 (ἐλίπισιν κεναις .../ ἐξήρατ') und Platon, Legg.716a5 (ἐξαρθεῖς ὑπὸ μεγαλαυχίας); ἐρασθεῖς kann nach ἐρᾶν in 1303 leicht in den Text eingedrungen sein. In 1310b halte ich trotz Dovers sprachlicher Kritik (Clouds 247) an der handschriftlichen Überlieferung fest und schließe mich der Erklärung von Wilamowitz an (Verskunst 480f): "wenn gesagt werden kann πανουργεῖν τι, kann auch πανουργεῖν κακὸν τι gesagt werden, und dann ist gerechtfertigt λαβεῖν κακὸν τι τῶν κακῶν ὧν πανουργεῖν ἤρξατο".<sup>11)</sup>

Metrische Erklärung: P1 (1303f=1311f) besteht mit Reisisgs Konjektur in 1304 aus einem iambischen Dimeter und einem synkopierten Dimeter der Form ia sp (vgl. Av.457=545.1314=1326)<sup>12)</sup> als Klauselvers.

P2 (1305f=1313f) besteht aus zwei iambischen Dimetern; Periodenende wird durch brevis in longo in 1306 angezeigt.

P3 (1307-1310b≠1315-1320) wird durch ein lyrisches Pnigos gebildet. Die Antistrophos ist um ein Metron länger,<sup>13)</sup> was einen selteneren Fall von Responisionsdurchbrechung darstellt.<sup>14)</sup> In 1310a≠1318 entspricht ein iambischer Dimeter einem Lekythion. Die Lekythien muß man in diesem metrischen Kontext iambisch interpretieren; aufgrund ihrer stichischen Verwendung üben sie keinen Klausel-effekt aus. Hält man in 1310b die handschriftliche Überlieferung, entspricht ein Telesilleion einem katalektischen iambischen Dimeter. Statt exakter metrischer Responision liegt die Entsprechung in der Silbenzahl vor.<sup>15)</sup>

*Wespen* (1450-1461=1462-1473)

Das Enkomion der *Wespen* ist das letzte Chorlied vor Philokleons Tanzburleske in der Exodos. Es weist deutliche Bezüge zu dem auf den Agon folgenden 'gescheiterten Amoibaion' (729ff) auf.<sup>1)</sup>

10) Vgl. dazu auch Newiger, *Metapher* 148 Anm.1.

11) Vgl. auch Trachta 30f.

12) Vgl. Bd.1,206; Dover, *Clouds* 247; Dale 85.

13) Vgl. Trachta 31; vgl. dazu Lys.330-333-344-349 (4 ≈ 5 Metren), Nub.700 bis 706≠804-813; vgl. auch Bd.1,221-223.

14) Vgl. auch Wilamowitz, *Verskunst* 481.

15) Vgl. auch Dale 56.

1) Vgl. Bd.1,224-227; Lenz 32.38f.

Dort verbindet der Chor in der Antode ein Lob Bdelykleons mit der vorsichtigen Voraussage (747 a τωως) über Philokleons künftiges Verhalten, indem er dessen Schweigen falsch, wie sich bald herausstellt, als ein Einsehen seines Fehlverhaltens deutet. Der Agon hat jedoch, wie Philokleons anschließende Monodie zeigt, den Alten keineswegs überzeugt, wohl aber sein Selbstgefühl bis ins Innerste getroffen. Erst im Hundeprozeß wird - und dies nur durch eine Finte des Sohnes - Philokleon die Gerichtsbesessenheit ausgetrieben, so daß er sich endlich dem Wohlleben hingeben will (999-1008). Die späte Stellung der Parabase hat demnach inhaltliche Gründe: Erst jetzt ist der neue Zustand erreicht, den Bdelykleon anstrebte.

Die Szenen nach der Parabase führen die Umerziehung des Alten durch seinen Sohn vor, der einen Mann von Welt aus ihm machen will. Zunächst werden dem Widerstrebenden seine abgetragenen Kleider und Schuhe durch neue ersetzt (1122-1173), dann wird Philokleon in die Umgangsformen der feinen Gesellschaft und in gepflegte Tischgespräche eingeweiht (1174-1207); das richtige Benehmen beim Symposion (1208ff), vor allem der Vortrag von Skolien wird geprobt (1221ff).<sup>2)</sup>

Die Nebenparabase überbrückt den Zeitraum, den das Gelage in Anspruch nimmt, zu dem Bdelykleon seinen Vater mitnimmt (1265 bis 1291). Es folgt ein Botenbericht des Sklaven über das ungebührliche Benehmen seines Herrn in der vornehmen Gesellschaft (1292-1325), bevor der Alte selbst angetrunken in Begleitung einer nackten Flötenspielerin auftritt (1326ff).<sup>3)</sup> Die Rüge durch seinen Sohn kann ihn nicht erschüttern (1364ff), sondern er fertigt eine Brotverkäuferin und einen Bürger samt dessen Zeugen, die er auf dem Heimweg belästigt hat, mit seinen neu erworbenen Umgangsformen, durch das Erzählen von Fabeln, kurzerhand ab. Erst als sein Sohn ihn ins Haus zieht, verstummt er. Das Enkomion, das folgt (1450-1473), steht also an seinem richtigen Platz: Es stellt die Reaktion des Chors auf die Abfertigungsszenen dar und kommentiert den Umerziehungsprozeß, den Phi-

2) Siehe oben S.51-53.

3) Siehe oben S.53f.

lokleon durchmacht. Wie das 'gescheiterte Amoibaion' (729-749) an der ersten wichtigen Schwelle stand, an der sich entscheiden sollte, ob Philokleon wie seine alten Freunde durch die Argumente Bdelykleons bekehrt worden ist, steht das Enkomion an dem zweiten entscheidenden Wendepunkt im Drama, an dem sich die Frage stellt, ob Philokleon tatsächlich sein altes Wesen ganz abgelegt hat.

Die Strophe beginnt mit dem Stichwort für Makarismoi (1450 ζη-λω)<sup>4)</sup>, im folgenden wird das Wohlleben erörtert, dem Philokleon sich fortan widmen soll (1454f). Doch - und dies ist das Besondere dieses Enkomions - die Voraussage wird sofort eingeschränkt (1456),<sup>5)</sup> bevor dann noch einmal der Hoffnung Ausdruck verliehen wird, daß Philokleon sich vernünftigen Meinungen nicht verschließen werde (1460f). Der Zuschauer wird aufgrund der Unsicherheit des Chors gespannt darauf warten, wie sich der Alte verhalten wird.

Die Gegenstrophe widmet sich dem Lob des Sohnes,<sup>6)</sup> der für seine φιλοπατρία (1465) gepriesen wird. In den Schlußversen wird noch einmal die Intelligenz betont, mit der Bdelykleon sich in jedem Punkt als siegreich erwiesen hat.

Durch die von Zielinski (203f) und Russo (201) vorgeschlagene Umstellung von Nebenparabase und Enkomion ginge eine der besten Pointen verloren: Kaum hat der Chor sein Lob Bdelykleons für sein Bemühen, seinem Vater zu einem würdigeren Lebensstil zu verhelfen (1472f), abgeschlossen, erscheint wie in Vers 1292 Xanthias, um von den neuen Verrücktheiten seines Herrn, die ganz und gar nicht den letzten Chorworten entsprechen, zu berichten, und schon hört man Philokleons Stimme, der bald darauf auftritt, um seine Tanzwut auszutoben.<sup>7)</sup> Wie der Alte seiner φιλοδουλία mit Besessenheit frönte, so betreibt er auch die εὐωχία bis zum Exzeß. "Die dionysische Kur hat bei ihm über-

4) Vgl. Ach.1008, Pax 1038.

5) Vgl. den Makarismos mit Vorbehalt Eq.1111-1150; Bd.1,200-203.

6) Da in diesem Enkomion Vater und Sohn gepriesen werden, während sonst nur einem, nämlich dem komischen Helden, Lob zuteil wird, kann man die 'Wespen' als 'Doppelkomödie' mit zwei bestimmenden Charakteren im Mittelpunkt bezeichnen.

7) Siehe oben S.82-84.

stark angeschlagen."<sup>8)</sup>

## Strophe

1450	Ζηλῶ γε τῆς εὐτυχίας	ia ch
1451	τὸν πρέσβυν, οἷ μετέστη	2 ia ^
1452	Ξηρῶν τρόπων καὶ βιοτῆς.	ia ch
1453	Ἔτερα δὲ νῦν ἀντιμαθῶν	ia ch
1454	ἢ μέγα τι μεταπεσεῖται    <sup>Hiat</sup>	2 ia ^
1455	ἐπὶ τὸ τρυφῶν καὶ μαλακῶν.	ia ch
1456	Τάχα δ' αἶν ἕως οὐκ ἐθέλοι.	ia ch
1457	τὸ γὰρ ἀποστῆναι χαλεπὸν	υυ -- ch
1458	φύσεως, ἣν ἔχει τις αἰεί.	υ -- υ ch
1459	καίτοι πολλοὶ ταῦτ' ἐπαθον.	-- -- ch
1460	Ξυρόντες γνώμας ἑτέρων	υ -- -- ch
1461	μετεβάλλοντο τοὺς τρόπους.	υω -- υ cr

## Gegenstrophe

1462	Πολλοῦ δ' ἐπαίνου παρ' ἐμοί	ia ch
1463	καὶ τοῖσιν εὖ φρονοῦσιν	2 ia ^
1464	τυχῶν ἀπεισιν διὰ τὴν	ia ch
1465	φιλοπατρίαν καὶ σοφίαν	ia ch
1466	ὃ παῖς ὃ φιλοκλέωνος.	2 ia ^
1467	οὐδενὶ γὰρ οὕτως ἀγανφ	ia ch
1468	Ξυνεγενόμην, οὐδὲ τρόποις	ia ch
1469	ἐπεμάνην οὐδ' ἐξεχύθην.	υω -- ch
1470	Τί γὰρ ἐκεῖνος ἀντιλέγων	υυ -- υ ch
1471	οὐ κρείττων ἦν, βουλόμενος	-- -- ch
1472	τὸν φύσαντα σεμνοτέροις	-- -- υ ch
1473	κατακοσμήσαι πράγμασιν;	ω -- -- cr

8) Lenz 38.

Metrische Erklärung: Der Bezug des Enkomions zum Agon wird auch rhythmisch ausgedrückt. Wie in den Agon-Oden ist auch das Stasimon in iambisch-choriambischen Versen komponiert, die im zweiten Teil in Wilamowitziani übergehen.<sup>9)</sup> P1 (1450f=1462f): ia ch / 2 ia ^ (ia ba) ||.

An die kurze Eröffnungsperiode schließen zwei iambisch-choriambische Dimeter an (1453f=1464f, mit Auflösung des ersten longum in 1453=1465), die wieder durch einen katalektischen iambischen Dimeter abgeschlossen werden (Hiat in 1454, brevis in longo in 1466).

In der dritten Periode schlägt das Metrum nach zwei iambisch-choriambischen Versen (1455f=1467f) zu choriambischen Dimetern ('Wilamowitziani')<sup>10)</sup> um, derer sich besonders Euripides bedient, was ihm von Aristophanes in der Monodien-Parodie der *Frösche* zum Vorwurf gemacht wird. Für seine eigene Dichtung verschmähte er jedoch das "Maß, das ihm der Tragödie unwürdig schien, nicht."<sup>11)</sup> Die Wilamowitziani weisen verschiedene Formen auf. Seltener sind: υυ -- ch (1457=1469) vgl. z.B. Eur.Suppl.1005, Ion 495, Or.810=822.815=827.832.837; υυ -- υ ch (1470) vgl. Eur.Hel.1304f=1322f, Or.807-809=819-821, I.A.216.551f=566f; -- -- υ ch (1472) vgl. Eur.Cycl.46=60.142=152, I.T.1101=1118.1125=1140, Phoen.229.231, I.A.217.787; υ -- -- υ ch (1458) vgl. Eur.Hec.633=642, Ion 496. Die Klausel (1461=1473) wird durch eine katalektische Form des choriambischen Dimeters (υυ -- x -- υ π) gebildet, die im Eupolideus die zweite Hälfte einnimmt.<sup>13)</sup> Zu den Auflösungen in 1461 vgl. 1470, in 1473 vgl. Eur.I.T.1120.

*Frösche* (1482-1490=1491-1499)

Nachdem Aischylos in einer letzten Probe auch seinen politischen Sachverstand bewiesen und durch seinen Rat (1446-1448),<sup>1)</sup> der schon in der Parabase vom Chor vorgetragen wurde (734f), den Weg zur σωτηρία τῆς πόλεως (vgl. 1419-1421) aufgezeigt hat, wird er trotz des heftigen Protests von Euripides von Dionysos zur Rückkehr in die Oberwelt bestimmt (1466-1478). Alle gehen ab, um nach der überstandenen Mühe sich vor der Abreise von Pluton bewirten zu lassen (1479-1481). Die Zeit, die die Mahlzeit in Anspruch nimmt, wird von einem Stasimon überbrückt. Der Chor beginnt mit einer allgemeinen Glückseligpreisung von verständigen Menschen (1482f), die auf Aischylos (1485 ὀδε)<sup>2)</sup> angewandt wird, der aufgrund seines Verstands (1490) zum allgemeinen Wohl wieder nach Athen zurückkehrt. Die Gegenstrophe zieht die Lehre aus dem, was der Chor erlebt hat: "Wahret die alte Tradition, bleibt μουσικῶς, laßt euch nicht von Sokrates einfangen."<sup>3)</sup>

Das Chorlied weist die für Enkomien typischen Merkmale auf: die

9) Vgl. Bd.1,52; Itsumi, *Choriambic dimeter* 59-61.

10) υυ -- x -- υυ --. Die Abfolge ia ch ist ausgeschlossen; vgl. Bd.1,52; Itsumi, *Choriambic dimeter* 59f.

11) Wilamowitz, *Verskunst* 226. 12) Zu den Formen vgl. Itsumi, *Choriambic dimeter* 63.72f.

1) Aeschylo tribuit Dörrie (*Hermes* 84,1956,296-319).

2) Siehe oben S.151 Anm.2.

3) Radermacher 349.

allgemeine Sentenz am Anfang, den deiktischen Hinweis auf den Sieger des Dichterwettstreits (1485), die futurische Sprechweise (1486), die Betonung des Verstands des Siegers (1485.1490) und die Verbindung mit persönlichem Spott (1491). Die späte Stellung im Stück<sup>4)</sup> erklärt sich aus der Gesamtanlage der *Frösche*: Erst nach der endgültigen Entscheidung kann der Chor den Sieger preisen.

Der Chor singt das Lied aus seiner Mysterrolle heraus, in der er in der *Exodos* Aischylos das Geleit gibt.<sup>5)</sup> Glückseligpreisungen mit εὐδαίμων, δαίσιος oder μακάριος sind typisch für Mysterienkulte.<sup>6)</sup> Die kultischen Anspielungen werden unterstrichen durch das anaphorische ἐπ' ἀγαθῶ (1487f)<sup>7)</sup> und die gleichmäßige rhythmische Form, die dem Lied "eine psalmodierende Wirkung"<sup>8)</sup> verleiht. Auf die Nähe zu kultischen Makarismoi verweist auch die Gegenstrophe, die die Verurteilung derjenigen enthält, die die μέγιστα τῆς τραγωδικῆς τέχνης, die Arcana der tragischen Kunst, verraten haben.<sup>9)</sup>

Metrische Erklärung: Die metrische Form des Lieds wird durch das die Monodien-Probe abschließende Astrophon (1370-1377)<sup>10)</sup> vorbereitet, das in der Eröffnungsperiode (drei Iec) - selbst in den Auflösungen des ersten longum - genau respondiert.<sup>11)</sup>

P1 (1482-1484=1491-1493) besteht aus drei Lekythien. Durch die katalektische Form bilden die drei Kola, da kein Enjambement vorliegt, Kurzperioden, die mit den rhetorischen Einheiten zusammenfallen. Der Form nach sind die Lekythien in Strophe und Gegenstrophe identisch (♩ υ - x - υ -), was den 'psalmodierenden Ton' bewirkt.

In der zweiten Periode (1485f=1494f) entspricht nach der Überlieferung ein trochäischer Dimeter in 1486 (πάλιν ἀπεισιν οἴκωδ' αὐτοῖς) einem Iec in der Gegenstrophe (1495 τῆς τραγωδικῆς τέχνης). Die Responsionsdurchbrechung, die von den meisten Herausgebern und Kommentatoren akzeptiert wird, ist nicht außergewöhnlich.<sup>12)</sup> Ich schließe mich aber trotzdem aus inhaltlichen Gründen Dindorf an, der aus αὐτοῖς αὐ hergestellt. Damit stehen in Strophe und Gegenstrophe wichtige inhaltliche Aussagen im Klauselvers einer Kurzperiode von zwei Versen; außerdem wird die Anapher in 1487f deutlich vom Vorangehenden abgesetzt; αὐτοῖς kann leicht als Änderung erklärt werden, die den Hiat vermeiden sollte. Gerade dies zerstört aber die Wirkung der Strophe.

Die Abschlußperiode (P3: 1487-1490=1496-1499) wird durch ein trochäisches Pnigog von drei Dimetern gebildet, die durch einen Ithyphallicus abgeschlossen werden (vgl. 1377).

4) Vgl. auch *Vesp.* 1450-1473; oben S.157-161. 5) Siehe oben S.77f.

6) Der verallgemeinernde Relativsatz (εὐδαίμων οὗτος) ist hier durch ein participium coniunctum ersetzt.

7) Vgl. Norden 174.179.181; *Eur.Ba.* 142f. 8) Radermacher 349.

9) Vgl. *Eur.Ba.* 387-389.424. 10) Siehe oben S.149f.

11) Vgl. *Thesm.* 667-669=707-709, wo auch nur die erste Periode respondiert.

12) Dale 207 n.1.

## Sonderformen von Enkomien

### Lob des Landlebens

(*Frieden* 1127-1190)

Nachdem Trygaios den lästigen Orakeldeuter und Kriegsgewinnler Hierokles, der die Opferhandlung stört (1039-1126), endlich losgeworden und zum Hochzeitsmahl abgegangen ist,<sup>1)</sup> stimmt der Chor in der Nebenparabase, die einen deutlichen Einschnitt im Handlungsablauf darstellt, voller Freude ein Loblied auf den Frieden und auf das Landleben an, das die Bauern jetzt nach Kriegsende wieder führen können. Er greift damit das Motiv auf, das als Leitthema die ganze Komödie durchzieht: die Verbindung von Frieden und Leben auf dem Land.<sup>2)</sup>

Die Nebenparabase bildet eine inhaltliche Einheit. Die lyrischen Teile drücken wie oft in epirrhematischen Kompositionen<sup>3)</sup> einen höheren Grad emotionaler Anteilnahme aus. Mit starker Betonung (ἦδομαί γ' ἦδομαι) stellt der Chor der Bauern in der Ode den jetzt wiederhergestellten Friedenszustand in einer behaglichen Schilderung der Genüsse des Landlebens (1131-1139)<sup>4)</sup> den Unannehmlichkeiten des Kriegs gegenüber (1127f). Der Gegensatz Krieg - Frieden wird aus dem Blickwinkel des attischen Bauern gesehen; er wird ausgedrückt in einem Gegenüberstellen von den Dingen, die den 'kleinen Mann' am meisten beschäftigen: dem schlechten Feldproviant und den Gaumenfreuden, die das friedliche Landleben bietet.<sup>5)</sup> Epirrhema und Pnigog (1140-1158) nehmen das in der Ode angedeutete Bild der winterlichen Gemütlichkeit nach getaner Feldarbeit auf und malen es breit aus. Einen besonderen Reiz erhält das Epirrhema durch den Dialog, in den die Schilderung übergeht und der die Vorbereitungen zu einem ländlichen Mahl zum Inhalt hat. Die Antode befaßt sich mit dem Sommer, dem Gedeihen der Früchte und dem Warten des Landmanns auf eine gute Ernte (1159-1171). Das Antepirrhema (1172-1190)

1) Die Opferszene gehört als Vorbereitung zum Hochzeitsmahl, das während der Nebenparabase beginnt; vgl. *Bd.1*, 186; Newiger, *Retraktationen* 240f.

2) Vgl. *Bd.1*, 185f; Moulton 82-107.

3) Vgl. z.B. die Parodos der 'Acharner'; *Bd.1*, 34-41.

4) Vgl. dazu auch P. von der Mühl, in: *Festschrift J. Wackernagel*. Göttingen 1923, 197ff.

5) Vor allem Hasenfleisch (1150) ist in Kriegszeiten, zumal während des Archidamischen Kriegs, wohl kaum zu haben gewesen; vgl. *Eq.* 1192ff.

schließt syntaktisch unmittelbar an die Antode an. Es stellt das Otium des Landes den Unbilden des militärischen Drills und des Stadtlebens entgegen, ein Thema, das in den drei gesperrten Chorliedern (vor allem 347f.353-356.395.583-600) schon anklang. Die idyllische Darstellung des Landlebens erhält ihre besondere Pointe, wenn man die Zeit der Aufführung der Komödie in die Betrachtung miteinbezieht. Die Schilderung mußte vor allem die aufgrund der Perikleischen Kriegspolitik oft in der Stadt zusammengepfercht lebenden Landbewohner ansprechen, die unter dem Verlust der angestammten Lebensart litten<sup>6)</sup> und die jetzt, da der Friedensschluß kurz bevorstand, mit der Rückkehr aufs Land rechnen konnten, das ihnen im Gegensatz zu ihrem Leben in der Stadt als eine wahre Idylle erscheinen mußte.<sup>7)</sup>

Die Nebenparabase hat im Aufbau der Komödie eine wichtige Rolle inne: Sie führt das immer wieder angeschlagene Thema der Rückkehr aufs Land aus und bereitet durch die erwartungsvolle Vorfreude auf die ländliche Behaglichkeit die Exodos vor, in der der Auszug dann tatsächlich erfolgt.<sup>8)</sup>

Metrische Erklärung: P1 (1127-1130=1159-1162) wird durch einen kretischen Dimeter eröffnet. Die einzelnen Worte - besonders schön im Eröffnungsvers 1127 - fallen mit den Kretikern zusammen. Es folgen drei synkopierte iambische Dimeter der Form ia cr (vgl. Ran.211f.215.217), die mit ihrem kretischen Ende den Eröffnungsvers aufnehmen. Enjambement wird vermieden; die rhetorischen fallen mit den metrischen Einheiten zusammen. Es folgt ein aus sechs kretischen Dimetern bestehendes Pnigos (P2: 1131-1135=1163-1167). Mit dem Gedanken an die Genüsse des Landlebens steigert sich der Chor zu einem schnelleren Tempo. Abgeschlossen werden die Oden durch ein trochäisches Pnigos (P3: 1136-1139=1168-1171). Auf zwei Dimeter folgen zwei Lekythien, wobei jeweils die vollständigen und die katalektischen Dimeter eine inhaltliche Einheit bilden. Durch die doppelte Klausel (lec) kommen die beiden letzten Verse, die jeweils die Schilderung des ländlichen Wohllebens mit einer gewissen Pointe abschließen, besonders zur Geltung. Der Übergang zu den Trochäen in der letzten Periode bereitet die katalektischen trochäischen Tetrameter der Epirrheme vor.

6) Vgl. Thuc.2,14.16; Verf., Utopisches 63.

7) Vgl. Ach.32ff.

8) Vgl. Bd.1,185-188.

### Das Eigenlob des Vogelchors

(Vögel 1058-1070=1088-1100)

Die erste Gruppe der Abfertigungsszenen, die als 'gestörte Opferzene' "die Reaktion bestimmter Menschentypen auf die Gründung einer neuen Stadt"<sup>1)</sup> vorführen, wird durch die Nebenparabase abgeschlossen, während der das Opfer und der Mauerbau erfolgen. Der Chor nimmt die Begeisterung, die die Stadtgründung unter den Menschen entfacht hat, zum Anlaß, auf sich selbst ein Loblied zu singen, in dem er sich als neue Gottheit preist, der alle Menschen opfern. Die Nebenparabase bezieht sich somit auf den Inhalt der Parabase: Dort werden den Menschen, falls sie an die Vögel als neue Götter glauben (723f), alle guten Gaben (729 bis 736) versprochen. Da die Menschen, wie die vorangegangenen Szenen zeigten, zum Glauben an die Vogelgötter gefunden haben, kann der Chor jetzt die Einlösung seines Versprechens verkünden (1061 bis 1070). Die Vögel sind dem Chor der *Heroes* vergleichbar, die - wohl in der Parodos - den Menschen, die sie verehren, alle Güter versprechen, den anderen dagegen alle möglichen Übel und Krankheiten androhen (Fr.322 PCG).

Diese 'do ut des'-Vorstellung hat ihre Wurzeln im Kult und dem damit verbundenen Maskentreiben. Den Maskierten steht das Rüge- und Heischerecht zu.<sup>2)</sup> Wird ihnen ihre Forderung gewährt, segnen sie den Spender, wie z.B. vom Umzug der Bukoliasten überliefert ist:  $\delta\acute{\epsilon}\xi\alpha\iota\ \tau\acute{\alpha}\nu\ \acute{\alpha}\gamma\alpha\theta\acute{\alpha}\nu\ \tau\acute{\upsilon}\chi\alpha\nu,$  /  $\delta\acute{\epsilon}\xi\alpha\iota\ \tau\acute{\alpha}\nu\ \upsilon\lambda\epsilon\iota\alpha\nu,$  /  $\acute{\alpha}\nu\ \phi\acute{\epsilon}\rho\omicron\mu\epsilon\varsigma\ \pi\alpha\rho\acute{\alpha}\ \tau\acute{\alpha}\varsigma\ \theta\epsilon\omicron\upsilon$  (Fr.882 PMG).

Nach dem Epirrhema (1072-1087), in dem der Chor Dekrete bekannt gibt, in denen Strafen für Vogelfang festgelegt werden, bringt die Antode in einem Anklang an die Ode der Parabase (737 bis 751) einen Preis des Vogelgeschlechts, das völlig unabhängig von der Unbill der Jahreszeiten ein idyllisches Leben führt. Im Antepirrhema schließlich (1101-1117) wird das 'Wort an die Preisrichter' in das Motiv 'Die Vögel als Geber alles Guten' gekleidet.

Die Bedeutung, die dem Chor in dieser Komödie zukommt, läßt sich vor allem daran erkennen, daß die Vögel auf sich selbst (1088 bis 1100) und ihre Stadtgründung (1313-1334) ein Enkomion singen.

1) Newiger, Vögel 270f.

2) Vgl. Meuli 289f; Merkelbach, Bettelgedichte.

Sie sind der eigentliche Handelnde, von ihnen wird die Stadtgründung ausgeführt, sie erkämpfen sich ihr Recht und erlassen neue Psephismata, ihretwegen handeln die Menschen und am Ende sogar die Götter.<sup>3)</sup>

Die neuerlangte Würde der Vögel spiegelt sich sowohl in der Sprache als auch in der metrischen Form der Oden wider. Dorisches Alpha (1058f.1061.1064.1066.1090.1095), Alliteration (1058f) und Endreim (1060.1069), poetische Wortschöpfungen (1096 ἡλιομανής, 1100 λευκότροφα) sowie die Diktion der Oden signalisieren den Bereich hoher Lyrik. In der Ode entsteht eine komische Spannung zwischen der sprachlichen Form und dem Geschilderten, der Schädlingsbekämpfungsaaktion der Vögel, eine Spannung, die in der Antode fehlt.

Sprachliche Erklärung: Zu 1058f vgl. Soph.O.C.1085f ἰὼ θεῶν πάνταρχε, πάντοπτα Ζεῦ. Die Vögel geben dadurch, daß sie sich mit Zeus' Epitheta schmücken, zu erkennen, daß sie die Olympier abgelöst haben.

1060 εὐκταίαις vox tragica.

1062 εὐθαλεῖς vgl. Pind.P.9,72; Bacchylides 9,5; Eur.Tro.217.

1067 εὐώδεις episch-poetisch; vgl. Hom.II.3,382, Od.2,339.5,64.

1092 Zu ἀκτῖς τηλαυγῆς vgl. Av.1711.

Zu 1093f vgl. Ran.373.4)

1095 θεσπέσιος episch-poetisch; vgl. Hom.II.2,600, Od.12,158.

Zu den Epitheta der Zikade vgl. Hom.II.3,151f.

1096 θάλλπει μεσημβρινοῦς vgl. Aesch.Sept.446, Suppl.746f.

1098 νύμφαις οὐρείαις (episch) vgl. Thesm.326, Ran.1344.

1100 κηπεύματα poetische Prägung auf -ευμα.

Zum locus amoenus in der Antode vgl. Soph.O.C.668-693.

Die metrische drückt wie die sprachliche Form die Würde der neuen Gottheiten in den spondeischen Eröffnungsversen (1058 bis 1064=1088-1094) aus; der Umschlag zu den Päonen spiegelt in der Ode die Hinwendung zur Schädlingsbekämpfung wider. Die inhaltliche komische Spannung wird im Metrum durch den Kontrast zwischen den statischen, erhabenen Spondeiazontes und den quirligen Päonen deutlich gemacht.<sup>5)</sup>

3) Vgl. Newiger, Metapher 86.

4) Vgl. Silk 145 n.13.

5) In der Antode, die sich ja in ihrer Struktur nach der Ode richten muß, läßt sich eine solche mit dem Gedankengang zusammenfallende Wirkung des Metrums nicht so klar erkennen. Man könnte vermuten, daß durch die Päone nach den Spondeen das Zikadenzirpen lebhafter geschildert werden sollte.

## Ode

1058	Ἦδη μοι τῶ παντόπτα ;	2 an Λ
1059	καὶ παντάρχα θνητοὶ πάντες	2 an
1060	θύσουσ' εὐκταίαις εὐχαῖς.	2 an Λ
1061	Πᾶσαν μὲν γὰρ γὰν ὀπτεύω,	2 an
1062	σφῶζω δ' εὐθαλεῖς καρπούς	2 an Λ
1063	κτείνων παμφύλων γένναν	2 an Λ
1064	θηρῶν, ἅ πάντ' ἐν γαίᾳ    Hiat	2 an Λ
1065	ἐκ κάλυκος ἀξινόμενον γένυσι παμφάγοις	3 p cr
1066	δένδρεσσι τ' ἐφήμενα καρπὸν ἀποβόσκειται.	p cr p cr
1067	κτείνω δ' οἱ κήπους εὐώδεις	2 an
1068	φθειρουσιν λύμαις ἐχθίσταις.	2 an
1069	ἐρπετά τε καὶ δάκετα (πάνθ) ὄσαπερ	3 p
1070	ἔστιν, ὑπ' ἐμᾶς πτέρυγος ἐν φοναῖς δλλυται.	2 p 2 cr

## Antode

1088	Εὐδαιμον φύλον πτηνῶν ;	2 an Λ
1089	οἰωνῶν, οἱ χειμῶνος μὲν	2 an
1090	χλαίνας οὐκ ἀμπισχνούνται.    Hiat	2 an Λ
1091	οὐδ' αὖ θερμῇ πνίγους ἡμᾶς	2 an
1092	ἀκτῖς τηλαυγῆς θάλλπει.    Hiat	2 an Λ
1093	ἀλλ' ἀνθηρῶν λειμώνων	2 an Λ
1094	φύλλων <τ> ἐν κόλποις ναίω,    Hiat	2 an Λ
1095	ἦνικ' ἄν ὁ θεσπέσιος ὄξυ μέλος ἀχέτας	3 p cr
1096	θάλλπει μεσημβρινοῦς ἡλιομανῆς βοῶ.	p cr p cr
1097	Χεῖμαζω δ' ἐν κοίλοις ἀντροῖς	2 an
1098	νύμφαις οὐρείαις ξυπαίζων.	2 an
1099	ἦρινά τε βοσκόμεθα παρθένια	3 p
1100	λευκότροφα μύρτα χαρίτων τε κηπεύματα.	2 p 2 cr



Bemerkungen zum Text: 1070 ἐν φωναῖς ἄλλυται Ald. (bei Coulon, φωναῖσιν ἐξόλλυται RVΦB) ist Reisisgs ἐξ φωναῖς ἄλλυται (bei Schroeder) vorzuziehen; ἐν + Dativ ist eine poetische Ausdrucksweise, um den Dativus instrumentalis zu umschreiben (vgl. Soph. Ant. 961, Phil. 1393; Eur. Ba. 159).<sup>6)</sup>

Metrische Erklärung: Der erste Teil der Oden (1058-1064=1088-1094) besteht aus spondeischen Anapästten, die wie in Ran. 372-381 den Eindruck besonderer Würde erwecken.<sup>7)</sup> Eine derartige rhythmische Gestaltung ist in der Kultlyrik gebräuchlich (vgl. Terpander Fr. 698 PMG: 10 longa). Der statische Eindruck des Beginns wird dadurch verstärkt, daß kein Enjambement vorliegt, sondern die metrischen mit den rhetorischen Einheiten zusammenfallen.

P1 (1058-1060=1088-1090) wird durch einen katalektischen anapästischen Dimeter eröffnet, so daß man den Vers als Kurzperiode ansehen kann. Dadurch kommt in der Ode das Zeusepitheton (siehe oben), das sich die Vögel zulegen, in der Antode die Glückseligpreisung des Vogelgeschlechts<sup>8)</sup> um so deutlicher zur Geltung. Es folgen ein anapästischer Dimeter und ein Paroemiacus (Hiat in 1090).

P2 (1061f=1091f) 2 an 2 an^ ||. Hiats in 1092

P3 (1063f=1093f) besteht aus zwei spondeischen Paroemiaci.<sup>9)</sup> Der Hiats in 1064=1094 setzt den anapästischen Teil von den folgenden Päonen ab.

P4 (1065=1095) und P5 (1066=1096) bestehen aus zwei päonisch-kretischen Tetrametern. Der Creticus nach den Päonen signalisiert Periodenende.<sup>10)</sup>

Sehr schön drückt der auffallende Rhythmenwechsel von den spondeischen Anapästten zu den unruhigen Päonen aus, daß der Chor nicht von sich und seiner Würde, sondern von den gefräßigen Schädlingen und der Zikade singt.

P6 (1067f=1098f) besteht aus zwei spondeischen anapästischen Dimetern. Sobald der Chor wieder von sich selbst redet, fällt er in das anapästische Metrum zurück.

Der Übergang zu der abschließenden päonisch-kretischen Periode (P7: 1069f=1099f) ist gleitend, da P6 ohne Katalexe endet. Um so mehr muß der Kontrast zu dem päonischen Trimeter (3 p), der folgt, aufgefallen sein. Der Klauselvers wird durch einen Tetrameter der Form 2 p 2 cr gebildet. In der Ode beschäftigt sich P7 wie P4 und P5 mit den Schädlingen, in der Antode entsteht eine komische Wirkung durch die Diskrepanz zwischen dem Komödienmetrum und der erhabenen Sprache.

6) Vgl. Dodds 89.

7) Vgl. Bd. 1, 129; West, Metre 55 n. 66.

8) Zu εὐδαιμόνων in Makarismoi siehe oben S. 151.

9) Vgl. Bd. 1, 226-228.

10) Vgl. Dale 98.

### 3.4. Spottlieder

Wie die Enkomien gehören auch die Spottlieder zu den lyrischen Bestandteilen, auf die das zeitgenössische Publikum wartete, wie das Spiel mit dieser Erwartung zeigt, das Aristophanes in der *Lysistrate* (1043-1045 οὐ παρασκευαζόμεσθα / τῶν πολιτῶν οὐδέν', ἄνδρες, / φλαῦρον εἰπεῖν οὐδέ ἐν) und den *Thesmophoriazuszen* (962-965 εἰ δέ τις / προσδοκᾷ κακῶς ἔρεῖν / ἐν ἱερῷ γυναικῶ μ' οὔσαν ἄνδρας, οὐκ ὀρθῶς φρονεῖ) treibt. Das ὄνομαστὶ κωμῶδεῖν, auf das mit diesen Versen angespielt wird, steht in enger Verbindung zum Dionysoskult und der während der Festtage üblichen Redefreiheit.<sup>1)</sup> Spottlieder findet man in der europäischen Kultur des Mittelalters und der Neuzeit häufig im Zusammenhang der mit den Dionysosfesten vergleichbaren Fasnachts- und Karnevalsbräuche.<sup>2)</sup> Während einer kurzen Zeit im Jahr - vor der entbehrensreichen Fastenzeit - konnte sich das Volk in jeder Hinsicht noch einmal austoben<sup>3)</sup> und den während des Jahres unterdrückten Bedürfnissen und Aggressionen freien Lauf lassen. Kirchliche und weltliche Autoritäten, vor allem militärische Vorgesetzte,<sup>4)</sup> konnten beleidigt und verhöhnt werden.<sup>5)</sup> Gewalt und Aggressionen wurden jedoch durch den institutionellen Rahmen kanalisiert und auf die ungefährliche Ebene verbaler Angriffe (Spottlieder und -sprüche) verlagert. Die Lizenzen dienten somit letztlich, zumal sie von der kirchlichen und weltlichen Obrigkeit geduldet, ja gefördert wurden, stabilisierenden und affirmativen Zwecken.<sup>6)</sup> Für wenige Tage im Jahr wird eine verkehrte Welt, ein "popular utopia",<sup>7)</sup> ein wahres Schlaraffenland gestattet, wenige Tage lang kann den niederen Bedürfnissen und Vorurteilen - vor allem Außenseitern der Gesellschaft gegenüber<sup>8)</sup> - Rechnung getragen

1) Vgl. Ran. 384-395. 416ff.

2) Vgl. Burke 186ff; auch J. Huizinga: *Homo ludens*. Hamburg 1956, 77-83.

3) Vgl. Burke 186: "There were three major themes in Carnival, real and symbolic: food, sex and violence."

4) Vgl. Burke 187.

5) Vgl. Burke 187: "Carnival was not only a festival of sex but a festival of aggression, of destruction, desecration." Vgl. auch Henderson, *Maculate Muse* 11; Meuli 39.

6) Vgl. Verf., *Utopisches* 65f.

7) Burke 190.

8) Vgl. Burke 165-169.

werden.

Bei den von P. Burke gesammelten Beispielen aus der frühen Neuzeit sind die Übereinstimmungen mit der Alten Komödie offensichtlich: Man findet Schlaraffenlandvorstellungen,<sup>9)</sup> phallische Symbolik, Unmäßigkeit im Essen und Trinken, vor allem aber Spottlieder, in denen in unbarmherziger Weise die körperlichen Gebrechen eines Menschen dem Spott ausgesetzt werden,<sup>10)</sup> ja sogar der Tod eines anderen herbeigewünscht wird,<sup>11)</sup> in denen mit Außenseitern hart umgegangen wird,<sup>12)</sup> in denen der allgemeinen Abneigung gegen Karrierepolitiker, Offiziere und Intellektuelle Ausdruck verliehen wird<sup>13)</sup> und in denen - als eine harmlosere Variante - eine phantastische, verkehrte Welt geschildert wird.<sup>14)</sup> Die Funktion ist in beiden Fällen identisch: Die erlaubte Ausschweifung garantiert den ungestörten Bestand des sozialen Gefüges für den Rest des Jahres.<sup>15)</sup>

*Acharner* (836-859.1143-1173)

Das Chorlied *Acharner* 836-859 nimmt wie *Frösche* 1482-1499<sup>1)</sup> eine Zwischenstellung zwischen Makarismos und Spottlied ein: Da der Lobpreis von Dikaiopolis bzw. Aischylos den Ausgangspunkt des Lieds bildet, der Chor sich also unmittelbar auf die dramatische Handlung bezieht, stehen auch die Spottelemente nicht außerhalb der Handlung. In den *Acharnern* geht das Lob von Dikaiopolis in eine Aufzählung von Störenfriede über, mit denen er genau so leicht fertig werden wird wie mit dem Sykophanten,<sup>2)</sup> in den *Fröschen* werden dem positiven Bild von Aischylos' Dichtkunst (1494f) die 'sophistischen' Tragödien des Euripides, die durch Sokrates' Geschwätz beeinflusst sind, entgegengehalten.

Das 'enkomiastische Spottlied' der *Acharner* ist interessant, da man in ihm verschiedene Arten des *ὄνομαστί κωμωδεῖν* entdecken kann: Zunächst wird der unbeliebte Typ des Sykophanten verspot-

9) Vgl. Athenaios 267e-270a; Verf., *Utopisches* 60.

10) Ach.852f.1165-1172.

11) Ach.1150f, Eq.976; vgl. auch Meuli 39.

12) Ach.836-859, Ran.354-371.

13) Eq.973ff, Ran.1491-1499.

14) Av.1470-1493.1553-1564.1694-1705; vgl. Halliwell, *Satire* 15.

15) Vgl. Verf., *Utopisches* 60.

1) Siehe oben S. 161f.

2) Siehe oben S.152.

tet (839-841).<sup>3)</sup> Die zweite Strophe widmet sich bekannten (Kleonymos, Hyperbolos)<sup>4)</sup> und weniger bekannten (Prepis)<sup>5)</sup> Politikern, die mit dem stereotypen Vorwurf der Homosexualität<sup>6)</sup> bzw. der Prozeßsucht bedacht werden. In der dritten Strophe wird den dekadenten Lebemännern Kratinos und Artemon<sup>7)</sup> ein Hieb versetzt; die letzte Strophe befaßt sich mit den Parasiten und Hungerleidern Pauson und Lysistratos.<sup>8)</sup> Das Lied verspottet vier verschiedene Typen, denen nach den Wunschvorstellungen des Chors und wohl auch des Publikums Prügel zustehen: Sykophanten, Politiker, Leute der feinen Gesellschaft, Tagediebe und Schmarotzer. Diese Typen werden mit Fleisch und Blut versehen; der Spott bleibt nicht im luftleeren Raum, sondern wird gezielt auf lebende, jedermann bekannte Persönlichkeiten gerichtet, was natürlich den Lacherfolg und die Schadenfreude über das imaginäre Mißgeschick des Verspotteten steigert. Der Chor wird in diesem Spottlied gleichsam als 'Sprachrohr' des Zuschauers eingesetzt, dessen Aggressionen und Schadenfreude er Ausdruck verleiht.<sup>9)</sup>

Während sich Dikaiopolis auf Einladung des Dionysospriesters (1085-1087) beim Gelage und Lamachos im Feld zum Schutz der Grenze gegen die Boioter befindet, singt der Chor bei leerer Bühne ein antistrophisches Spottlied auf Antimachos.<sup>10)</sup> Eingeleitet wird das Chorikon durch eine anapästische Partie, ein 'Kommation' (1143-1149), mit dem der Chorführer Dikaiopolis und Lamachos zu ihren unterschiedlichen Zielen verabschiedet.

3) Zu *Κτηνός* siehe oben S. 152 Anm.2

4) Vgl. Sommerstein, *Acharnians* 161f.198.

5) Vgl. Sommerstein, *Acharnians* 198.

6) Vgl. Halliwell, *Satire* 15: "it was a stock piece of popular cynicism to suppose that entry to a political career was gained through one's sexual availability as an adolescent /.../ the gibe against the politician is meant to be abusive and to gratify popular sentiment, not to be informative."

7) Vgl. Sommerstein, *Acharnians* 198f.

8) Vgl. Halliwell, *Jokes* 153.

9) Vgl. Halliwell, *Satire* 15: "the use of the collective choral voice can be exploited to underline the broad and popular character of the sentiments expressed and invited by the satire."

10) Das komische Patronymikon τὸν *Καυδός* nimmt ein körperliches Gebrechen als Zielscheibe des Spotts; vgl. Halliwell, *Satire* 15.

Man sollte das Lied nicht als Nebenparabase bezeichnen.<sup>11)</sup> Wie Ach.971 bis 999<sup>12)</sup> ist es ein szenentrennendes Stasimon, das eine gewisse Ähnlichkeit zur Parabasenform aufgrund des 'Kommations' aufweist. Die anapästische Einleitung des Chorführers stellt ein Echo auf die paratragodische 'Rüstungsszene'<sup>13)</sup> dar und hat ihr Vorbild in der Tragödie.<sup>14)</sup>

Der Chor singt sein Spottlied auf den geizigen Choregen Antimachos<sup>15)</sup> nicht aus der Chormaske als Köhler von Acharnai, sondern als komischer Chor, der von Antimachos bei den Lenäen nicht bewirtet wurde.<sup>16)</sup> Voller Schadenfreude stellt er sich zwei Situationen vor, in denen Antimachos für seine Knausrigkeit die gerechte Strafe widerfährt: seine enttäuschte Erwartung, als ihm ein Hund einen gebackenen Tintenfisch vom Mund wegschnappt,<sup>17)</sup> und ein unerfreuliches nächtliches Erlebnis in Athens schmutzigen Straßen. Das Stasimon schließt mit einem Aprosdoketon, einem Seitenhieb auf Aristophanes' Rivalen Kratinos (vgl. 848f),<sup>18)</sup> den Antimachos mit seinem 'Geschoß' am Kopf trifft.

Das Lied stellt eine von der Handlung unabhängige unterhaltende Einlage dar. Den einzigen Bezug, den man zum unmittelbar vorangehenden Geschehen feststellen kann, sind das Essen und Trinken, von dem Dikaiopolis in der Rüstungsszene redet. Außerdem bereiten Antimachos' Mißgeschicke die unglücklichen Kriegserlebnisse des Lamachos vor; das Publikum wird gleichsam durch das Lied auf die Schadenfreude eingestimmt, mit der es in der folgenden Szene Lamachos' Rückkehr aus dem Feld betrachten soll.<sup>19)</sup>

Aristophanes spielt in diesem Lied mit Anklängen an außerliterarische, volkstümliche Liedformen, Bettel- oder Heischelieder, in denen eine Gruppe jemanden um eine Gabe angeht und mit irgendwelchen Ausschreitungen oder Verwünschungen droht, falls sie abgeschlagen wird.<sup>20)</sup>

11) So Schroeder, *Cantica* 6; Spatz, *Strophic construction* 52.

12) Siehe oben S. 153f.

13) Rau 137f.

14) Zu anapästischen Einleitungen von Stasima vgl. Prato 27.

15) Zu *ἔγγραφῆ* vgl. Halliwell, *Ancient interpretations* 87f.

16) *ἐμὲ* (1154) bezieht sich auf den Chor; vgl. Kaimio 199; Dover, *Notes* 23; unhaltbar Moulton 23: "it may hint at Aristophanes himself."

17) Vgl. Eq.929-940.

18) Vgl. Halliwell, *Ancient interpretations* 88.

19) Moulton's Interpretation (22-24), die feinsinnig Beziehungen zwischen dem Spottlied und der Handlung aufdecken will, geht zu weit; vgl. M. Landfester, *Gnomon* 56, 1984, 457-459.

20) Vgl. das Rhodische Schwalbenlied Fr.848 PMG; Merkelbach, *Bettelgedichte*.

Der eigentliche Reiz des 'satirisch-garstigen Liedchens'<sup>21)</sup> liegt in der Übereinstimmung von Rhythmus, sprachlicher Form und Inhalt.

#### Strophe

1150	Ἄντιμαχὸν τὸν Ψακάδος, τὸν ἔγγραφῆ,	2 ch ia
1151	τὸν μελέων προτην,	ch ba
1152	ὡς μὲν ἀπλῶ λόγῳ, κακῶς	ch ia
1153	ἔξολέσειεν ὁ Ζεὺς.	ch ba
1154	ὅς γ' ἐμὲ τὸν τλήμονα Δήναια χορη-	3 ch
1155	γῶν ἀπέλυσ' ἀδειπνον.	ch ba
1156	Ἦν ἔτ' ἐπίδοιμι τευθίδος	2 ia
1157	δεόμενον, ἢ δ' ὀπτημένῃ,	2 ia
1158	σίζουσα, πάραλος ἐπὶ τραπέζῃ κειμένη.    <sup>Hiat</sup>	3 ia
1159	ὄκέλλοι, κἄτα μέλ-	2 ia sync (ba cr)
1160	λοντος λαβεῖν αὐτοῦ κύων	2 ia
1161	ἀρτιάσσα φεύγοι.	ith

#### Gegenstrophe

1162	Τοῦτο μὲν αὐτῷ κακὸν ἐν· κἄθ' ἕτερον	3 ch
1163	νυκτερινὸν γένοιτο.    <sup>Hiat</sup>	ch ba
1164	Ἠπιαλῶν γὰρ οἴκαδ' ἔξ	ch ia
1165	ἱππασίας βαδίζων,	ch ba
1166	εἴτα κατάξειέ τις αὐτοῦ μεθύων	3 ch
1167	τῆς κεφαλῆς Ὀρέστης	ch ba
1168	μαίνόμενος· ὁ δὲ λίθον λαβεῖν	2 ia
1169	βουλόμενος ἐν σκότῳ λάβοι	2 ia
1170	τῇ χειρὶ πέλεθρον ἀρτίως κεχεσμένον.	3 ia
1171	ἐπάξειεν δ' ἔχων	2 ia sync (ba cr)

21) Rau 138.

1172 τὸν μάρμαρον, κάπειθ' ἄμαρ- 2 ia  
 1173 τὼν βῆλοι Κρατῆνον. ||| ith

Metrische Erklärung: Das Lied besteht aus fünf Perioden: die ersten drei sind in iambisch-choriambischen, die beiden Abschlußperioden in iambischen Versen gehalten.<sup>22)</sup>

P1 (1150f=1162f): Ein choriambischer Trimeter (vgl. Thesm.357f) wird durch einen Aristophaneus abgeschlossen. In der Strophe unterstreicht das Zusammenfallen von Wortende und Einzelmetron den Aufzählungsstil. Inhaltlich umfaßt P1 in der Strophe die Nennung des Opfers des Spottlieds, in der Gegenstrophe die Ankündigung eines weiteren Mißgeschicks, das ihm widerfahren soll. P2 (1152f=1164f) enthält in der Strophe die Verwünschung von Antimachos, in der Antistrophe eine Partizipialkonstruktion, die das nächtliche Unglück einführt.<sup>23)</sup>

P3 (1154f=1166f) ist metrisch identisch mit der Eröffnungsperiode. Der choriambische Teil hat demnach den Aufbau a b a.

In P4 (1156-1158-1168-1170) und P5 (1159-1161=1171-1173) werden durch ein rhythmisches Crescendo die sich überschlagenden Ereignisse ausgemalt. In der Strophe wird in P4 zunächst die Erwartung eines Genusses geweckt, die in P5 - durch Hiat deutlich abgesetzt - bitter enttäuscht wird. In der Gegenstrophe besteht das Aprosoketon der fünften Periode darin, daß nicht Orestes, sondern Kratinos am Kopf getroffen wird. Wilamowitz (Verskunst 207) hat den metrischen Scherz vor allem von V.1159 treffend beschrieben: Wie die Tragiker Synkopierungen an spannungsreichen Höhepunkten einsetzen, so verwendet auch Aristophanes in V.1159 den synkopierten Dimeter an der entscheidenden Stelle, wobei durch den bakcheischen Beginn das langsame Herabgleiten des Fisches vom Tisch vortrefflich ausgedrückt wird.<sup>24)</sup> Die tragische Synkopierung unter den vollständigen Versen dürfte ihre komische Wirkung wie das episch-poetische τὸν μάρμαρον (für πέλεθρον) in der sonst ganz und gar unpretentiösen Sprache nicht verfehlt haben.

Ritter (973-996.1264-1273=1290-1299)

Trotz der Niederlage im zweiten Agon gibt sich der Paphlagonier noch nicht geschlagen, sondern will Demos durch Orakel<sup>1)</sup> wieder für sich gewinnen. Als die beiden Kontrahenten sich davon gemacht haben, um ihre Orakel zu holen,<sup>2)</sup> stimmen die Ritter ein Freudenlied an, in dem das Ziel des Spotts der ganzen Komödie, Kleon, das einzige Mal beim Namen genannt wird (976). Der Spott gegen Kleon überschreitet nicht das gewohnte Maß: Es werden ihm mangelnde Bildung und Bestechlichkeit vorgeworfen,<sup>3)</sup> und er

22) Zur Affinität von Choriamben und Iamben vgl. Bd.1,52; Wilamowitz, Verskunst 207. Zur Responion 2 ch ia<sup>2</sup>3 ch (1150<sup>2</sup>=1162) vgl. Lys.326<sup>2</sup>340 (Bd.1,51).

23) Zu ch ia / ch ba vgl. Vesp.527f.533f.543-545 (Bd.1,170f).

24) Zur Form ba cr vgl. Eur.Suppl.630f, Ion 214, El.1208=1216; Denniston, Lyric iambs 124.

1) Vgl. Newiger, Metapher 41f. 2) Demos bleibt allein auf der Bühne zurück.

3) Aristophanes kommt es auf das Wortspiel von ἀριστοῖ und ἀροδομιστοῖ an, nicht auf einen tatsächlichen Vorwurf. Denn die dorische Melodie galt als

wird zum Teufel gewünscht.<sup>4)</sup>

Das Lied weist dadurch, daß es Kleon in Beziehung zum Komischen Thema des Stücks setzt, einen deutlichen Handlungsbezug auf, der auch durch den Metaphern- und Vorstellungsbereich des Chorikons gewahrt bleibt: Der Klauselvers (983 b δοῖδ' οὐδὲ τορὺνη) stellt eine "letzte Verdichtung"<sup>5)</sup> der beiden Verben ταράττειν und κωκᾶν dar, die die Tätigkeit des Demagogen umschreiben,<sup>6)</sup> ὕμου-σῶα steigert die Anforderung des Prologs, daß ein Demagoge nur durch einen Mangel an Bildung Karriere machen könne (191f), der stereotype Vorwurf der Bestechlichkeit schließlich klang schon mehrfach im Stück an (z.B. 66.403.802.834).

Die kurzen, beschwingten Strophen aus Glykoneen und Pherekrateen machen das Lied zu einem eingängigen polemischen Gassenhauer gegen Kleon.<sup>7)</sup> Wie vergleichbare Jubellieder der Tragödie,<sup>8)</sup> die dieses Liedchen durch den Eröffnungsvers, der nach dem Scholion (R) einer Euripides-Tragödie entstammt,<sup>9)</sup> evoziert, lenkt es das Interesse des Zuschauers auf die kommende Handlung (Futur in 974), ohne allerdings - wie oft bei Sophokles - auf den Freudenausbruch παρὰ προσδοκίαν die Enttäuschung folgen zu lassen.

Metrische Erklärung: Die Struktur des Lieds ist ähnlich einfach wie Eq.1111ff. Die kurzen Strophen (drei glyc / pher) verweisen darauf, daß Aristophanes einfache, volkstümliche Melodien anklingen lassen wollte. Das häufige Enjambement (982f.984f.989f.993f) ist allerdings ein Zeichen einer schon verfeinerten Metrik;<sup>10)</sup> man vergleiche im Gegensatz dazu die carmina popularia (Fr.848ff PMG), in denen Synaphie durchgängig vermieden wird. Die Glykoneen sind regelmäßig gebaut (- - - υ υ - υ -; außer 975.982.984.995). Die Pherekrateen enthalten oft die Pointe (976.984.996). Da die Klauselverse weder mit brevis in longo noch mit Hiat enden, bleibt der Schwung erhalten.

Die Nebenparabase der Ritter hat ihren Platz nach der endgültigen Niederlage des Paphlagoniers im Wettlauf des εὔ ποιεῖν. Sie markiert demnach einen entscheidenden Handlungsabschnitt. Das

konservativ und der alten μουσικῇ zugehörig (vgl. Timotheos Fr.791,206ff PMG), so daß dies für Kleon eher ein Lob als einen Tadel darstellen würde.

4) Vgl. Ach.1151.

5) Newiger, Metapher 29f.

6) Vgl. Newiger, Metapher 27-30.

7) Vgl. Rogers, Knights 136.

8) Vgl. Eur.El.866f; Helg 18-20.

9) Vgl. Rau 188.

10) Vgl. Eur.Heracl.358-361.910-913, Hec.446-449, H.F.794-797, Ion 184-187; Dale 146.

im Prolog durch das Orakel vorgegebene Ziel ist erreicht: der Paphlagonier wird durch den Wursthändler abgelöst.<sup>11)</sup> Ein zweites Thema, das während des ganzen Stücks mitklang, hat seine Lösung jedoch noch nicht gefunden: Wie wird es Demos unter dem noch größeren Schurken ergehen, dem er sich bedingungslos ausliefert? So stellt das *handlungsunterbrechende* und *handlungsunabhängige* Chorlied einen Ruhepunkt vor der überraschenden Wendung der Schlußszene dar.<sup>12)</sup>

In der Ode singt der Chor zunächst in seiner Rolle als Ritter (vgl. 1266), bevor er zu Spott übergeht und die Chormaske ohne Bedeutung wird.<sup>13)</sup> Es lassen sich inhaltliche Beziehungen zur Hauptparabase aufzeigen:<sup>14)</sup> Λοιδορῆσαι τοὺς πονηροὺς (1274) im Epirrhema stellt die Ergänzung zum εὐλογῆσαι (565.596) der Parabase dar;<sup>15)</sup> das Gespräch der Trieren im Antepirrhema (1300 bis 1315) läßt sich mit dem Preis und der Personifikation der Pferde im Antepirrhema der Parabase vergleichen.

Mit dem eröffnenden, der Rolle der Vortragenden angepaßten Pindar-Zitat (Fr.89 a Sn.-M.)<sup>16)</sup> beweisen die Ritter, daß sie mit der alten Chorlyrik vertraut sind und zu Recht Kleons ὁμοουσία (985) verachten.<sup>17)</sup> Der Umschlag zum ὀνομαστὶ κωμωδεῖν schafft die in Aristophanes' Lyrik häufig zu beobachtende Spannung zwischen hohem Beginn und umgangssprachlicher, ja derber Fortführung.<sup>18)</sup> Nach dem Spott im Mittelteil auf die Hungerleider Lysistratos<sup>19)</sup> und Thumantis<sup>20)</sup> schwingt sich der Chor noch

11) Vgl. 134-145; zum Komischen Thema vgl. Koch 28-34.84. Das Handlungsgerüst der 'Ritter' unterscheidet sich ganz von dem der anderen Stücke der ersten Periode, in denen die Ausführung des Komischen Themas durch die Hauptparabase markiert wird.

12) Siehe oben S. 79f vgl. Bd.1,200-203, zum 'Makarismos mit Vorbehalt' (1111-1150); weitere Andeutungen, die die Exodos vorbereiten, finden sich 908 und 1099; vgl. Koch 34.

13) Vgl. Sifakis 46f.

14) Siehe oben zur Nebenparabase der 'Vögel' S. 165-168.

15) Vgl. Gelzer, RE Sp.1429.

16) Τὶ κάλλιον ἀρχομένους(ιν) ἢ καταπαυόμενοιςιν / ἢ βαδύζωνόν τε Λάτῳ / καὶ θοᾶν ἵππων ἐλάτειραν ἀείσαι; ἐλάτειραν ist Objekt, bei Aristophanes wird in 1267 ἐλάτῃρας durch das Aprosdoketon zum Subjektsakkusativ; vgl. Rogers, Knights 176; die Kreuze bei Hall & Geldart sind unnötig.

17) Vgl. Händel 139 Anm.24. 18) Vgl. Silk 133.

19) Vgl. Ach.855; Halliwell, Jokes 153.

20) Sonst unbekannt; vgl. Sommerstein, Knights 210.

einmal zu lyrischer Sprache empor,<sup>21)</sup> bevor er mit einem Aprosdoketon endet, das den Klauselvers füllt. In einer ähnlichen Spannung zwischen hohem und niederem Stil steht auch die Antode, die mit einer Parodie eines tragischen Motivs, des sorgenvollen nächtlichen Grübelns,<sup>22)</sup> eröffnet wird. Nach einem umgangssprachlichen Mittelteil<sup>23)</sup> mit der Verspottung des Kleonymos<sup>24)</sup> setzt der Chor noch einmal hoch an<sup>25)</sup> und schließt mit einem Aprosdoketon (τραπέζῃ).

Die inhaltliche Spannung der Oden wird durch die metrische Form unterstützt: Der Spott auf die Schmarotzer ist in regelmäßige Daktyloepitriten gekleidet, ein Metrum, das wie Dochmien der Komödie fremd ist und dessen Erscheinen immer einen Hinweis auf Parodie darstellt.

Ode

1264	Τὶ κάλλιον ἀρχομένους- ⚭	⚭ D
1265	σιν ἢ καταπαυόμενοιςιν	⚭ D ⚭
1266	ἢ θοᾶν ἵππων ἐλάτῃρας ἀείδειν	e - D -
1267	μηδὲν εἰς Λυσίστρατον,	E (lec)
1268	μηδὲ θοῦμαντιν τὸν ἀνέστιον αὖ λυ- ⚭	e - D -
1269	πεῖν ἐκούσῃ καρδίᾳ;	E (lec)
1270	καὶ γὰρ οὗτος, ὦ φίλ' Ἀπολλων, <ἀεί> πελ- ⚭	e ⚭ D -
1271	νῆ, θαλεροῦς δακρύοις	D
1272	οἷς ἀπτόμενος φαρέτρας	- D
1273	Πυθῶνι δίᾳ <μῆ> κακῶς πένεσθαι.	- e - ith (3 ia ^)

Antode

1290	ἢ πολλὰ κίς ἐννυχίαι- ⚭	- D
1291	σι φρόντισι συγγεγένημαι	⚭ D -

21) 1271 θαλεροῦς δακρύοις vgl. Eur.I.A.39f θαλερόν ... δάκρυ, 1272 dorisches Alpha (οἷς), 1273 Πυθῶνι δίᾳ vgl. Pind.P.7,11; wahrscheinlich liegt ein Pindarzit oder eine Pindarverarbeitung vor; vgl. Kommentare zur Stelle.

22) Vgl. Ran.931f; Eur.Hipp.375f; Rau 120.189.

23) 1295 ἀνέρων findet sich mit langem α nur bei Aristophanes (Av.687, Ran.706), nicht in der hohen Lyrik; vgl. Prato 59.

24) Vgl. Halliwell, Jokes 154, ders., Satire 13.

25) 1298 ὦ ἄνα vgl. Pind.P.12,3; Soph.O.C.1485.

1292	καὶ διεζήτηχ' ὀπόθεν ποτὲ φαύλως	e - D -
1293	ἔσθιει κλεώνυμος.	E (lec)
1294	Φασί γάρ <ποτ' > αὐτὸν ἐρεπτόμενον τὰ	e (v) D v
1295	τῶν ἐχόντων ἀνέρων	E (lec)
1296	οὐκ ἂν ἐξελαθεῖν ἀπὸ τῆς σιπύρης· τοὺς δ' ὄ	e - D -
1297	ἀντιβόλεῖν ἂν ὁμῶς·	D
1298	"Ἴθ', ὦ ἄνα, πρὸς γονάτων,	v D
1299	ἔξελαθε καὶ οὐγγυνῶσι τῇ τραπέζῃ.	- e - ith (3 ia α)

Abweichungen von Coulons Text:

1271 δακρύοις RVΦ: δακρύοισιν Brunck

1297 ἂν ὁμῶς Zacher: ἂν ὁμοίως RM ἀνομοίως (-ίως Γ) VΓ ἀλλ' ὁμῶς A v.1. Γ<sup>2</sup>

Bemerkungen zum Text: 1271: Es besteht kein Anlaß, Bruncks δακρύοισιν zu übernehmen, da eine metrische Pause, die durch das Zusammentreffen von zwei ancipitia entsteht, unnötig ist.<sup>26)</sup>

1297: In der Antode muß man im entsprechenden Vers ὁμοίως mit Zacher in ὁμῶς ('zugleich', 'wie aus einem Munde') ändern; ὁμοίως kann schwerlich diese erforderliche Bedeutung haben (vgl. LSJ s.v.); in der von Blaydes als Parallele angeführten Stelle Pax 464 bedeutet es 'gleichmäßig', 'gleich stark'.

Metrische Erklärung: P1 (1264-1267=1290-1293) lehnt sich in der Ode metrisch an den Beginn des Pindarischen Prosodions an (v D v D v). Bei Pindar folgt das Element E -, das Aristophanes aus inhaltlichen Gründen ausläßt. Bei Pindar und Aristophanes wird die Periode durch e - D - weitergeführt. Der Klauselers (E = lec) enthält die Pointe, den unerwarteten Spott gegen Lysistratos.

In der zweiten Periode (1268f=1294f) werden metrisch noch einmal die beiden Abschlußkola von P1 übernommen (e v D v E).

P3 (1270-1273=1296-1299): Auf e v D - folgen D v D und -e-. Daktyloepitritische Perioden pflegen oft mit dem Element e abgeschlossen zu werden,<sup>27)</sup> so daß der Zuhörer mit Periodenende rechnen konnte. Doch als metrisches Aprosodeton, das mit dem inhaltlichen zusammenfällt, folgt ein Ithyphallicus, den man bei Pindar noch nicht in daktyloepitritischem Zusammenhang vorfindet.<sup>28)</sup>

26) Vgl. Maas § 35.

27) Vgl. Zuntz bei Maas § 55; West, Metre 133f.

28) Vgl. Dale 180.

Wespen (1265-1274)

Die Nebenparabase der *Wespen* überbrückt die Zeit, die Philokleon auf dem Symposion zubringt.<sup>1)</sup> Wie in den *Rittern* ist die unvollständig überlieferte zweite Parabase<sup>2)</sup> völlig unabhängig von der dramatischen Handlung. Selbst der schwache Bezug zur Chorrolle, den man im Eröffnungsvers der Nebenparabase der *Ritter* nachweisen kann, fehlt in den *Wespen*.<sup>3)</sup> Wie in den *Rittern* und *Vögeln*<sup>4)</sup> kann man jedoch einen Bezug zur Hauptparabase aufzeigen. Im Antepirrhema (1284-1291) spricht Aristophanes wie in den *Anapäst*en (1015-1059)<sup>5)</sup> von seiner Auseinandersetzung mit Kleon und von seiner Karriere als Komödiendichter.<sup>6)</sup> In der erhaltenen Ode gießt der Chor seinen Spott über die Hungerleider (1269f) und Schmarotzer Amynias,<sup>7)</sup> der in diesem Jahr Stratege war und als Gesandter nach Pharsalos geschickt worden war,<sup>8)</sup> und Antiphon aus. Das Spottlied beginnt mit einem Lob des Opfers, das der Chor als noch gescheiter als sich selbst hinstellt,<sup>9)</sup> da Amynias, ein notorischer Hungerleider wie Antiphon,<sup>10)</sup> es sich an Leogoras' Tisch gut gehen läßt.<sup>11)</sup>

Der Spott gegen Amynias läßt sich vergleichen mit dem ὄνομαστὶ κωμῶδεῖν von Lysistratos, Pauson, Thumantis und Kleonymos.<sup>12)</sup>

Stephen Halliwell hat in seiner Interpretation von *Acharner* 854-859 gezeigt,<sup>13)</sup> wie der Vorwurf der Armut und des Hungerleidens aufgefaßt werden muß: Der Spott richtet sich nicht gegen Armut an sich, sondern gegen das Streben mancher Leute, vor allem der Politiker,<sup>14)</sup> sich in den besten Kreisen aufzuhalten

1) Siehe oben S.159 gegen die Umstellung.

2) Vgl. MacDowell 295f; Spatz, Strophic construction 143f.

3) Vgl. Sifakis 46f; zu den 'Rittern' siehe oben S.176.

4) Siehe oben S. 165-168, 175-178

5) Durch den Chorführer in der 1.Pers.Sing.

6) Vgl. dazu S. Halliwell, CQ 30,1980,33-45; MacDowell 295f.

7) Zum komischen Patronymikon ὁ Σέλλου (1267a) vgl. MacDowell 178 (zu V. 325), zu οὐκ τῶν Κραβύλου MacDowell 296.

8) Vgl. MacDowell 139f.295ff.

9) In 1267b muß aus dem vorangehenden Satz ἔδοξε δέ εἰλος πεφοκέναι καὶ σκαί- ὄς οὐδεπώποτε ergänzt werden; so Sommerstein, Notes on Wasps 275f, ders., Wasps 231f; anders MacDowell 296.

10) Vgl. MacDowell 297.

11) Vgl. MacDowell 296; zum steigernden ἄλλὰ ... γὰρ (1271) vgl. Sommerstein, Notes on Wasps 276; Denniston, Particles 101.

12) Ach.854-859, Eq.1268-1273.1290-1299.

13) Jokes 153.

14) Antiphon wird in 1301f wie Lysistratos im Zusammenhang mit Politikern ge-

und sich von einem Gastmahl zum anderen durchzuschlagen. Aus diesen komischen Darstellungen Schlußfolgerungen über die soziale Stellung der Verspotteten anzustellen,<sup>15)</sup> ist verfehlt. Aristophanes verleiht mit seinen Spottliedern der Abneigung des einfachen Theaterbesuchers gegen die feine Gesellschaft Ausdruck, der voller Schadenfreude über die Hungerleider und Schmarotzer der besseren Kreise lachen kann. Wie in den *Acharnern* (1150-1173) wird auch durch dieses Lied das Gefühl der Schadenfreude vorbereitet, das in dem Bericht von Philokleons ungebührlichem Verhalten in der feinen Gesellschaft (1299-1325) seine Einlösung erfährt.

Dieselbe Technik wie in der Ode wird auch im Epirrhema angewandt: Automenes wird wegen seiner Söhne glücklich gepriesen, zunächst wegen des musikalischen Arignotos (vgl. Eq.1276-1279) und seines zweiten Sohns, der ein begabter Schauspieler ist, bevor das ironische Lob des dritten Sohns, Aripgrades, anschließt, dessen *οφία* im *γλωττοποιεῖν* (1283) besteht.<sup>16)</sup>

Metrische Erklärung: Der trochäische Rhythmus schmiegt sich ganz dem Gedankengang des Liedchens an.<sup>17)</sup> Die erste Periode (1265a-1266: 2 tr 2 tr 2 tr  $\blacktriangle$  Hiat und brevis in longo) enthält das Eigenlob des Chors, die kurze zweite Periode (1267a/b: 2 tr 2 tr  $\blacktriangle$  Hiat) den 'Preis' von Amyntias, der in der dritten Periode (1268a-1270: 2 tr 2 tr  $\overset{2}{\curvearrowright}$  2 tr  $\blacktriangle$  ||) in Spott übergeht. Der Seitenhieb gegen Antiphon erhält seine Wirkung dadurch, daß der Name als letztes Wort vor der metrischen Pause erklingt. Die vierte Periode (1271 bis 1274b) wird durch einen trochäischen Trimeter eröffnet (vgl. z.B. Av.233.235, Ran.230-232).<sup>18)</sup> Dadurch, daß er in Synaphie mit 1272 steht, folgt Schlag auf Schlag weiterer Spott gegen Amyntias (drei 2 tr 2 tr  $\blacktriangle$ ). MacDowell (295) beschreibt treffend die Wirkung des trochäischen Rhythmus in diesem Lied: "The trochaic rhythm trips quickly along and is impeccably neat; every sentence seems to fit into the metre without effort and without any awkward distortion of the word-order."

Die anschließenden Epirrheme (1275-1283.1284-1291) sind in kretisch-päonischen Tetrametern (3 p cr) gehalten (vgl. Ach.976-986.990-999),<sup>19)</sup> die durch einen katalektischen trochäischen Tetrameter abgeschlossen werden.<sup>20)</sup>

nannt.

15) So z.B. MacDowell 296f.

16) Vgl. Henderson, *Maculate Muse* 185 (No.389).

17) Vgl. MacDowell 295.

18) Vgl. Dale 87; vgl. auch Bd.1,159.

19) Vgl. Händel 102f.

20) Zum Klauseleffekt vgl. oben zu Ach.986=999 S.154.

*Frieden* (775-795=796-818)

Vergleichbar in der komischen Technik sind die Parabasenoden des *Friedens* mit den Oden der Nebenparabase der *Ritter* (1264-1273=1290-1299)<sup>1)</sup> und der Parabase der *Frösche* (674-685=706-717)<sup>2)</sup>. Ode und Antode beginnen in Daktyloepitriten mit einem leicht veränderten, der Situation angepaßten Stesichoros-Zitat.<sup>3)</sup> In V.780 bzw. 801 erfolgt der Umschlag zum Spott auf Karkinos, Morsimos und Melanthios in einfacher Sprache.<sup>4)</sup> In der Antode wird mit der Wiederaufnahme des Musenanrufs (816-818) der Bogen zurück zur erhabenen Eröffnung geschlagen, wodurch die komische Spannung, die Pendelbewegung zwischen 'erhabener' und 'umgangssprachlicher' Diktion, verstärkt wird.<sup>5)</sup> Der Kontrast auf der inhaltlichen Ebene wird durch formale Besonderheiten unterstrichen: Das hochpoetische Metrum der Daktyloepitriten zu Beginn und am Ende wird im Mittelteil durch einfache Aristophaneen ersetzt und durch Ithyphallici als Klausel abgeschlossen; die Form des *ὕμνος κλητικὸς* steht im Widerspruch zum Inhalt. Der Chor singt im Gegensatz zur Nebenparabase<sup>6)</sup> als komischer Chor ohne Bezug zur Handlung.<sup>7)</sup>

775 a	Μοῦσα, σὺ μὲν πολέμους ἀπ-	D
775 b	ᾠσαμένη μετ' ἑμοῦ	D
776	τοῦ φίλου χόρευσον,	ith
777	κλείουσα θεῶν τε γάμους	- D
778	ἀνδρῶν τε δαΐτας	- e -
779	καὶ θαλίᾳ μακάρων σοὶ	D -
780	γὰρ τὰδ' ἐξ ἀρχῆς μέλει.    Hiat	E (lec)
781/2	*Ὦν δέ σε κερκίνος ἐλθῶν	D -
783/4	ἀντιβολῆ μετὰ τῶν παίδων χορευσαί,	D - e -
785	μήθ' ὑπάκουε μητ' ἐλ-	ch ba

1) Siehe oben S.176f.

2) Siehe unten S.188-190.

3) Fr.210-212 PMG = Pax 775-779.796-800; zur Komödienaufführung passend ist *χόρευσον* (vgl. Eq.559, Thesm.975.980f.982.1138) und das Lob des Dichters (798f, vgl.734-774).

4) Außer 805 *ἴσα γηρούσαντος*.

5) Vgl. Silk 129f.133.

6) Siehe oben S.163f.

7) Vgl. Sifakis 45f.

786	θης συνέριθρος αὐτοῖς,	ch ba
787	ἀλλὰ νόμιζε πάντα	ch ba
788/9	ὄρτυγας οἰκογενεῖς, γυλιαύχενας ὄρχηστὰς	6 dact <sup>Λ</sup>
790/1	νανοφυεῖς, σφυράδων ἀποκνήσματα, μηχανοδίφας.	6 dact
792/3	καὶ γὰρ ἔφρασχ' ὁ πατήρ ὃ παρ' ἐλπίδας	4 dact
794	εἶχε τὸ δράμα γαλήν τῆς	D -
795	ἐσπέρας ἀπάγξαι.	ith
Antode		
796	Τοιάδε χρῆ Χαρίτων δα-ῶ	D ῶ
797	μῶματα καλλικόμων	D
798	τὸν σοφὸν ποιητὴν	ith
799	ὑμνεῖν, ὅταν ἦρινά μὲν	- D
800	φωνῆ χειλιδῶν	- e -
801	ἠδομένην κελαδῆ, χο-ῶ	D ῶ
802	ρόν δὲ μὴ 'χῆ Μόρσιμος	E (lec)
803	μηδὲ Μελάνθιος, οὐ δὴ	D -
804/5	πικροτάτην ὄπα γηρούσαντος ἡκουσ', ῶ	D - e -
806	ἠνέκα τῶν τραγωδῶν	ch ba
807	τὸν χορὸν εἶχον ἀδελ-ῶ	ch ba
808	φός τε καὶ αὐτός, ἀμφω	ch ba
809/10	Γόργονες ὄψωφάγοι, βατιδοσκόποι Ἄρπυιαι,	6 dact <sup>Λ</sup>
811-813	γρασοόβαι μιαιοί, τραγομάσχαλοι ἰχθυολύμαι.    <sup>Hiat</sup>	6 dact
814/5	ὧν καταχρεμψαμένη μέγα καὶ πλατὺ	4 dact
816/7	Μοῦσα θεὰ μετ' ἐμοῦ εὖμ-ῶ	D -
818	παιζε τὴν ἑορτήν.	ith

Abweichungen von Coulons Text:

801 ἠδομένη Bergk: ἐζομένη RV

Bemerkungen zum Text: Vgl. van Leeuwen, Pax 126: "Emendatione Bergkii /.../ duo simul tolluntur vitia; nam in textu tradito neque φωνῆ sic nude positum

tolerabile est, neque ἐζομένη (cf. Ran.679-682)." Zu ἠδομένη φωνῆ vgl. Av.236.

Metrische Erklärung: P1 (775-776=796-798) wird durch einen Choerileus (D / ῶ D) eingeleitet, der jeweils das wörtliche Zitat aus Stesichoros' *Orestie* enthält. Im Klauselvers paßt Aristophanes die Vorlage der Komödienaufführung an. Dies drückt sich auch in der Form des Abschlusses aus: Der Ithyhallicus findet sich als Klausel nach Daktyloepitriten erst im attischen Drama, noch nicht in der Chorlyrik von Stesichoros und Pindar.<sup>8)</sup>

In P2 (777-780=799-802) führt Aristophanes in der Strophe das Stesichoros-Zitat zunächst wörtlich fort und schließt es ohne sprachlichen und rhythmischen Stilbruch ab (Hiat). In der Gegenstrophe variiert er das Motiv des Nachtigallengesangs (800f ~ Fr.211f PMG) und läßt als Aprosodeton den Spott gegen Morsimos folgen. Die inhaltliche Durchbrechung der hohen Stilebene ist von einer metrischen Ausnahme begleitet: In dem Kolon E (e - e) als Klauselvers erscheint nie Wortende vor dem abschließenden Element e (- ῶ - ῶ - ῶ).<sup>9)</sup> Durch die Durchbrechung dieser Regel fällt der Name, der nach dem Wortende folgt, um so deutlicher auf.

P3 (781-787=803-808): Durch Hiatus von P2 deutlich abgesetzt, folgt in der Strophe der Spott gegen Karkinos, in der Gegenstrophe gegen Melanthios und seinen Bruder, den man wohl mit Morsimos identifizieren muß.<sup>10)</sup> Da in der Gegenstrophe das *ὄνομαστί κωμῶδειν* schon in P2 einsetzte, liegt keine so starke Periodengrenze zwischen P2 und P3 vor wie in der Strophe. Zunächst bleibt das Metrum daktyloepitritisch (781-784=803-805); die metrische Form steht im Gegensatz zum Inhalt. Im Schlußteil der Periode (785-787=806-809) schlägt der Rhythmus zu einfachen Aristophaneen um, die zwar eine Affinität zu Daktyloepitriten aufweisen (ch ba = d<sup>1</sup> ba), doch aus der erhabenen metrischen Umgebung vor allem wegen ihrer stichischen Verwendung herausfallen (vgl. Vesp.534-537=638-641).

P4 (788f=809f) und P5 (790f=811-813) enthalten in asyndetischer Form eine Kaskade von Beschimpfungen der Karkiniten bzw. von Morsimos und Melanthios. Die Dihäresen und Zäsuren der leicht dahinfließenden Daktylen betonen die einzelnen rhetorischen Einheiten. P5 läßt sich als daktylischen Hexameter (A-Typ) bestimmen (vgl. Nub.276f=299f),<sup>11)</sup> P4 als katalektische Form von 6 dact<sup>12)</sup> oder als Prosodiacus<sup>13)</sup>.

P6 (792-795=814-818) wird durch einen daktylischen Tetrameter (B-Typ)<sup>14)</sup> eröffnet, der schon durch die bukolische Dihärese in P4 und P5 vorbereitet wurde. Es folgen D - und ith als Klausel, die in 795 die Überraschung enthält (vgl. 776=798)

Vögel (1470-1481.1482-1493.1553-1564.1694-1705)

Die Abfertigung der Götterbotin Iris und verschiedener Ornithomanen, die mit Federn ausgestattet werden wollen (1337-1371 Vattermörder, 1372-1409 Kinesias, 1410-1469 Sykophant), füllt die

8) Vgl. Dale 180, Eq.1273=1299.

9) Vgl. Dale 185f.

10) Vgl. Sommerstein, Peace, zur Stelle.

11) Vgl. Bd.1,67.

12) So Spatz, Strophic construction 177f.

13) So Dale 42f.82f im Vergleich mit Eur.Andr.274=284, wo ebenfalls ein Molossus isoliert am Ende steht.

14) Dale 37.



lange an die Nebenparabase anschließende Szenenfolge, die durch ein handlungstragendes Odenpaar (1188-1195=1262-1268)<sup>1)</sup> und ein handlungsbegleitendes Amoibaion (1313-1334)<sup>2)</sup> untergliedert wird. Wie der Chor die Abfertigungsszenen, die die Reaktion bestimmter Menschentypen auf die Gründung der Vogelstadt auf die Bühne brachten, durch den Vortrag der handlungsunterbrechenden Nebenparabase (1058-1117)<sup>3)</sup> abschloß, so beschließt er auch die zweite Gruppe von Abfertigungsszenen mit einem handlungsunabhängigen antistrophischen Spottlied,<sup>4)</sup> das wie die Nebenparabase einen starken Einschnitt im dramatischen Geschehen markiert. Die folgende Auseinandersetzung mit den Göttern, Prometheus' Verrat (1494-1552) und die Göttergesandtschaft (1565-1693), wird durch zwei Oden (1553-1564.1694-1705) untergliedert, die metrisch - mit einer kleinen Abweichung - dem Stasimon entsprechen. Indem Aristophanes das antistrophische Stasimon (1470-1481=1482-1493) in zwei Oden aufteilt und somit die Götterszene als 'iambische Syzygie'<sup>5)</sup> gestaltet, vermeidet er eine so starke Unterbrechung des Handlungsflusses, wie sie ein antistrophisches Chorlied bewirken würde, und betont durch die gesperrten Strophen die Zusammengehörigkeit der beiden Szenen, von Prometheus' Verrat und der Gesandtschaft. Gleichzeitig wird durch die metrische Entsprechung der Oden mit dem Stasimon der Bezug zur Abfertigung der Ornithomanen gewahrt: Wie Peisetairos mit den Menschen fertig wird, wird er auch mit den Göttern umspringen. Eine Besonderheit dieser Lieder besteht darin, daß sie der Chor ganz aus seiner Rolle heraus singt. Die Vögel berichten von ihren Flügen zu entfernten, exotischen Plätzen, an denen sie seltene Dinge erlebten.<sup>6)</sup> Die überschäumende Phantasie, die das ganze Stück hindurch dominiert, fand auch Eingang in den Spott der anmutigen Strophen.<sup>7)</sup> In der Strophe des Stasimons (1470

1) Siehe oben S. 90-92.

2) Bd.1,204-208.

3) Siehe oben S. 165-168.

4) Newiger, Vögel 272.

5) Zum Begriff vgl. Bd.1,243 Anm.3.

6) Die VV.1470-1473 geben das Thema der folgenden Lieder an.

7) Vgl. Moulton 28 n.31.

bis 1481) wird der Kleonymos-Baum verspottet,<sup>8)</sup> die Antistrophos (1482-1493) beschäftigt sich mit dem 'Heros' Orestes,<sup>9)</sup> die Ode (1553-1564) setzt Sokrates als Geisterbeschwörer sowie Peisander und Chairephon dem Spott aus,<sup>10)</sup> die Antode schließlich (1694-1705) befaßt sich mit dem 'Schwätzer' Gorgias und seinem Schüler Philippos.<sup>11)</sup>

Die Lieder weisen keinen Bezug zur Handlung der Komödie auf,<sup>12)</sup> wohl aber nimmt der Chor in den Eröffnungsversen der ersten Strophe (1470-1473) die eben erlebte erstaunliche Handlung als Anlaß für seine Reisebeschreibungen von erstaunlichen, außergewöhnlichen Plätzen. Wie der Chor der Tragödie oft das, was er gerade gesehen und mitangehört hat, als Ausgangspunkt für seine Reflexionen nimmt, die keinen unmittelbaren Bezug zur Handlung aufweisen, so berichten auch die Vögel, angeregt durch die Abfertigungsszenen, von ihrem Vogeldasein. Diese Parallele zu tragischen Stasima wird durch die Verse 1470f gestützt, die man wie die Verse 451f als eine Reminiszenz des berühmten ersten Stasimons von Sophokles' *Antigone* (332f) ansehen kann.<sup>13)</sup>

Die Unabhängigkeit der Lieder von der dramatischen Handlung ist bedingt durch das Zurücktreten des Chors als Handelnder: In der Iris-Szene war er noch aktiv an der Suche nach dem Eindringling beteiligt (1188-1195=1262-1268). Im folgenden wird er jedoch immer mehr von Peisetairos zurückgedrängt. Dies drückt sich zunächst in dem Amoibaion (1313-1334) aus, in dem die Vögel die gleichzeitig stattfindende Handlung mit einem Enkomion auf ihre Stadt *begleiten*, dann vor allem in der Abfertigung der Ornithomanen und der Götter, bei der dem Chor nur noch eine passive Rolle als Zuschauer zufällt, so daß er sich von der Bühne weg dem Publikum zuwenden und seine satirischen Liedchen vortragen kann.

8) Zur Einzelinterpretation vgl. Moulton 31-36.

9) Vgl. Moulton 36f.

10) Vgl. Moulton 39-41.

11) Vgl. Moulton 42-45. Zu Philippos vgl. PCG III 2 zu Fr.118; Newiger, Metapher 76.

12) So mit Halliwell, *Satire* 15 n.22, und Landfester, *Gnomon* 56,1984,457-459, gegen Moulton 28-47.

13) Vgl. Moulton 34.

Die Unabhängigkeit von der Handlung drückt sich auch in der Sprache und Metrik aus: Waren bisher eine poetische Diktion und der anapästisch-kretische Rhythmus mit dem Chor verbunden,<sup>14)</sup> ist die sprachliche Gestaltung der Spottlieder unpoetisch,<sup>15)</sup> die metrische Form besteht aus den in Spottliedern häufig erscheinenden Trochäen.<sup>16)</sup>

Metrische Erklärung: Die Lieder lassen sich nach ihrer Struktur und metrischen Form mit Vesp.1265-1274<sup>17)</sup> vergleichen. Wie dort schmiegt sich der regelmäßige trochäische Rhythmus (Auflösungen des ersten longum nur in 1557 und 1559) dem Gedankengang ungezwungen an.

P1 (1470-1473=1482-1484=1553-1555=1694-1696: 2 tr 2 tr<sub>2</sub> tr<sub>2</sub> || (brevis in longo in 1473.1696) enthält in der ersten Strophe die Ankündigung (siehe oben Anm.6), in den drei anderen Strophen die Angabe des phantastischen Platzes (1482.1554.1694 ἔστλ).

P2 (1474-1475=1485-1487=1556-1558=1697-1699) besteht aus 2 tr 2 tr 2 tr<sub>2</sub> || (brevis in longo in 1475.1558.1699).

P3 (1476f=1488f=1559f=1700f) besteht aus zwei lec außer in V.1701, der durch einen vollständigen Dimeter gefüllt wird. Die Responsionsdurchbrechung hat ihre Ursache in den beiden Eigennamen. Die kurze Periode bildet den Mittelpunkt der Strophen; sie fällt durch die katalektischen Verse besonders ins Ohr, wodurch die Pointe um so deutlicher erklingt: In 1476f wird Kleonymos abschätzig beurteilt, in 1488f das rätselhafte πλὴν τῆς ἐσπέρας (1487) präzisiert und gleichzeitig noch rätselhafter gemacht, in 1559 wird Peisanders ausgefallenes Opfertier genannt und in 1700f Spott über Gorgias und seinen Schüler ausgegossen.

P4 (1478-1481=1490-1493=1561-1564=1702-1705) bringt in einem trochäischen Pnigos (drei Dimeter mit abschließendem Lekythion) die Auflösung des Rätsels bzw. des komischen Bilds oder Spotts.

*Lysistrate* (1043-1057=1058-1071=1189-1202=1203-1215)

Nachdem die beiden Halbchöre nach ihrer Versöhnung, d.h. der Wiederherstellung des inneren Friedens (1036-1042)<sup>1)</sup> ihre Aufgabe als Handelnde erfüllt haben, stimmt der vereinte Chor ein gemeinsames (1042) Lied an, ein von der Handlung unabhängiges antistrophisches Stasimon (1043-1057=1058-1071), dem ein zweites in den Versen 1189-1202=1203-1215 entspricht.<sup>2)</sup> Im Gegensatz zu den Spottliedern der *Vögel* lassen sich keine Bezüge zur Chor- maske ausmachen.

Die Eröffnungsverse des ersten Stasimons (1043-1047) spielen

14) Vgl. Bd.1,86-88.205-207; siehe oben S.128f.

15) Vgl. Silk 125 n.81.

16) Vgl. Spatz, *Strophic construction* 246: "The more simple trochaic systems contrast with the lyric or solemn tone of other odes in the play."

17) Siehe oben S.179f.

1) Siehe oben S.96.

2) Durch δέ in 1189 wird der Bezug zum ersten Stasimon hergestellt.

mit den Erwartungen des Publikums,<sup>3)</sup> das auf ein Spottlied wartete. Doch wie in den *Thesmophoriazusen* (962-965) will der Chor sich des ὄνομαστί κωμῶδειν enthalten, da die Zeit an sich genug Übel habe (1047).<sup>4)</sup> Der Verzicht auf den persönlichen Spott hat eine gewisse Motivation in der vorgehenden Versöhnung der beiden Halbchöre, die sich versprochen haben, sich nichts Übles mehr zuzufügen (1041 φλαῦρον οὐδέν=1045). So sollen jetzt auch die Athener nicht unter dem φλαῦρον εἶπειν zu leiden haben. Ein weiterer Bezug zur Thematik des Stücks besteht in dem Betonen des bevorstehenden Friedensschlusses (1054).<sup>5)</sup> Wie in den vergleichbaren Liedern der *Vögel*<sup>6)</sup> haben die beiden Stasima die Funktion von Szenentrennern. Sie überbrücken längere Zeiträume, die Reise des Spartaners in seine Heimat und wieder nach Athen (vgl. 1013.1076) und das in der Akropolis stattfindende Bankett anlässlich des Friedensschlusses. Die komische Technik ist in den vier Strophen identisch: Auf eine allgemeine Einleitung, die das 'Thema' des Lieds angibt,<sup>7)</sup> folgt die Einladung des Publikums, die in der Enttäuschung der Erwartung aufgehoben wird.<sup>8)</sup> Zum Vergleich kann man das Spottlied auf Antimachos in den *Acharnern* (1150ff)<sup>9)</sup> heranziehen, in dem das breit ausgemalte Vergnügen sich plötzlich in nichts auflöst.

Abweichungen von Coulons Text: 1057 ἄν Sophianus: ἄν codd. ἦν Willems; vgl. Wilamowitz, *Verskunst* 485.

Metrische Erklärung: Wie die Spottlieder der *Vögel* sind auch diese in Trochäen, Kretikern und Päonen komponiert. Damit bleibt der Chor bei dem Rhythmus, den er in der Versöhnungsszene verwendet hat.

P1 (1043-1045=1058-1060=1189-1191=1203-1205: 2 tr 2 tr 2 tr<sub>2</sub> || brevis in longo in 1045, Hiat in 1191 und 1205).

P2 (1046-1048=1061-1064=1192f=1206f) wird durch einen kretisch-trochäischen Tetrameter eröffnet:

1046f ἄλλὰ πολὺ τοῦμπαλιν πάντ' ἀγαθὰ καὶ λέγειν καὶ p cr p tr  
1061f κἄστιν ἔπνος τι· καὶ δελεῶκιον ἦν τί μοι, καὶ cr cr p tr  
1192 οὐ φθόνος ἔνεστι μοι πᾶσι παρέχειν φέρειν τοῖς p cr p tr  
1206 ἔστι παρ' ἐμοῦ λαβεῖν πυρῖδια λεπτά μὲν, ὃ δ' p cr p p

In 1206 entspricht ein päonisches Metron dem trochäischen in den anderen Ver-

3) Siehe oben S.169.

4) Vgl. dazu Bd.1,214 Anm.3.

5) Vgl. Moulton 26-28; Henderson, *Lysistrate* 210f.

6) Siehe oben S. 183-186.

7) οὐδέν... φλαῦρον εἶπειν οὐδέ ἐν (1044f), ἐστιᾶν (1058), στραμῶτων κτλ. (1189-1191), οὔτος (1203). 8) Vgl. *Eccl.* 1144ff. 9) Siehe oben S.172-174.

sen. Das Prinzip der Entsprechung in der Silbenzahl ersetzt die genaue metrische Responision. Es folgt ein päonisch-kretischer Tetrameter (3 p cr, außer 1063f p cr p cr). Periodenende wird durch Hiatt in 1048 und 1064 deutlich angezeigt. Die zweite Periode präzisiert in schneller werdendem Rhythmus den Inhalt von P1.

P3 (1049=1065=1194=1208) spricht in einem rein kretischen Tetrameter (Hiatt in 1049 und 1208) die Einladung aus, die in der Kurzperiode im Kontrast zu den vorangehenden Päonen besonders prononciert erklingt.

P4 (1050-1053=1066-1068=1195-1198=1209-1212) enthält in einem trochäischen Pnigos (2 tr 2 tr 2 tr 2 tr  $\wedge$  || Hiatt in 1068, brevis in longo in 1053) die Einladung, sich zu bedienen.

P5 (1054=1069=1199=1213) ist eine Kurzperiode, bestehend aus einem Lekythion (Hiatt in 1054). Die Periode leitet in der ersten und letzten Strophe die überraschende Wendung ein, in der zweiten und dritten schließt sie die freundliche Einladung ab.

P6 (1055-1057=1070f=1200-1202=1214f: 2 tr tr 2 tr  $\wedge$  ||). Das abschließende Lekythion enthält das Aprosdoketon, die Enttäuschung der Erwartung.

#### Frösche (674-685=706-717)

Vergleichbar mit den Parabasenoden der *Frösche* sind sowohl in inhaltlicher als auch formaler Hinsicht die Oden der Parabase des *Friedens*.<sup>1)</sup> Beide Odenpaare sind durch die Spannung zwischen hohem Stil und Umgangssprache, zwischen der Hymnenform und dem darin verpackten Spott sowie zwischen dem tragischen Rhythmus und komischen Inhalt bestimmt. Mehr als die Oden des *Friedens* sind die der *Frösche* von einer ständigen Bewegung zwischen den Extremen hoher und niederer Stil geprägt: Auf die Eröffnung in Hymnenform<sup>2)</sup> folgt im Klauselvers (677) die Hinwendung zur Komödienaufführung; dann folgt der Spott gegen Kleophon, der in poetische Sprache gekleidet ist (678-685),<sup>3)</sup> die erst im Klauselvers (685) durch das prosaische  $\kappa\acute{\alpha}\nu$   $\zeta\omicron\sigma\alpha\iota$   $\gamma\acute{\epsilon}\nu\omega\nu\tau\alpha\iota$ <sup>4)</sup> durchbrochen wird. Dieselbe Kompositionsform liegt in der Antode vor: An das einleitende Ion-Zitat<sup>5)</sup> schließt der Spott gegen Kleignes an in komischen, die Dichtersprache nachahmenden Wortprägungen (710-712). Die erhabene metrische Gestalt, vorwiegend Daktylen mit einem dochmischen Einschub, unterstreicht die auf der inhaltlichen Ebene geschaffene komische Spannung.

1) Siehe oben S. 181-183.

2) Dorisches Alpha (675) und das epische  $\lambda\acute{\alpha}\omega\nu$   $\delta\chi\lambda\omicron\nu$  (676, vgl. 219b) sind Signal für hohe Lyrik; zur Freude der Gottheiten am Gesang vgl. 228-232.

3) Vgl. Eur. Phoen. 1515f; zum  $\alpha\eta\delta\omicron\nu\iota\omicron\varsigma$   $\nu\acute{\omicron}\mu\omicron\varsigma$  vgl. Bd. 1, 73f.

4) Vgl. Stanford 130f.

5) Vgl. Rau 202; Fr. 41 TrGF. Das starke Hyperbaton  $\omicron\upsilon$   $\pi\omicron\lambda\acute{\upsilon}\nu$  ...  $\chi\rho\acute{\omicron}\nu\omicron\nu$  (707/713) ist hohem Stil nachempfunden.

Ode			
674	$\mu\omicron\upsilon\sigma\alpha$ $\chi\omicron\rho\acute{\omega}\nu$ $\iota\epsilon\rho\acute{\omega}\nu$   $\acute{\epsilon}\pi\iota\beta\eta\theta\iota$ $\kappa\alpha\iota$ $\acute{\epsilon}\lambda\theta'$ $\acute{\epsilon}\pi\iota$ $\tau\acute{\epsilon}\rho\psi\iota\nu$	6 dact $\wedge$	
675	$\acute{\alpha}\omicron\iota\delta\acute{\alpha}\varsigma$ $\acute{\epsilon}\mu\acute{\alpha}\varsigma$ ,	do	
676	$\tau\acute{\omicron}\nu$ $\pi\omicron\lambda\acute{\upsilon}\nu$ $\acute{\omicron}\psi\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\eta$ $\lambda\acute{\alpha}\omega\nu$ $\delta\chi\lambda\omicron\nu$ , $\omicron\upsilon$ $\sigma\omicron\phi\acute{\iota}\alpha\iota$	D-D	
677	$\mu\upsilon\rho\acute{\iota}\alpha\iota$ $\kappa\acute{\alpha}\theta\eta\nu\tau\alpha\iota$	ith	
678/9	$\phi\iota\lambda\omicron\tau\iota\mu\acute{\omicron}\tau\epsilon\rho\alpha\iota$ $\kappa\lambda\epsilon\omicron\phi\acute{\omega}\nu\tau\omicron\varsigma$ , $\acute{\epsilon}\phi'$ $\omicron\upsilon$ $\delta\eta$	2 an -	
680	$\chi\acute{\epsilon}\iota\lambda\epsilon\sigma\iota\nu$ $\acute{\alpha}\mu\phi\iota\lambda\acute{\alpha}\lambda\omicron\iota\varsigma$ $\delta\epsilon\iota\nu\acute{\omicron}\nu$ $\acute{\epsilon}\pi\iota\beta\rho\acute{\epsilon}\mu\epsilon\tau\alpha\iota$	D D	
681	$\theta\rho\eta\kappa\acute{\iota}\alpha$ $\chi\epsilon\lambda\iota\delta\acute{\omega}\nu$	ith	
682	$\acute{\epsilon}\pi\iota$ $\beta\acute{\alpha}\rho\beta\alpha\rho\omicron\nu$ $\acute{\epsilon}\zeta\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\eta$ $\pi\acute{\epsilon}\tau\alpha\lambda\omicron\nu$ '	2 an	
683	$\kappa\epsilon\lambda\alpha\delta\epsilon\acute{\iota}$ $\delta'$ $\acute{\epsilon}\pi\iota\kappa\lambda\upsilon\tau\omicron\nu$ $\acute{\alpha}\eta\delta\omicron\nu\iota\omicron\nu$ $\nu\acute{\omicron}\mu\omicron\nu$ , $\acute{\omega}\varsigma$ $\acute{\alpha}\pi\omicron\lambda\epsilon\acute{\iota}\tau\alpha\iota$ , $\omega\omega$ 6 dact $\wedge$		
685	$\kappa\acute{\alpha}\nu$ $\zeta\omicron\sigma\alpha\iota$ $\gamma\acute{\epsilon}\nu\omega\nu\tau\alpha\iota$ .	ith	
Antode			
706 a	$\acute{\epsilon}\acute{\iota}$ $\delta'$ $\acute{\epsilon}\gamma\acute{\omega}$ $\acute{\omicron}\rho\theta\acute{\omicron}\varsigma$ $\acute{\iota}\delta\epsilon\acute{\iota}\nu$   $\beta\acute{\iota}\omicron\nu$ $\acute{\alpha}\nu\acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma$ $\eta$ $\tau\rho\acute{\omicron}\pi\omicron\nu$ $\delta\sigma\tau\iota\varsigma$	6 dact $\wedge$	
706 b	$\acute{\epsilon}\tau'$ $\omicron\iota\mu\acute{\omega}\xi\epsilon\tau\alpha\iota$ ,    <sup>Hiatt</sup>	do	
707	$\omicron\upsilon$ $\pi\omicron\lambda\acute{\upsilon}\nu$ $\omicron\upsilon\delta'$ $\delta$ $\pi\acute{\iota}\theta\eta\kappa\omicron\varsigma$ $\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma$ $\delta$ $\nu\acute{\upsilon}\nu$ $\acute{\epsilon}\nu\omicron\chi\lambda\acute{\omega}\nu$	D-D	
708	$\kappa\lambda\epsilon\iota\gamma\acute{\epsilon}\nu\eta\varsigma$ $\delta$ $\mu\iota\kappa\rho\acute{\omicron}\varsigma$ ,	ith	
709	$\delta$ $\pi\omicron\nu\eta\rho\acute{\omicron}\tau\alpha\tau\omicron\varsigma$ $\beta\alpha\lambda\alpha\nu\epsilon\acute{\upsilon}\varsigma$ $\delta\pi\acute{\omicron}\sigma\omicron\iota$ $\kappa\rho\alpha$ - $\zeta$	2 an $\omega$	
710/1	$\tau\omicron\upsilon\sigma\iota$ $\kappa\upsilon\kappa\eta\sigma\acute{\iota}\tau\epsilon\phi\rho\iota$ $\psi\epsilon\upsilon\delta\omicron\lambda\acute{\iota}\tau\rho\upsilon$ [τε] $\kappa\omicron\nu\iota\alpha\varsigma$	D D	
712	$\kappa\alpha\iota$ $\kappa\iota\mu\omega\lambda\acute{\iota}\alpha\varsigma$ $\gamma\eta\varsigma$ ,	ith	
713/4	$\chi\rho\acute{\omicron}\nu\omicron\nu$ $\acute{\epsilon}\nu\delta\iota\alpha\tau\rho\acute{\iota}\psi\epsilon\iota$ . $\acute{\iota}\delta\acute{\omega}\nu$ $\delta\acute{\epsilon}$ $\tau\acute{\alpha}\delta'$ $\omicron\upsilon\kappa$	2 an	
715/6	$\acute{\epsilon}\acute{\iota}\rho\eta\nu\iota\kappa\acute{\omicron}\varsigma$ $\acute{\epsilon}\sigma\theta'$ , $\acute{\iota}\nu\alpha$ $\mu\acute{\eta}$ $\pi\omicron\tau\epsilon$ $\kappa\acute{\alpha}\pi\omicron\delta\upsilon\theta\eta$ $\mu\epsilon\theta\acute{\upsilon}\omega\nu$ $\acute{\alpha}$ - $\zeta$	- 6 dact $\wedge$	
717	$\nu\epsilon\upsilon$ $\acute{\epsilon}\zeta\acute{\upsilon}\lambda\omicron\upsilon$ $\beta\alpha\delta\acute{\iota}\zeta\omega\nu$ .	ith	

#### Abweichungen von Coulons Text:

683  $\kappa\epsilon\lambda\alpha\delta\epsilon\acute{\iota}$  V $\phi$ :  $\kappa\epsilon\lambda\alpha\rho\acute{\upsilon}\zeta\epsilon\iota$  RS  $\tau\rho\acute{\upsilon}\zeta\epsilon\iota$  Fritzsche 711  $\tau\epsilon$  om. V

Bemerkungen zum Text:  $\kappa\epsilon\lambda\alpha\delta\epsilon\acute{\iota}\nu$  findet sich in vergleichbarem Zusammenhang Pax 801 (siehe oben); eine Änderung metri causa ist nicht nötig (siehe unten metrische Erklärung). Zu 711 vgl. H.-J. Newiger, Gnomon 32, 1960, 753.

Metrische Erklärung: P1 (674f=706a/b) wird durch einen katalektischen daktylischen Hexameter eröffnet. Durch die Penthemimeres zerfällt der Vers in einen daktylischen (= D) und einen anapästischen (= 2 an  $\wedge$ ) Teil. Dadurch werden

die beiden Versmaße, Daktylen und Anapäste, die den Rest des Lieds bestimmen, gleich im Eröffnungsvers angeschlagen. In der Ode kommt durch die Zäsur der Musenanruf besonders zur Geltung (vgl. Nub.275=298,<sup>6)</sup> Vesp.323, Pax 775, Ran. 1344). Dochmien nach Daktylen<sup>7)</sup> finden sich z.B. Eur.Or.1304.8)  
 P2 (676f=707f) besteht aus der Kombination D - D mit anschließendem Ithyphallicus als Klauselvers, der in der Antode den Namen des Verspotteten enthält.<sup>9)</sup>  
 P3 (678-681=709-712) beginnt mit einem anapästischen Dimeter, an den, durch ein anceps verbunden, D D, das zweite Glied des elegischen Distichons, anschließt.<sup>10)</sup> Es sind terminologische Haarspaltereien, ob man 678f=709 als steigende Daktylen<sup>11)</sup> oder als Anapäste<sup>12)</sup> bezeichnet, da beide Maße metrisch verwandt sind und im Eröffnungsvers vorbereitet wurden.<sup>13)</sup> Der Reiz des Lieds besteht gerade in den gleitenden Übergängen der beiden Versmaße.<sup>14)</sup> Mit der vorgeschlagenen Textgestaltung (vgl. Newiger, Gnomon 32,1960,753) und der kurzen Messung des t in  $\mu\omicron\nu\iota\alpha\varsigma$  erhält man genaue Responson und wie in 677=708 und 685=717 einen ith als Klauselvers.<sup>15)</sup>  
 P4 (682-685=713-717) wird wie P3 durch einen anapästischen Dimeter eingeleitet, an den ein daktylischer Hexameter anschließt. Das longum, das die beiden Kola verbindet, ist in 683, wenn man die Überlieferung hält, aufgelöst, so daß die Affinität der daktylischen und anapästischen Glieder ganz deutlich wird.<sup>16)</sup>

6) Vgl. Bd.1,68.

7) Vgl. West, Metre 112f.

8) Vgl. Fraenkel, Lyrische Daktylen 187.

9) Zu dieser Technik vgl. Eq.1273=1299, Pax 776=798.795=818.

10) Zum gleitenden Übergang von an zu dact und umgekehrt vgl. Nub.288-290=311-313, Thesm.320-322.324-326.

11) So Fraenkel, Lyrische Daktylen 187.

12) So Spatz, Strophic construction 390.

13) Vgl. auch West, Metre 133.

14) Vgl. den ähnlichen Fall 'gleitender Übergänge' in Vesp.273ff, Bd.1,97-99.

15) Anders Kraus bei Radermacher 367.

16) Zur Doppelkürze als Verbindungsglied vgl. West, Metre 133.

### 3.5. Gebete und Hymnen

Neben den außerhalb des dramatischen Geschehens stehenden Oden der Parabase finden sich Hymnen und Gebete des Chors, die ihren Platz in der Handlung der Komödie haben. Zwei Gruppen lassen sich unterscheiden: Die Hymnen oder Gebete können als Teil des Handlungsablaufs<sup>1)</sup>, also *handlungstragend*<sup>2)</sup> eingesetzt sein wie in den Opferszenen der *Wespen* (868-890) und *Vögel* (851-858=895 bis 902),<sup>3)</sup> in der Eröffnungszeremonie der Frauenekklēsie der *Thesmophoriazusen* (312-330.352-371)<sup>4)</sup> und dem Zug der Mysteren in den *Fröschen* (323-336=340-353.384-388=389-393.397-412);<sup>5)</sup> oder sie unterbrechen den Handlungsablauf, sind aber trotzdem - im Gegensatz zu den Parabasenoden und manchen Spottliedern - in das dramatische Geschehen integriert.

*Thesmophoriazusen* (947-1000.1136-1159)

Nach dem Fehlschlag des Helenastrategems<sup>1)</sup> erscheint der von Kleisthenes herbeigerufene Prytane (929, vgl. 654) mit einem Skythen. Euripides' Verwandter wird an ein Brett gebunden und dem Skythen zur Bewachung anvertraut. Die Szene schließt mit einem "komischen Jammerruf und einer tragisch klingenden Apostrophe an das Safrankleid",<sup>2)</sup> das dem Armen so viel Leid brachte.

Es folgt eine breit angelegte Chorpartie (947-1000), die man mit der Parodos der *Frösche* vergleichen kann:<sup>3)</sup> Mit ihren Liedern rufen die Frauen den Rahmen der Komödienhandlung, das Thesmophorenfest, wach. Dabei kommt es Aristophanes wie bei dem Zug der Mysteren nicht darauf an, eine wirkliche Gebetsszene des Festes zur Aufführung zu bringen - die Riten waren ja streng geheim -,<sup>4)</sup> sondern er steckt das festliche Ambiente durch einige

1) Zum Handlungsbegriff siehe Landfester 1; siehe auch oben S. 74.

2) Vgl. Bd.1,242.

3) Bd.1,228-230.

4) Bd.1,112-122.

5) Bd.1,125-131.

1) Vgl. Rau 53-64.

2) Rau 63.

3) Bd.1,123-135.

4) Vgl. Burkert 365.

deutliche Bezugnahmen ab: Im Prokerygma betont die Chorführerin ausdrücklich diesen Rahmen - besonders durch ἀπερ νόμος (947, vgl. 974.983) -, und mit dem Seitenhieb auf den Hungerleider Pauson (949)<sup>5)</sup> kommen sogleich die beiden bekanntesten Aspekte des Frauenfests zur Sprache: das Fasten (949) und Spotten (947.983f). Besonders in den Versen 962-964 wird augenzwinkernd auf die an diesem Fest übliche Aischrologie, die Verspottung der Männer,<sup>6)</sup> hingewiesen, ohne jedoch die Erwartung des Publikums, einige deftige Spottlieder zu hören, einzulösen.<sup>7)</sup>

Einen weiteren Berührungspunkt zu den *Fröschen* kann man darin sehen, daß die Parabasenform aufgelöst und die 'Einzelelemente' gleichsam über das Stück verteilt werden: In den *Fröschen* ist eine anapästische Tetrameterpartie in die Parodos eingebaut (354-371), während die Anapäste in der eigentlichen Parabase fehlen. In den *Thesmophoriazusen* besteht die Parabase nur aus den Anapästen, die Oden sind in den Versen 947-1000 und 1136 bis 1159 nachgeholt.<sup>8)</sup>

Auffällig ist in den beiden Hymneneinlagen (947ff.1136ff) die schillernde Rolle des Chors als religiöse und politische Gemeinde der Frauen sowie als komischer Chor: Das Prokerygma der Chorführerin (947-952) und die Verse 962-964 sowie 983f weisen den Chor als Festgemeinde aus, die Verse 972f und 975 lassen dagegen den komischen Chor erkennen.<sup>9)</sup>

Die Partie 947-1000 zerfällt in drei umfangreiche Blöcke, die sich noch weiter untergliedern lassen.

1. Die VV.947-968 bilden die Einleitung zu den folgenden Hymnen. Wie in der Suchszene (655-658)<sup>10)</sup> steht am Anfang ein Prokerygma der Chorführerin in Anapästen (947-952).<sup>11)</sup> Gleich zu Beginn schafft Aristophanes durch die im Kult gebräuchliche Aufforderung zu einem Chorlied<sup>12)</sup> die Atmosphäre, in der die ganze Szene stehen soll. Die sprachliche Form ist dementsprechend tra-

5) Vgl. Ach.854; Halliwell, Jokes 153.

6) Vgl. Burkert 368.

7) Siehe dazu auch oben S.169.

8) Vgl. Gelzer, RE Sp.1473; Thomsen 42-45.

9) Vgl. auch Bd.1,124 zur Parodos der 'Frösche'; Horn 117f.

10) Siehe oben S.104-107.

11) Vgl. Bd.1,89.

12) Vgl. Kaimio 126.

ditionell: ἄγε δῆ (oder νῦν) mit Adhortativ ist die gewöhnliche Einleitung eines Prokerygmas.<sup>13)</sup>

Es folgt wie in der Suchszene<sup>14)</sup> eine lyrische Überleitung, in der Anweisungen zum Reigentanz gegeben werden: Der Chor fordert sich im Imperativ der zweiten Person Singular<sup>15)</sup> dazu auf, Aufstellung zum Tanz zu nehmen (953f), sich an den Händen zu fassen (955), den Rhythmus aufzunehmen (955 b) und sorgfältig während des schnellen Tanzes (956) darauf zu achten, den Reigentanz nicht zu durchbrechen (957f).<sup>16)</sup>

953	ὄρμα, χῶρει	an
954	κοῦφα ποσῖν ἄγ' εἰς κύκλον,	2 tr <sup>Λ</sup>
955 a	χειρὶ σὺναπτε χεῖρα, ρυθ- ∩	2 tr
955 b	μὸν χορείας ὑπαγε πάσα.	2 tr
956	βαῖνε καρπαλιμοῖν ποδοῖν.	2 tr <sup>Λ</sup>
957	Ἐπισκοπεῖν δὲ πανταχῆ	2 ia
958	κυκλοῦσαν ὄμμα χρῆ χοροῦ κατάστασιν.	3 ia

Abweichung von Coulons Text:

955 a χειρὶ ... χεῖρα R: χερὶ ... χέρα Dobree <ιερᾶς> ρυθμὸν Wilamowitz

Bemerkungen zum Text: Siehe unten metrische Erklärung.

Metrische Erklärung: Das Lied wird durch eine ambivalente Kurzperiode eröffnet, die vom anapästischen Prokerygma zu den Trochäen überleitet (vier longa = 2 tr sync oder an).<sup>17)</sup> Es folgt ein trochäischer Abschnitt, in dem man wie in 435 und 438<sup>18)</sup> mit den relativ seltenen Auflösungen des ersten und zweiten breve rechnen muß.<sup>19)</sup> Da in den *Thesmophoriazusen* in lyrischen Trochäen mehrere dieser Lizenzen zu finden sind, ist es methodisch unhaltbar, in 955a metri causa den Text zu ändern. V.956 sollte man wegen des metrischen Kontexts als Lekythion analysieren (vgl. Eq.406).<sup>20)</sup> Es scheint so, als ob

13) Vgl. Aesch. Suppl.625, Eum.307; Kaimio 185; Kranz 166.

14) Vgl. die sprachlichen Anklänge: 659 κοῦφον ... πόδα ~ 953 κοῦφα ποσῖν (vgl. Lys.1310.1316; Autocrates Fr.1 PCG), 660 διασκοπεῖν ... πανταχῆ ~ 956f ἐπισκοπεῖν δὲ πανταχῆ, 662 τρέχειν ... κύκλῳ ~ 954 ἄγ' εἰς κύκλον.

15) Vgl. Ran.372.378.

16) Man muß sich vorstellen, daß die Imperative gleichzeitig stattfindende Aktionen beschreiben; vgl. Lys.302f.321, Eccl.295.483.496ff; Kaimio 129; d.h. der Reigentanz setzt sich langsam in Bewegung; vgl. Wilamowitz, Verskunst 475 Anm.2.

17) Vgl. Eccl.478.

18) Siehe oben S.141-145.

19) Vgl. Dale 91; White § 205.

20) Siehe oben S. 144.

Aristophanes bei den einzelnen Lekythia die genaue metrische Responcion durch die Entsprechung in der Silbenzahl (acht) ersetzt hat.<sup>21)</sup> Die abschließende iambische Periode wird durch die Lekythien vorbereitet, die sowohl in iambischem (= A 2 ia) als auch trochäischem Kontext (= 2 tr A) erscheinen können (vgl. Ran.209-211).

Die Einleitung wird durch drei kleine Strophen abgeschlossen, die nach den choreographischen Instruktionen den Inhalt der folgenden Partie vorbereiten: Die erste Strophe (959-961) kündigt einen Hymnos auf die olympischen Götter an, der zugleich mit dem Tanz vorgetragen werden soll. In der zweiten Strophe wird die Erwartung des Publikums, Lästerreden auf die Männer zu hören, zu nichte gemacht. In der dritten Strophe wird noch einmal wie in den VV.958f dazu aufgefordert, den Tanzschritt schön zu setzen, da man nun zu einem neuen Werk, dem Hymnos auf die Olympier, komme.<sup>22)</sup> Man muß sich vorstellen, daß der Chor sich nach den Präliminarien, die ja auch schon von Tanz begleitet waren, noch einmal zur Konzentration auf den richtigen Tanzschritt aufruft, bevor er endgültig zum Götteranruf übergeht.<sup>23)</sup>

Bemerkungen zum Text: Bei der vorgeschlagenen Interpretation, die sich im großen und ganzen Pickard-Cambridge (Festivals 239) und Thomsen (30-33) anschließt, sind gegenüber der handschriftlichen Überlieferung nur zwei kleine Änderungen nötig:

966	ἄλλῃ χορῆ <σ>	cr (= tr A)
967	ὡς ἐπ' ἔργον αὖ τι καινὸν	2 tr
968	πρῶτον εὐκύνου χορείας εὐφραῖ στήσαι βάσιν.	4 tr A

966 χορῆ R: χορῆ <σ> scripsi praeunte Fritzsche (σὲ χορῆν) χορῆν Bothe  
967 ὡς ἐπ' Enger: ὡπερ R

Bemerkungen zum Text: 966: Bothes χορῆν (bei Coulon) stellt die höflichere Form her, die in diesem Zusammenhang fehl am Platze ist: χορῆ + Inf. ist wie in V.662<sup>24)</sup> (vgl. Eccl.285) die übliche Aufforderungsform.<sup>25)</sup> Der Fiat der handschriftlichen Überlieferung kann leicht vermieden werden, wenn man wie in 662 <σ> einfügt, das zu den Imperativen der 2.Pers.Sing. paßt, mit denen der Chor sich selbst Aufforderungen gibt.<sup>26)</sup>

21) Vgl. Dale 91.

22) στήσαι βάσιν χορείας ist eine poetische Periphrase für das gewöhnliche χορὸν στήσαι "einen Tanz beginnen"; vgl. LSJ s.v. ἴστημι III 4; Dover, Clouds 136 (zu V.271); Thomsen 31. Die Bedeutung 'beenden' (so van Leeuwen zur Stelle im app. crit.) scheidet aus. Die Adjektive εὐκύνου und εὐφραῖ sind proleptisch verwendet.

23) Der Übergang zu den Hymnen wird durch das Verlassen der Umgangssprache angedeutet.

24) Siehe oben S.105 Anm.13.

25) Vgl. Kaimio 175.

26) Kaimio 127f.

967: Bei Engers ἐπ' muß man die bei ἐπί häufige Verbindung von räumlicher und finaler Bedeutung annehmen (vgl. Ran.1418 ἐγὼ κατῆλαρον ἐπί πολιτην; Thuc. 2,36,4: (λέου) ἐπί τὸν τῶνδε ἔπαινον); gegen Dindorfs ὡπερ ἔργον, αὐτίκα (bei Coulon) vgl. die Argumentation von Thomsen (30).

Metrische Erklärung: Dadurch, daß die drei Strophen in Trochäen gehalten sind, zeigen sie metrisch ihre Zugehörigkeit zu den VV.953-958. Auf einen eröffnenden Creticus (962.966) bzw. Päon (959) folgen ein Lekythion in 960 und 963 bzw. ein vollständiger Dimeter in 967<sup>27)</sup> und ein katalektischer trochäischer Tetrameter als Abschlußvers.

2. Der zweite Teil besteht aus dem Hymnos auf die Olympier (969 bis 980) und einer weiteren Tanzaufforderung (981-984), in der noch einmal das Thesmophorenfest evoziert wird (984 νηστεύομεν ~ 949).

Abweichungen von Coulons Text:

975 χοροῖσιν ἐμπαίξει R: χοροῖσι συμπαίξει Meineke  
981 ἔξαιρε R: ἔφαρχε Meineke

Bemerkungen zum Text: Zu 975 vgl. van Leeuwen, Thesmophoriazusaes 124; Eur. Ba.866f.

981: In der Erklärung von ἔξαιρε δὴ προθύμως / διπλῆν χάριν χορείας schließe ich mich Thomsen (31-34) an gegen die Auffassung, in διπλῆν (oder διπλῆν) eine bestimmte Tanzart zu sehen (so Coulon, L.B. Lawler, TAPA 76,1945,59-73), und fasse διπλῆν als prädikativ verwendetes Adjektiv (in proleptischer Bedeutung) zu χάριν χορείας auf: "Komm (δὴ, vgl. Denniston, Particles 216), hebe mit Eifer die Gunst an, die in unserem Tanz besteht (epexegetischer Genitiv; vgl. Eur.Med.186 mit Pages Kommentar) und die gegenseitig sein wird (vgl. Soph. Ant.14)." Durch διπλῆν χάριν χορείας wird das reziproke Verhältnis zwischen menschlichem Tun und göttlicher Gnade und die gegenseitige Freude an diesem Tun (979 ἐπιγελάσαι) ausgedrückt.

Die Sprache des Hymnos auf die Olympier, auf Hera, Hermes und Pan sowie auf die schon in der Parodos angerufenen Apollon (969.972, vgl. 315f) und Artemis (970-973, vgl. 320-322) und die Nymphen (978, vgl. 326), ist traditionell:

969 τὸν Εὐλύραον vgl. Eur.Alc.570, auch Apollons Epitheton χροσολύρα in 315.

970 τοξοφόρον Epitheton für Artemis schon in Hom.II.21,483.

972a Ἐκάεργε epischer Beinamen von Apollon (als Substantiv Hom.II.1,147), hier von Artemis; bei den Tragikern nicht belegt.

972b ὄπαζε episch-poetisch, vgl. Eq.200.

973 Zu Ἥρα ἡ τέλεια als Göttin der Ehe vgl. Burkert 210.

977 ἄντομαι episch-poetisch.

νόμιος ist sonst Epitheton von Pan (z.B. hymn.Hom.19,5).

979 Zur Freude der Götter am Gesang und Tanz vgl. Ran.229-232.

Die traditionelle Hymnensprache dient dazu, dem Zuschauer den kultischen Rahmen bewußt zu machen. Interessant ist der Wechsel zwischen dem Imperativ der zweiten Person Singular (969.981)

27) Zu dieser Responcionsfreiheit vgl. Dale 207 n.1.

und dem Adhortativ (974.983) sowie zwischen der ersten Person Plural (984) und ersten Person Singular (977). Die Imperative beschreiben wie im vorhergehenden Abschnitt eine gleichzeitig stattfindende Handlung, der Adhortativ und die erste Person Plural zeigen den Chor als Gruppe, die dem Befehl der Chorführerin (983, vgl. 947) und der Eigenaufforderung (961.970, vgl. 974) nachkommt,<sup>28)</sup> die erste Person Singular schließlich (977) umfaßt wie oft in ὄμοι κλητικοί das Kollektiv 'Chor' gleichsam als eine Person.<sup>29)</sup>

Der traditionellen Sprache entspricht ein einfaches Metrum. Dadurch unterscheidet sich der Hymnos grundsätzlich von den Versen 312-330, in denen der polymetrische Rhythmus und die traditionelle Form in komischer Spannung stehen.<sup>30)</sup>

Metrische Erklärung:<sup>31)</sup> P1 (969-971=977-979: 2 ia 2 ia 2 ia Λ).<sup>32)</sup> In der Strophe enthält die erste Periode die Aufforderung, Apollon und Artemis zu besingen, in der Gegenstrophe den Anruf der Wald- und Hirtengottheiten. P2 (972a/b=980a/b), der jeweilige Mittelpunkt der Strophen, wird durch zwei Reiziana gebildet, die Kurzperioden darstellen (Hiat in 972, brevis in longo in 980). Die Bitte um den Sieg im komischen Agon und um die Gunst der Gottheiten erklingt in den Kurzperioden besonders deutlich.<sup>33)</sup> Der Übergang ist durch den iambischen Beginn (x -) des Reizianum gleitend gestaltet. P3 (973f=981f) besteht ebenfalls aus zwei Kurzperioden (zwei katalektische iambische Dimeter, brevis in longo in 974), die mit den rhetorischen Einheiten zusammenfallen.

P4 (975f=983f): Die Abschlußperiode besteht aus einem iambischen Trimeter und einem katalektischen Dimeter als Klauselvers.

3. Der dritte Teil wird eingeleitet durch ein in der Kultpoesie übliches Prooimion (985-989).<sup>34)</sup> Im ersten Vers wird die Aufforderung zu einem neuen Tanz<sup>35)</sup> und zu einem mit voller Stimme<sup>36)</sup> vorgetragenen Lied gegeben. Die beiden Verse nehmen die ausführliche Einleitung des ersten Teils in Kurzform auf.<sup>37)</sup> Es folgt

28) Vgl. Kaimio 145.

29) Vgl. Kaimio 44.

30) Vgl. Bd. 1, 113-116.

31) Zur Analyse vgl. Prato 264f; Spatz, *Strophic construction* 305.

32) Zur Auflösung des Endlongum vgl. Ach.1040, Thesm.318.

33) Zu reiz in iambischer Umgebung vgl. Ach.841, Pax 955.1036.1038.

34) Vgl. Norden 158.

35) 985: ἄλλ' εἶα (zu dieser Überleitungsformel vgl. Ran.394), πᾶλλ' (vgl. Lys.1304.1310), ἀνάστρεφ' εὐρύθυμ (vgl. 968 εὐκύνου, εὐρυά) ποδί.

36) πᾶσαν, vgl. Thomsen 37; zu τορεύειν vgl. ausführlich Thomsen 35-37.

37) Vorbereitung des Tanzes (~966-968) und Gesangs (~958-961).

eine an Dionysos gerichtete Bitte: Der Gott soll sich dem Komos als Exarchon anschließen.<sup>38)</sup> Die Vorstellungen, die in den wenigen Versen zur Sprache kommen, sind typisch für den Dionysoskult und dienen der Einstimmung des Zuschauers auf den anschließenden Hymnos.

Auch metrisch bilden die Verse 985-989 eine Überleitungsparodie: Der iambische Auftakt stellt ein Echo auf den vorangehenden Hymnos dar, der Aristophaneus in 988 b bereitet den Dionysoshymnos vor, in dem choriambische Elemente überwiegen.

985	ἄλλ' εἶα, πᾶλλ' ἀνάστρεφ' εὐρύθυμ ποδί.	3 ia
986	τόρευε πᾶσαν φῶήν.	2 ia Λ
987	Ἥγοῦ δέ γ' ὧδ' αὐτὸς σὺ,	2 ia sync (ia mol)
988 a	κισσοφόρε βακχεῖε,	2 ia sync (ia sp)
988 b	δέσποτ'· ἐγὼ δέ κώμοις	ch ba
989	σὲ φιλοχόροισι μέλπω.	2 ia Λ

Abweichungen von Coulons Text:

986 τόρευε RΣ<sup>RS</sup>: τόνρευε Bentley

987 αὐτὸς σὺ R: αὐτὸς Reisig

Bemerkungen zum Text: 986: Zu πᾶσαν φῶήν τορεύειν vgl. Thomsen 35-37.

987: Reisigs Tilgung von σὺ (wohl metri causa) zerstört den Gegensatz σὺ - ἐγὼ, vor allem aber den "Du-Stil der Prädikation".<sup>39)</sup>

Metrische Erklärung: Die Überleitung besteht nur aus Kurzperioden, die durch brevis in longo (985.987.988a) bzw. Katalexe (986.988b) voneinander abgesetzt sind. Vergleicht man diese einfache Struktur mit der flüssigen Komposition mancher anderer Chorlieder, in denen Enjambement vorliegt und die einzelnen Verse und Perioden gleitend ineinander übergehen (z.B. Eq.551-564.581-594.973-996), muß man annehmen, daß Aristophanes hier durch die einfache Form die Vortragsart von kultischen Liedern nachbilden wollte.<sup>40)</sup> Ein Blick in die carmina popularia zeigt, daß gerade ganz oder teilweise spondeische Verse häufig vorkommen (z.B. Fr.863.865.871, 2.5 PMG).

Das Prooimion wird durch einen iambischen Trimeter eröffnet (985, brevis in longo), der den Tanzbefehl enthält. In einem katalektischen iambischen Dimeter folgt die Anweisung für den Gesang (986). Der nächste Vers (987) enthält die Bitte an Dionysos, das Amt des Exarchon zu übernehmen. Dadurch, daß man nach σὺ (brevis in longo) Periodenende ansetzen muß, wird die Nennung des Namens hinausgeschoben, um dann um so deutlicher zu erklingen. Die molossische Synkopierung des iambischen Dimeters findet sich Av.676 (cr mol), Soph.El.136, Eur.Tro.522=532, Phoen.321.1021=1045.1026=1050.<sup>41)</sup> Es folgt der Name

38) Vgl. Lys.1314f, Ran.351.396; Eur.Ba.141; Dodds 87.

39) Norden 143ff.

40) Vgl. Fr.848.871.882 PMG, in denen Synaphie vermieden wird.

41) Vgl. Denniston, *Lyric iambs* 125.

des Gottes in einem synkopierten Dimeter der Form ia sp (988a).<sup>42)</sup> In der Form - - - - - steht der aufgelöste Beginn, der das Epitheton κισσαόρος enthält (vgl. Cratinus Fr.361 PCG), zum schweren spondeischen Ende (Βακχιεύς) in einer reizvollen Spannung. Den Abschluß bilden ein Aristophaneus (988b) und ein katalektischer iambischer Dimeter.

An das Prooimion schließt der antistrophisch gebaute<sup>43)</sup> Dionysos-hymnos an, der in traditioneller, mit dem Kult verbundener Sprache gehalten ist:

Dorisches Alpha als Zeichen hoher Lyrik findet sich 991.993a.

990 Εὖτε vgl. Eur.Ba.566.579; Cratinus Fr.361 PCG.<sup>44)</sup>

σὺ Zum "Du-Stil" der Epiklese vgl. Norden 158.

991 Βρόμιος vgl. Eur.Ba.66.115.<sup>45)</sup>

992a χοροῦς τερόμενος partizipiale Prädikation;<sup>46)</sup> zur Freude der Gottheit am Tanz vgl. 975.979, Ran.231f.

992b Zur Oreibasia vgl. Eur.Ba.114-119;<sup>47)</sup> Pratinas Fr.708,4 PMG; Soph.Ant. 1129.

995 ἀμφὶ δὲ σοὶ typischer Hymnenstil, vgl. Nub.595,<sup>48)</sup> Ran.215;<sup>49)</sup> Eur.Tro. 511; hymn.Hom.19,1; 22,1; 33,1; Terpander Fr.697 PMG; zu σοὶ ("Du-Stil") vgl. 987.990.<sup>50)</sup>

995-998 Zuder mit der Oreibasia verbundenen Musik vgl. Eur.Ba.126-129.155 bis 165; zu κτυπεῖν vgl. Eur.Ba.129, zu βρέμειν Eur.Ba.156.164.

997f ὄρη / δάσκια vgl. Eur.Ba.218f.

999f vgl. Ran.329f.

Zur sprachlichen Form vgl. Horn 119: "die rein poetische Sprache ist mit einer Vielzahl von Archaismen durchsetzt". Es ist jedoch verfehlt, die Sprache als 'homerisch' und 'episch' zu bezeichnen (so Horn 119 Anm.228), sondern Aristophanes läßt gerade durch die Archaismen den Eindruck eines traditionellen Dionysos-hymnos entstehen, wie die zahlreichen Parallelen aus Euripides' *Bakchen* belegen.

#### Strophe

990	Εὖτε ὦ Διὸς σὺ	ch ba
991	Βρόμιε καὶ Σεμέλας παῖ,	pher
992 a	χοροῦς τερόμενος	Dodrans B
992 b	κατ' ὄρεα Νυμ- ☉	ia
993 a	φᾶν ἐρατοῦς ἐν ὕμνοις,	ch ba
993 b	ὦ Εὖι', Εὖι', εὐοῦ,    <sup>(hiat)</sup>	2 ia ^
994	<ὦ Εὖι> ἀναχορεῶν.	2 ia ^

42) Vgl. Dale 85: "The long protraction /.../ of this spondaic metron appears to be a recognized vehicle of dramatic emphasis."

43) So Thomsen 34; Spatz, *Strophic construction* 266f; anders Wilamowitz, *Verskunst* 476 Anm.

44) Vgl. Dodds 74f.

44) Vgl. Thomsen 38f.

45) Vgl. Dodds XIII-XIV, 82f.

46) Vgl. Norden 158.166ff.

47) Vgl. Dale Bd.1, 157.

48) Vgl. Dover, *Clouds* 175.

49) Vgl. Norden 158.

#### Gegenstrophe

995	Ἄμφι δὲ σοὶ κτυπεῖται	ch ba
996	Κιθαίρωνος ἠχώ	pher
997	μελάμφυλλά τ' ὄρη	Dodrans B
998 a	δάσκια πετρώ- ☉	ia
998 b	δεις τε νᾶπαι βρέμονται'	ch ba
999	κύκλω δὲ περὶ σε κισσός	2 ia ^
1000	εὔπεταλος ἔλυμι θάλλει.	2 ia ^

#### Abweichungen von Coulons Text:

990 Εὖτε ὦ Διὸς σὺ Enger: Εὖιον ὦ Διόνυσε R σὺ Διός, ὦ Διόνυσε Wilamowitz

992 a χοροῦς R: χωρεῖς Wilamowitz

993 a ἐρατοῦς ἐν ὕμνοις R: ἐρατοῦσιν ὕμνοις Wilamowitz

993 b ὦ Εὖι', Εὖι' (εὖι', εὖι') Hermann: εὖιον, εὖιον R

994 ὦ Εὖι' (εὖι') inseruit Hermann

995 σοὶ editores: σοὶ R συγ- Wilamowitz

Bemerkungen zum Text: 990: Zu Εὖτε am Beginn eines Dionysos-anrufs vgl. Cratinus Fr.361 PCG; zu Engers Konjektur vgl. Thomsen 38f; zu σὺ siehe oben sprachliche Erklärung.

992a: Zu χοροῦς τερόμενος vgl. 975 und 979-981.

993a: Zu ἐν ὕμνοις vgl. Eur.Ba.159 (ἐν ... βραῖς); Dodds 89: "In such phrases ἐν seems to mark the sphere in which an activity takes place."

993b: Da Dionysos selbst Subjekt des Partizips ἀναχορεῶν ist, scheidet eine Deutung aus, die εὖιον als inneres Objekt (Acc.Sing.Neutrum wie Eur.Ba.157) auffaßt. An der von Thomsen (38f) zitierten Stelle aus den *Bakchen* sind die Frauen Subjekt, die den Euios (τὸν εὖιον θεόν) in einem ausgelassenen Tanz (εὖια adverbial) preisen.<sup>51)</sup>

994: Es ist müßig, Hypothesen über das Ausfüllen der Lücke anzustellen. Hermanns Wiederholung des Vokativs läßt sich überlieferungsgeschichtlich am leichtesten erklären.

995: Zu ἀμφὶ ... σοὶ siehe oben sprachliche Erklärung.

Metrische Erklärung: P1 (990=995) enthält in der Strophe den ersten Teil der Epiklese, nach dem nach σὺ wie in 987 Pause (brevis in longo) eintritt. In der Gegenstrophe füllt die erste Periode das im traditionellen Hymnenstil gehaltene ἀμφὶ κτλ.. Der Aristophaneus wurde im Prooimion beim Dionysos-anruf bereits verwendet.

P2 (991=996) wird durch einen Pherecrateus gebildet, der durch sein katalektisches Ende Klauseleffekt ausübt. In der Strophe erklingt in diesem Vers der Rest der Epiklese, in der Gegenstrophe wirkungsvoll das Subjekt zu P1.

P3 (992a-993a=997-998b) wird durch einen äolischen Kurzvers, den sog. Dodrans B,<sup>52)</sup> eingeleitet. Ein iambisches Monometron bildet die Brücke zum abschlie-

51) Vgl. Dodds 89.

52) Vgl. Dale 144; West, *Metre* 30.



Benden Aristophaneus.

P4 (993b=999) und P5 (994=1000) bestehen jeweils aus einem katalektischen iambischen Dimeter (vgl. 973f=981f); Periodenende wird durch Hiat (993b, mit Hermanns Konjektur) bzw. brevis in longo (999) angezeigt. Beide Perioden fallen mit den rhetorischen Einheiten zusammen.

Die metrische Gestalt ist wie im Prooimion durch Kurzperioden geprägt.

Nach dem Scheitern des "Andromedastrategems" (1009-1135)<sup>53)</sup> stimmt der Chor einen weiteren Hymnos an (1136-1159), in dem zunächst die Stadtgöttin Athena, dann die Thesmophoren, Demeter und Kore, angerufen werden. Wieder singen die Frauen als komischer Chor (1136.1138, vgl. 958.972) und als Festgemeinde (1145f δῆμος γυναικῶν, vgl. 309.329f).

Der Pallas-Hymnos (vgl. 318f) wird mit einer feierlichen Epiklese eröffnet (1136-1138), an die eine Apposition (1139), die die partizipiale Prädikation vertritt, und ein Relativsatz (1140 bis 1142)<sup>54)</sup> anschließen.<sup>55)</sup> Es folgt als Zentrum des Hymnos,<sup>56)</sup> das auch metrisch deutlich auffällt (vier Bakcheen), die Bitte um die Epiphanie, die in eine partizipiale Prädikation übergeht. Wie schon in den Verwünschungen der Verse 356-367 wird in den vier Bakcheen wirkungsvoll der Angst vor drohenden Unruhen im Innern Ausdruck verliehen. Aus den beiden Versen erhält auch erst κληδοῦχος (1143) seine Deutung: Athena "verfügt für den Notfall über die Blitze des Vaters, hat also die Macht, den Angriff auf ihren Staat niederzuschlagen."<sup>57)</sup> Doch wie in der Parodos<sup>58)</sup> vermeidet Aristophanes den unmittelbaren politischen Rat: Schon im nächsten Vers wird die eindringliche Bitte um die Epiphanie relativiert, da sie aus dem Mund von Frauen kommt,<sup>59)</sup> damit in die Illusion des Stücks eingebettet und zugleich komisch verfremdet ist. Der politische Hintergrund, der im Athena-Anruf aufleuchtete, wird im zweiten Teil vom Vordergrund, dem Komödienspiel, überdeckt.<sup>60)</sup>

53) Rau 65-89.

54) Vgl. Norden 166-168.

55) Zu κληδοῦχος vgl. Aesch.Eum.827; Newiger, Metapher 100f.

56) Vgl. Horn 119f.

57) Wilamowitz, Verskunst 591f.

58) Vgl. Bd.1,112f.

59) Vgl. Kleinknecht 33.

60) Zu dieser Technik vgl. Newiger, Metapher 11-23 (am Beispiel der 'Ritter'); vgl. auch Bd.1,121.

Wie in den Versen 947-1000 sind die sprachliche Form und der Inhalt der Verse 1136-1159 traditionell und mit dem Kult verbunden:

1136 Zur Freude der Gottheit am Tanz eines Chors vgl. 975.979-981, Ran.229 bis 232; zu φιλόχορος vgl. 989.

1137f zu καλεῖν ... εἰς χορόν vgl. Nub.564, auch Eq.559.

Zu 1140 vgl. 318.

Zu 1141 vgl. 317 (παγκρατές).

Zu 1142 (κληδοῦχος) vgl. Aesch.Eum.827.

1144 ὡπερ εἰκόσ vgl. 974.

1149.1156 Zu πότνια vgl. Burkert 85f.

1149 ἄλλος vgl. Ran.441.

1150 Zum Ausschluß der Männer vgl. Burkert 365; zu οὐ θέμις siehe unten Bemerkungen zum Text.

Zu 1151f vgl. 948; zu den Fackeln vgl. 280.

1136	Παλλὰδα τὴν φιλόχορον ἐμοὶ	3 dact
1137/8	δεῦρο καλεῖν νόμος εἰς χορόν,	3 dact
1139	παρθένον ἄζυγα κοῦρην,	3 dact^A
1140	ἢ πόλιν ἡμετέραν ἔχει	3 dact
1141	καὶ κράτος φανερόν μόνῃ	glyc
1142	κληδοῦχος τε καλεῖται.	pher
1143	φάνηθ', ὃ τυράννους	2 ba
1144	στυγοῦσ', ὡπερ εἰκόσ.	2 ba
1145	Δῆμός τοι σε καλεῖ γυναί-	glyc
1146	κῶν ἔχουσα δέ μοι μόλοις	glyc
1147	εἰρήνην φιλέορτον.	pher
1148	Ἥκετέ <τ'> εὐφρονες, ἔλαοι,	3 dact
1149	πότνιαι, ἄλλος ἐς ὑμέτερον,	3 dact
1150	ἄνδρας ἔν' οὐ θέμις εἰσορᾶν	3 dact
1151/2	δρῆγιά σέμν', ἔνα λαμπάσιν	3 dact
1153/4	φαίνετον ἀμβροτον δψιν.	3 dact^A
1155	Μόλετον, ἔλθετον, ἀντόμεθ', ὃ	glyc

1156	θεσμοφύρω πολυποτνία.	3 dact
1157	Εἰ πρότερόν ποτ' ἐπηκώω	3 dact
1158	ἤλαθ' εἶπον, καὶ νῦν ἀφίκε- C	- - - - ch
1159	οσον, ἴκετεῦσόμεν, ἐνθάδ' ἡμῖν.	Hipponacteus

Abweichungen von Coulons Text:

- 1148 ἡκετέ <τ'> Enger: ἡκετ' R ἡκετε <δ'> Hermann  
 1149 ἀνδρας ἴν' οὐ Hermann: οὐ δὴ ἀνδράσιν οὐ R ἀνδράσιν οὐ Wilamowitz  
 θέμις Hermann: θεμιτόν R θεμίτ' Bothe  
 1151 ὄργια σέμν' Hermann: ὄργια σεμνά θεαῖν R θεοῖν Cobet

Bemerkungen zum Text: 1148: Engers ἡκετέ <τ'> ist Hermanns ἡκετε <δ'> oder dem handschriftlichen ἡκετ' vorzuziehen, da es am besten zu dem polysyndetischen Hymnenstil paßt (vgl. Av.229ff, Thesm.315.322.326).<sup>61)</sup>

1151: Hermanns Emendation des Textes wird am besten der religiösen Sprache gerecht; οὐ θέμις in einem religiösen Verbot findet sich z.B. Nub.140.295, Pax 1018.<sup>62)</sup>

In 1151 übernehme ich Hermanns Streichung von θεοῖν; vgl. Wilamowitz, Verskunst 592: "Es ist freilich streng genommen unzulässig, daß die Göttinnen θεοῖν ὄργια zeigen." θεοῖν kann leicht als erklärender Zusatz zu ὄργια oder als Rückverweis auf 948 (ὄργια σεμνά θεοῖν) erklärt werden.

Metrische Erklärung: Das Lied besteht aus teilweise respondierenden Kurzperioden; durchgängige Responson darf nicht erzwungen werden.<sup>63)</sup> Das Metrum ist ambivalent; man könnte es daktylisch-äolisch bezeichnen: Aristophanes spielt mit der Ambivalenz der Form - υυ - υυ - υ -, die man sowohl als Ibyceus als auch als Glyconeus mit aufgelöstem zweiten Element der äolischen Basis analysieren kann.<sup>64)</sup> Im Gegensatz zu den Hymnen der VV.947ff, deren rhythmische Form sich an einfachen, kultischen Vorbildern orientiert, spannt Aristophanes in der letzten Chorpharie noch einmal den Bogen zurück zu der durch die Neue Musik beeinflussten Kompositionsform der Parodoshymnen;<sup>65)</sup> die Tendenz, die Basis äolischer Verse aufzulösen und dadurch ambivalente Metren herzustellen, muß ein Stilmittel dieser modernen Strömung gewesen sein, wie die Parodien in den Fröschen (1309ff, besonders 1322) belegen.<sup>66)</sup>

P1 (1136-1139=1140-1142) ist die einzige respondierende Partie (1137 - υυ ~ 1141 - υ).<sup>67)</sup> Die VV.1136-1140 sind 'daktylisch', 1141f 'äolisch'.<sup>68)</sup> Durch die Struktur wird deutlich, daß Aristophanes den daktylischen Eindruck der Eröffnungsverse in den Abschlußversen der Periode äolisch umdeutet und damit die metrische Ambivalenz des ganzen Hymnos anschlügt.<sup>69)</sup>

61) Vgl. Fraenkel, Some notes 260. 62) Vgl. Burkert 409.

63) Vgl. Wilamowitz, Verskunst 592. 64) Vgl. Itsumi, Glyconic 71.

65) Vgl. Bd.1,112-123.

66) Vgl. Stinton, More rare verse forms 103; West, Metre 116; Itsumi, Glyconic 72f; vgl. Eur.El.151-156.

67) Vgl. Itsumi, Glyconic 71f.

68) Um die Formen auseinanderzuhalten, spreche ich bei aufgelöstem zweiten Element der äolischen Basis von 'daktylisch'.

69) Zur Form - υυ - υυ υυ υ - (1136) vgl. Eur.Or.831; Itsumi, Glyconic 77.

P2 (1143f) bildet metrisch und inhaltlich den Mittelpunkt des Hymnos. Die daktylischen Dimeter fallen im äolisch-daktylischen Kontext besonders auf. In Vesp.317a, Thesm.1018f und Ran.1346 parodiert Aristophanes dieses typische Bauglied Euripideischer Lyrik, hier bedient er sich seiner, um den Anruf Athenas besonders prononciert erklingen zu lassen.<sup>70)</sup> P3 (1145-1147), die den Athena-Anruf abschließt, ist rein äolisch (zwei glyc / pher).

Der ὕμνος κλητικῶς an Demeter und Kore wird wie der an Athena durch eine 'daktylische' Periode eröffnet (P4: 1148-1154). Auf vier 'Ibykeen' folgt die katalektische Form (3 dact, 2 pher). Die Auflösung des Endlongum in 1149 findet sich häufig bei Euripides (21 Fälle, z.B. Ion 138, Ba.427.905), nur einmal bei Sophokles.<sup>71)</sup> Aristophanes verwendet also eine typisch Euripideische Kompositionsform. In der Abschlußperiode (P5: 1155-1159) folgen auf einen Glyconeus<sup>72)</sup> zwei Ibykeen, an die ein choriambischer Dimeter anschließt.<sup>73)</sup> Abgeschlossen wird die Periode durch einen Hipponacteus mit tribrachischer Eröffnung (vgl. 1155).<sup>74)</sup>

#### Frösche (875-884)

Das Vorgeplänkel der beiden Tragiker (830-850) wird von Dionysos mit beruhigenden Worten unterbrochen, der den Wettstreit in geordnete Bahnen lenken will (851-874). Vor dem Beginn des Agons (872f) will er noch ein Weihrauchopfer darbringen; derweil soll der Chor den Musen ein Lied singen (873f).<sup>1)</sup> "Vor einem Dichtewettkampf war, wie zu Beginn literarischer Werke, das Musengebet etwas natürlich Gegebenes."<sup>2)</sup> Indem Aristophanes das Musengebet nach orphischen Vorbildern gestaltet, "paßt die Form sozusagen ganz in den Rahmen",<sup>3)</sup> besonders zur Rolle des Chors. Komik entsteht durch den Kontrast zwischen der Hymnenform und der sprachlichen und stofflichen Übertreibung: "Vergleiche Wendungen wie λεπτολόγους φρένας, ἀνδρῶν γυνωμοτύπων, ὄξυμερίμοις, στρεβλοῖσι, ῥήματα und παραπρίσματα /.../ ein seltsam neuer Wirkungsbereich,

70) Vgl. Eur.Suppl.990=1012.1002=1025, Ion 1465, Tro.321.587f, Phoen.1290, Or.1437-1439; Bd.1,104.

71) Vgl. dazu Itsumi, Glyconic 78.

72) Zur tribrachischen Eröffnung vgl. Itsumi, Glyconic 67; es finden sich 27 Belege bei Euripides und nur zwei bei Sophokles.

73) 12 Belege bei Euripides; Itsumi, Choriambic dimeter 63.

74) Zum Übergang von choriambischen zu äolischen Versen vgl. Thesm.356-359.

1) Zu ὕμνος vgl. Stanford 149.

2) Kleinknecht 105.

3) Kleinknecht 106.

der hier den Musen zugeteilt wird."<sup>4)</sup>

Der Hymnos ist, da er während des Weihrauchopfers vorgetragen wird, handlungsbegleitend. Durch seine metrische und sprachliche Form wird deutlich Bezug auf das vorangehende Chorlied (814-829) genommen, das die Agonszenen eröffnete.<sup>5)</sup>

875	ᾠ Διὸς ἔννεα παρθένου, ἀγναί	4 dact
876	Μοῦσαι, λεπτολόγους ξυμέτας φρένας αἶ καθοράτε    <sup>Hiat</sup> 6 dact Λ	
877	ἀνδρῶν γνωμοτύπων, ὅταν εἰς ἔριν ὄξυμέρινον	6 dact Λ
878	ἔλθῳσι στρεβλοῖσι παλαίσμασιν ἀντιλογοῦντες,	6 dact Λ
879	ἔλθετ' ἐποψόμεναι δύναμιν	4 dact Λ
880	δεινοτάτοις στομάτοις προίσασθαι	4 dact
881	ρήματα καὶ παραπίσματ' ἐπῶν.	4 dact Λ
882-884	Νῦν γὰρ ἄγων σοφίας ὁ μέγας χωρεῖ πρὸς ἔργον ἦδη.    4 dact ith	

Abweichung von Coulons Text:

877 ὄξυμέρινον Blaydes: ὄξυμερίμοις codd.

Bemerkungen zum Text: Nach der handschriftlichen Überlieferung gehören ὄξυμερίμοις und στρεβλοῖσι als asyndetische Adjektive zu παλαίσμασιν. Der Ausdruck στρεβλοῖσι παλαίσμασιν ist der im Zusammenhang von Agonen häufig vorkommenden Ringkampfmetaphorik entlehnt,<sup>6)</sup> zu der ὄξυμερίμοις als weiteres Adjektiv nicht paßt, während Blaydes' ὄξυμέρινον sich sehr schön als bewertendes Adjektiv an εἰς ἔριν anschließt ("in eine spitzfindige Auseinandersetzung").<sup>7)</sup>

Metrische Erklärung: Das Astrophon nimmt den daktylischen Rhythmus des Stasimons (814-829) wieder auf. Die Daktylen sind als 'erhabenes' Versmaß sowohl dem Hymnenstil als auch der Chorrolle angemessen.

P1 (875f) enthält den Anruf der Musen und die relativische Prädikation. Sie besteht aus einem daktylischen Tetrameter (A-Typ),<sup>8)</sup> dessen Endlongum einen gleitenden Übergang zum anschließenden katalektischen Hexamter bildet. Brevis in longo und Hiat zeigen deutlich Periodenende an. Spatz' Kolometrie (362, vgl. 393f), die nach 875 Periodenende ansetzt und den Vers als katalektischen Tetrameter ansieht, zerstört die rhetorische und metrische Einheit und übersieht den gleitenden Übergang, der durch das Endlongum entsteht.

4) Kleinknecht 105.

5) Siehe oben S. 145f; vgl. 876 λεπτολόγους ~ 828 καταλεπτολογήσει; Ringkampfmetaphorik (877 ~ 818), 877 ὄξυμέρινον ~ 815 ὄξύλαλον.

6) Vgl. Gelzer, Agon 79; zu στρεβλός (ζ στρέφειν) vgl. Lefkowitz 11.

7) Vgl. 882f ἄγων σοφίας; zu μέριμα im Agon vgl. Nub.952.

8) Vgl. Dale 34f; man beachte, wie die Einzelmetra mit den Wortbildern zusammenfallen.

P2 (877) und P3 (878) bestehen jeweils aus einem katalektischen daktylischen Hexamter (878 brevis in longo, 877 durch Konjekturen). Die drei Hexameter (876 bis 878) zerfallen durch die bukolische Dihärese in einen Tetrameter und einen katalektischen Dimeter. 876 und 877 weisen außerdem die Hephthemimeres auf (vgl. 814f=818f=822f=826f, Thesm.329, Nub.276f=299f). Der molossische Beginn der Verse - eine Aischyleische Technik - betont die Würde (vgl. 814.818.822.826, Nub.276f=299f).<sup>9)</sup>

P4 (879-881) wird durch die katalektische Form des A-Tetrameters eröffnet (vgl. Eur.Ion 1483). Die Pause, die durch die Katalexe entsteht, setzt den Anruf von der anschließenden Bitte im Infinitiv ab. In 880 leitet der vollständige Tetrameter wie in 875f durch sein Endlongum zur anschließenden katalektischen Form (wie in 879) über.

P5 (882-884) gibt den Anlaß des Musengebets an. Ein Tetrameter des A-Typs wird durch einen Ithyphallicus als Klauselvers abgeschlossen (vgl. Ran.816f=820f=824f=828f: 5 dact ith).<sup>10)</sup>

9) Vgl. Bd.1,66f; Dale 43.

10) Siehe oben S.147.

## Die Parabasenoden\*

Acharner (665-675=692-702)

Die Ode enthält einen Anruf der Acharnischen Muse, die wie ein Funke aufspringend eilends mit einem Lied zu ihrem Chor kommen soll. Der Hymnos ist ganz aus der Rolle des Chors gesungen.<sup>1)</sup> Der Chor ruft *seine* Muse und läßt durch den Vergleichssatz ein idyllisches Bild vom Köhlerleben und der angestammten Lebensart entstehen.<sup>2)</sup> Epirrhema, Antode und Antepirrhema bilden eine inhaltliche Einheit: Im Epirrhema wird das zweite Thema, das die Einzugslieder des Chors bestimmte, der Gegensatz jung - alt,<sup>3)</sup> breit ausgeführt. Ohne Rücksicht auf die Verdienste der Alten bei der Schlacht von Salamis (677) und Marathon (696f) verwickelt man sie in Prozesse und demütigt sie, wie der Fall des Thukydides zeigt (703f). Um derartige Ungerechtigkeiten zu vermeiden, sollen künftig nur noch Alte über Alte und Junge über Junge zu Gericht sitzen. Die Antode drückt in diesem inhaltlichen Zusammenhang einen höheren Grad von Betroffenheit aus: Die Erinnerung an Marathon und die Großtaten der Vergangenheit wird der jetzigen unwürdigen Lage entgegengestellt. Nachdem der Chor auf Dikaiopolis' Seite umgeschwenkt ist,<sup>4)</sup> erhält er eine vollkommen positive Charakterisierung: In der Parodos wurde die lobenswerte Heimatliebe von der Verstocktheit der Köhler und ihrem Lamentieren über ihr Alter übertönt, während in der Parabase dieses Alter durch die politische Dimension (Salamis, Marathon) in positivem Licht erscheint. Die engen inhaltlichen Beziehungen zwischen den beiden großen Chorpartien, Parodos und Parabase, lassen sich auch metrisch

\* Ich verzichte auf eine ausführliche Interpretation der Parabasenlieder, da sie durch die Arbeiten von Fraenkel und Sifakis inhaltlich und teilweise auch metrisch schon untersucht sind und ich vor allem nicht den Ergebnissen einer Konstanzer Dissertation über die Parabasen vorgreifen will.

1) Wie in der Parodos ist die Sprache einfach; nur λιπαρόπιπλα (671) ist ein Pindarisches Epitheton von Mnamosyna (N.7,15) (vgl. Starkie, Acharnians 143), das hier komisch auf die Fettbrühe angewandt wird, vgl. 639f.

2) Vgl. in der Parodos VV.226ff.

3) Vgl. Bowie 35.

4) Siehe oben S. 111.

nachvollziehen: In beiden Passagen, in denen der Chor über sich selbst spricht und dadurch charakterisiert wird, findet man kretisch-päonische Rhythmen.<sup>5)</sup>

Bemerkungen zum Text: In 674 sollte ἀγροικότων (RF<sup>2)</sup> als Dittographie nach εὔτων durch ἀγροικότερον (AF<sup>1)</sup> ersetzt werden; vgl. van Leeuwen, zur Stelle (117): "epica haec est adiectivi ἀγροίκου figura, quacum cf. ἀγρότερος ὀρέστερος similia".

Metrische Erklärung: Die Perioden fallen in der Ode sehr schön mit den einzelnen Abschnitten des Hymnos zusammen. Die Antode muß sich in ihrer Struktur nach der Form des Hymnos richten, obwohl sie einen anderen Inhalt aufweist.<sup>6)</sup>

P1 (665f=692f) besteht aus sechs Metren, je einem Creticus als Eröffnung und Schluß und vier Päonen. Durch Hiatus sind in der Ode Epiklese und partizipiale Prädikation vom folgenden abgesetzt.

P2 (667-669=694f) besteht aus acht Metren (3 cr 3 p 2 cr, Hiatus in 668, brevis in longo in 668 und 695).

P3 (670=695) und P4 (671=696f) bestehen jeweils aus drei Päonen und einem abschließenden Creticus (Hiatus in 670.671, brevis in longo in 695.697)

P5 (672-675=698-702) wird durch ein kretisch-päonisches Pnigos aus neun Metren gebildet (2 cr 5 p 2 cr). Die Schilderung der Köhleridylle geht mitten im Vers in die Bitte um Epiphanie über, wobei das Metrum, da eine schnelle Ankunft erfleht wird, in Päone übergeht.

Ritter (551-564=581-594)

Der Chor stimmt in der Ode einen ὕμνος κλητικὸς an seinen Schutzgott, Poseidon Hippios, an, in der Antode erfleht er Athenas Epiphanie. Er singt sowohl in seiner Rolle als Ritterchor als auch als komischer Chor. Vor allem in den Versen 589f und 591-594 gehen die beiden Haltungen ineinander über: V.589 weist die Sänger eindeutig als komischen Chor aus, V.590 (τοῦς τ' ἐχθροῦσι μεθ' ἡμῶν στασιάζει) kann zunächst im Zusammenhang mit V.589 so verstanden werden, daß der Chor um den Sieg über seine Rivalen im komischen Agon bittet, sodann ist - auf einer zweiten Ebene - im Bezug zur Handlung der Komödie die Bitte um den Sieg über den Paphlagonier unüberhörbar und schließlich spielt - vor allem durch die beiden Worte ἐχθροῖ und στασιάζειν - auch die politische Realität mit hinein, die der Chor im Epirrhema angesprochen hat: Er bittet als athenische Ritter Nike um Unterstützung gegen seine Neider (vgl. 580).

5) Zur Parodos vgl. Bd.1,36f.

6) Vgl. Gelzer, Agon 207 Anm.3.

Die Bedeutung der Epiklese dieser beiden Gottheiten wird deutlich, wenn man die Exodos in die Betrachtung miteinbezieht:<sup>1)</sup> Poseidon, der Schutzgott der jungen Adligen, und Athena, die Göttin des Demos (vgl. 1169ff), werden zusammen angerufen, um die Eintracht des athenischen Volkes zu beschwören, wie sie in der 'guten alten Zeit' herrschte, als der Demos und die führenden Männer Hand in Hand zum Wohle Athens handelten (vgl. 565 bis 580.562 (Phormion).1325.1331.1333f.1387-1389). Die Rückbesinnung auf das Alte drückt auch der wenige Jahre nach der Aufführung der *Ritter* als Reaktion auf die Perikleische Baupolitik begonnene Bau des Erechtheions aus,<sup>2)</sup> das ein Heiligtum von Athena und Poseidon war. "Der topographische Standort des Erechtheions wurde offensichtlich bewußt so gewählt, daß die ältesten und heiligsten Stätten der Athener Akropolis umhegt wurden /.../ Die Polias wurde jetzt unter einem Dach gemeinsam mit Poseidon und den Urkönigen Athens /.../ verehrt."<sup>3)</sup> Dadurch aber, daß Athena gebeten wird, Nike mitzubringen, muß jeder zeitgenössische Zuschauer an das Kultbild der Athena Parthenos (vgl. auch 1169f) gedacht haben, die mit Nike in der Hand dargestellt wurde.<sup>4)</sup> So wird sowohl der demokratische Tempel als auch der von der Gegenseite geplante Bau ins Gedächtnis der Zuschauer gerufen und auch auf diesem Weg die Einheit der athenischen Bürger, des Demos und der vornehmen Schichten, beschworen. Im Gegensatz zum einfachen Metrum und zur schlichten Sprache der Oden der Parabase der *Acharner* sind die der *Ritter* sowohl metrisch als auch sprachlich im Hymnenstil gehalten:<sup>5)</sup>

552 χαλικορότων von Pferden nur hier; vgl. χαλινόπους Hom.II.8,41.

κτύπος von Pferden Hom.II.10,535; Soph.El.714.

553 ἀνδάνει poetisch.

554 κτανέμβολοι vgl. Eur.El.436f; Ran.1318 (Parodie hohen Stils).

558 βαρυδαίμονούντων Neologismus.

559 χρυσοτρίαιν' vgl. Fr.ad.939,2 PMG.

560 δελφίλων μεδέων vgl. Fr.ad.939,9 PMG.

1) Siehe oben S.79f.

2) Wohl nach 421; vgl. G. Gruben: Die Tempel der Griechen. München 1976,193; die Diskussion über das Bauvorhaben reicht jedoch wie beim Niketempel weiter zurück; vgl. H. Knell: Perikleische Baupolitik. Darmstadt 1979,51.

3) Knell 56. Daß in Soph.O.C.694-719 Athena und Poseidon zugleich gepriesen werden, stellt wohl eine Reaktion auf die im Jahre 406 erfolgte Beendigung des Baus des Erechtheions dar.

4) Vgl. Knell 18-20.

5) Vgl. Wilamowitz, Verskunst 242f; Fraen-

Man vergleiche den Preis Athenas und Poseidons in Soph.O.C.694-719 und den Arion zugeschriebenen Poseidonhymnos (Fr.939 PMG).

Die metrischen Untersuchungen von Wilamowitz<sup>6)</sup> und Fraenkel<sup>7)</sup> und der Vergleich mit dem delphischen Hymnos des Philodamos zeigen die enge Berührung der Hymnen mit der 'gottesdienstlichen Poesie'<sup>8)</sup>. Besonders die Kombination von choriambischen Dimetern mit Glykoneen und ionischen Kola ist bezeichnend für diese Hymnen.

Metrische Erklärung: P1 (551-555=581-585: vier ch ia mit ch ba als Klauselvers) enthält den Anruf der Gottheit und die relativische bzw. partizipiale Prädikation. Es werden jeweils die Funktionsgebiete der beiden Gottheiten angegeben, Pferde und Schiffahrt bei Poseidon und die Aufgabe der Stadtgotttheit bei Athena.

P2 (556-558=586-588: zwei ch ia / ch ba) führt in der Ode die τέχνα des Poseidon fort,<sup>9)</sup> in der Antode folgt die Bitte um Epiphanie.

P3 (559f=589f) ist metrisch umstritten: Die Sequenz - - - - - wird von Wilamowitz (Verskunst 242) und Fraenkel (Beobachtungen 192) im Vergleich mit dem Refrain von Philodamos' Paian (εὐοὶ ὦ 'Ιόβωαχ', ὦ ἱε Παιάν - - - - -) als ionischer Trimeter mit Ersetzung der ersten Doppelkürze durch eine Länge verstanden.<sup>10)</sup> Der Kompositionskunst des Aristophanes angemessen scheint mir eine Interpretation, die die betreffenden Verse als 'aeolo-ionics' (Dale 199) erklärt, als Kola also, die sowohl die vorangehenden choriambischen als auch die folgenden äolischen Verse aufnehmen bzw. vorbereiten und gleichzeitig - durch ihren ambivalenten Charakter - mit den ionischen Anklängen die alten Kultweisen wachrufen.

Im Zusammenhang der choriambischen und äolischen Perioden fällt die äolo-ionische Periode, die das Zentrum der Hymnen bildet, besonders ins Ohr. In der Ode steht in ihr wirkungsvoll, durch Hiat abgesetzt, die Bitte um Epiphanie, in der Antode erklingt in den beiden Versen der Wunsch, Nike möge dem Chor den Sieg bringen und ihm gegen seine Feinde zur Seite stehen.

P4 (561-564=591-594) wird aus drei Glykoneen mit abschließendem Pherecrateus gebildet (vgl. 972ff). In der Ode wird die Abschlußperiode durch die Kultnamen Poseidons gebildet, in der Antode enthält sie noch einmal die Bitte um Sieg.

An diesem Odenpaar läßt sich besonders gut aufzeigen, wie vielschichtig Aristophanes seine lyrischen Partien anlegte: Durch die Sprache und die metrische Form werden Kultlieder, die wohl jedem Zuschauer bekannt waren, evoziert. Durch die Gottheiten jedoch, die der Chor anruft, werden die Oden in Beziehung zur Rolle des Chors und zur Handlung der Komödie gesetzt. Die traditionelle Form entfaltet im Zusammenhang des Stücks ihre eigentliche Vielschichtigkeit.

kel, Beobachtungen 191-195.  
192-194.

6) Verskunst 242.

7) Beobachtungen 242.

8) Zum Polysyndeton mit τε vgl. Fraenkel, Notes 259.

9) White (§ 553), Schroeder (Cantica 9), Prato (46f), Spatz (Strophic construction 69) analysieren die Verse äolisch entweder als katalektischen Asclepiadeus minor oder als pher mit choriambischer Binnenerweiterung.

*Wolken* (563-574=595-606)

Die Parabasenoden der *Wolken* erfuhren durch Fraenkels Erörterungen<sup>1)</sup> eine hervorragende, die metrischen und inhaltlichen Komponenten umfassende Interpretation: Fraenkel zeigt, wie in dem traditionellen ὕμνος κλητικὸς der olympischen Götter der Anruf an Aither, den Vater der Wolken, plötzlich "das feste Gefüge des alten Kultgesangs" durch die auf die choriambischen Verse folgenden Daktylen zerreißt.<sup>2)</sup> "Noch ehe sie den Sinn der Worte erfassen konnten, wurden die Hörer aus dem Behagen am Gewohnten jäh aufgerüttelt, wenn nach den traditionellen choriambischen Dimetern hier die rollenden Daktylen plötzlich über sie hereinbrechen."<sup>3)</sup> Inhalt und Metrum der Parodos, in der die Wolken als die neuen Gottheiten eingeführt wurden, werden wieder wachgerufen, der Zuschauer wird zum ersten Mal verunsichert: Wie soll er die Verbindung von traditionellen mit neuen 'aufklärerischen' Elementen, wie soll er den Charakter des Wolkenchors verstehen? Ganz ihrer Natur gemäß sind die Wolken ungreifbar, sie wechseln ihre Gestalt und ihr Wesen. Erst vom Schluß der Komödie her betrachtet, als die Wolken ihr wahres Wesen aufdecken, läßt sich all dies einordnen.

Die Erhabenheit des Wolkenchors wird in einer dementsprechenden Sprache ausgedrückt.<sup>4)</sup> Die Wortwahl ist traditionell und orientiert sich am Hymnenstil;<sup>5)</sup> 'kostbare', die Größe der angerufenen Gottheiten betonende Epitheta bestimmen die beiden Oden.<sup>6)</sup>

563 ὕμνιδων findet sich als Epitheton von Zeus Hes.Theog.529, Bacchylides 15,51.

565 κλητικῶ (episch-poetisch) findet sich vor allem in Götteranrufen der Tragödie; vgl. vor allem den Anruf der olympischen Götter in Soph.O.R.209.

567 ἄλμυρός ist seit der *Odyssee* stehendes Beiwort für das Meer.

569f Auffallend ist, daß Aither als einziger der angerufenen Götter mit einem Superlativ bedacht wird; μεγαλάνυμος ist normalerweise Epitheton von Zeus (vgl. Thesm.315).

598 πάγχρουσον poetisch, vgl. Pind.O.7,4; P.4,68; Soph.El.510.

604 σελαγεῖ vgl. Nub.286.

1) Beobachtungen 196-198; vgl. auch Newiger, *Metapher* 70f.

2) Vgl. auch Spatz, *Metrical motifs* 72.

3) Fraenkel, *Beobachtungen* 198.

4) Vgl. dagegen die einfache Sprache, in der die Acharner ihre Köhlerin rufen.

5) 595 ἀμφὶ μοι ... ἄναξ, vgl. Dover, *Clouds* 175.

6) Vgl. z.B. Av.209-222 (Bd.1,72f); vor allem die Zusammensetzungen mit χρῶσ- sind bezeichnend für solche Hymnen; vgl. Soph.O.R.151ff.

Aristophanes variiert die einzelnen, als Polysyndeta gebauten Epiklesen: teils nennt er die Götter mit Namen (Zeus, Aither, Phoibos, Athena, Dionysos), teils gibt er nur ihre Funktionsbereiche an (Poseidon, Helios, Artemis). Die Namen von Athena und Dionysos, der Stadtgöttin und des Gottes des Festes, an dem die Komödie ihre Aufführung erlebt, erklingen pointiert jeweils am Ende einer Periode (602.606) nach einer Reihe von Epitheta.

Metrische Erklärung:<sup>7)</sup> P1 (563-565=595-597) besteht aus zwei iambisch-choriambischen Versen mit abschließendem Aristophaneus (vgl. Eq.551-558=581 bis 588). In der Ode steht an erster Stelle der Anruf an Zeus, in der Antode der an Apollon.

P2 (566-568=598-600), die Epiklese von Poseidon in der Ode und von Artemis in der Antode, ist ebenfalls im iambisch-choriambischen Metrum gehalten: Auf einen Trimeter (ch ia ch) folgen in Synaphie ein Dimeter (ch ia) und ein Aristophaneus (ch ba).

P3 (569f=601f), die auffallende daktylische Periode, wird aus einem offenen Tetrameter (B-Typ) und einem auf Doppellänge endenden Pentameter mit Klauselfunktion gebildet (vgl. 285f=308f). Dem Anruf Aithers in der Ode entspricht der Athenas in der Antode; der Stadtgöttin wird ebenfalls ein Platz an auffallender Stelle eingeräumt.

P4 (571-574=602-606) nimmt zunächst noch einmal die iambisch-choriambischen Verse der ersten Perioden auf (571=602). Dadurch, daß das iambische Element vor dem choriambischen steht, wird der folgende choriambische Dimeter (- - - - ch) vorbereitet,<sup>8)</sup> der seinerseits zu den abschließenden äolischen Versen (glyc pher) überleitet.

Die choriambisch-iambischen Verse und die choriambischen Dimeter der Oden wurden durch das Kommation (510-517)<sup>9)</sup> und die eigentliche Parabase vorbereitet, die in Eupolideen, die wie choriambische Dimeter beginnen (υυ - x - υυ -), gehalten ist.<sup>10)</sup>

7) Zur Analyse vgl. Dover, *Clouds* 172.

8) Zur Unterscheidung vgl. Itsumi, *Choriambic dimeter* 60f; Bd.1,52.

9) P1 (510f): 2 an an, P2 (512f): ch ia ch ba, P3 (514-517): ch ch ia ch ia ia ch ba; zur Messung von V.513 θράσω ὅτι προήκων vgl. White § 792 (zur Längung vor πρ) und § 800 (zur Hiätkürzung); anders Dover, *Clouds* 164; Spatz, *Metrical motifs* 70, die den Vers - υυυυυ - - messen und als *Lekythion* erklären; der metrische Kontext erfordert jedoch einen Aristophaneus. Dovers Verdikt (*Clouds* 164) über die vorgeschlagene Positionslänge ("out of question for comedy") läßt sich durch Lys.551 (χρή κῦρπο- γέυει - - υυ -, in einem anapästischen Tetrameter) widerlegen; vgl. White § 792.

10) Vgl. dazu Itsumi, *Choriambic dimeter* 61.

*Wespen* (1060-1070<sup>2</sup>1091-1101)

Die epirrhematische Syzygie der *Wespen*-Parabase ist in vielen Punkten mit der der *Acharner* vergleichbar:<sup>1)</sup> Der Chor spricht ganz aus seiner Rolle als alte Männer in den Oden und als Wespen in den Epirrhemen.<sup>2)</sup> Die positiven Untertöne, die man schon in der Parodos in der Charakterisierung der alten Männer heraus-hören konnte, werden nun voll ausgespielt. Wie in der Parodos überwiegen auch in der Parabase die nostalgischen Elemente. Dies diente in der Parodos der humorvollen, liebevollen Charakterisierung der alten Richter,<sup>3)</sup> in der Parabase dient es dem Preis ihrer Taten für die Heimat damals, "als der Barbar kam" (1077). Die gute alte Zeit erscheint als Idealbild gegenüber der schlechten Gegenwart (vgl. 1095-1101).

Die Oden bilden insofern eine interessante Ausnahme, als sie keine Hymnen sind. Durch den emphatischen Stil,<sup>4)</sup> besonders die Wiederholung von ἄλκιμοι (1060-1061) und πρῶν (1063) hat die Ode einen beschwörenden Ton. Statt der Götter rufen die Alten die alte Zeit an: Sie soll zurückkehren und sie aus der Misere der Gegenwart erlösen. Im Gegensatz zu den Oden der *Acharner*-Parabase, in denen der Inhalt ohne Rücksicht auf die formalen Grenzen 'durchläuft', nutzt hier Aristophanes die Möglichkeit, die die Zweiteilung der epirrhematischen Komposition bietet. Die Oden widmen sich dem Chor als alte Männer,<sup>5)</sup> die Epirrheme als Wespen.<sup>6)</sup> Allerdings bewirkt dies keine Zweiteilung des Inhalts wie z.B. in den *Rittern*: Mit ἄρα δεινὸς κτλ. (1091) schließt der Chor in der Antode unmittelbar an den Inhalt des Epirrhemas an.

Wie in den Parabasenoden der *Acharner* und teilweise auch der *Wolken* wird auch in den *Wespen* der Rhythmus angeschlagen, der

1) Siehe oben S. 206f.

2) Vgl. Newiger, *Metapher* 78f. In 1060 spielt noch die Rolle als komischer Chor mit hinein, die allerdings nicht mit der Rolle als alte Männer kollidiert: Die Alten waren in ihrer Jugend auch wackere Choreuten.

3) Vgl. Bd.1,94.

4) Vgl. MacDowell 270.

5) In 1062 spielt allerdings, wenn man κατ' αὐτὸ τοῦτο als den Wespenstachel auffaßt, die Wespenhaftigkeit mit herein; vgl. Newiger, *Metapher* 79f.

6) Vgl. Newiger, *Metapher* 78f.

mit dem Charakter des Chors eng verbunden ist: Kretiker und Pöone, die in der Streitszene, in der der Chor sein wespenhaftes Wesen enthüllte, zu hören waren.<sup>7)</sup>

Bemerkungen zum Text: In 1091 ändere ich die Überlieferung (μη), die von MacDowell gehalten wird, in μ' ἄν (Dobree, so auch Sommerstein, Wasps): "Führwahr, so furchtbar war ich damals, daß wohl jeder vor mir Angst hatte." Zur handschriftlichen Überlieferung vgl. Richter (bei Blaydes, *Vespae* 131): "πάντα μὴ pro μηδένα vel μηδέν exemplis carere putaverim", und treffend Blaydes (a.O.): "qui δεινός (terribilis) est non formidat ipse, sed formidatur ab aliis." Zu ἄν im Konsekutivsatz mit Inf. vgl. Kühner-Gerth II 507,2.

Metrische Erklärung: Das Kommation (1009-1014) wird durch lyrische Anapäste eröffnet: P1: 1009-1010: 2 an 2 an (brevis in longo, d.h. Pause) an. Das die die Periode abschließende Monometron leitet gleitend zur 2. Periode über.<sup>8)</sup>

P2 (1011-1014) besteht aus Iambo-Trochäen (vgl. 1326-1331)<sup>10)</sup>. Auf zwei in Synaphie stehende iambische Dimeter, die dadurch, daß sie mit Doppellänge beginnen, keinen zu harten Kontrast zu den Anapästen bilden,<sup>11)</sup> folgen ein trochäischer Dimeter (in Synaphie), ein Monometron (in Synaphie) und wieder ein Dimeter als Abschlußvers. Da keine Katalexe vorliegt, schließt der Chorführer unmittelbar mit seinen Anapästen an.

Das Kommation bildet, metrisch betrachtet, eine reizvolle Vereinigung der für das Stück wichtigen Metren: Die lyrischen Anapäste sind das Signal für die Parabase, die Iamben und Trochäen drücken die zwiespältige Natur des Chors als alte Männer (Iamben) und aufgebrachte Wespen (Trochäen) aus.<sup>12)</sup>

Die Oden sind ganz im trochäischen Rhythmus (mit einzelnen synkopierten Metren) gehalten, in der metrischen Form also, die in der Streitszene mit dem wehrhaften Wespencharakter der Alten verbunden war (403ff). Der Chor singt die Oden zwar als alte Männer, doch als solche, die sich der vergangenen Tatkraft nicht mehr nur sentimental und nostalgisch wie in der Parodos (235 bis 239), sondern stolz, auf ihre Verdienste pochend und sich von der Jugend absetzend, erinnern.

P1 (1060=1091: 4 tr▲) wird in der Ode und Antode emphatisch (ῶ bzw. ἄρα) eröffnet.

P2 (1061=1092) wird durch einen kretischen Dimeter gebildet, der prononciert das Leitthema der Syzygie, die erfolgreichen Kriegstaten der Alten, zum Erklingen bringt.

P3 (1062<sup>2</sup>1093) beschließt den ersten Abschnitt, der sich mit der vergangenen Tatkraft befaßt. Es liegt eine leichte Responsionsdurchbrechung vor: In 1062 entspricht ein synkopierter trochäischer Tetrameter (tr p 2 tr▲) einem un-synkopierten in 1093. An die Stelle exakter metrischer Responsion ist das Prinzip der Entsprechung in der Silbenzahl getreten.<sup>13)</sup>

In P4 (1063-1065<sup>2</sup>1094-1096) wird in Ode und Antode die Vergangenheit der schlechten Gegenwart entgegengehalten: in der Ode das einstige dem jetzigen

7) Vgl. Bd.1,108.

8) In P1 ziehe ich die traditionelle Kolometrie (Coulon, Starkie) der MacDowells vor; vgl. dazu Newiger, *Rez. Kommentare* 392.

9) Vgl. MacDowell 262f zur Stelle.

10) Siehe oben S.53f.

11) Vgl. auch Av.1313ff, Bd.1,204-208.

12) Vgl. Bd.1,111f.

13) Vgl. Wilamowitz, *Verskunst* 473; Dale 89.

Aussehen, in der Antode die frühere der heutigen Jugend. Die Periode ist in lyrischen Trochäen gehalten. Durch ein Lekythion wird sie eröffnet und beschlossen; in 1064 entspricht ein synkopierter Trimeter (tr p tr) einem vollständigen in 1095 (siehe oben zu 1062).

Mit P5 (1066-1070=1097-1101) setzt in der Ode, eingeleitet durch ἀλλά, ein neuer Abschnitt ein. In einem lyrischen Pnigos (5 Dimeter + Iec)<sup>14</sup>, das die Atemlosigkeit zum Ausdruck bringt, setzen sich die Alten in der Ode stolz von der heutigen Jugend ab. In der Antode, die sich in ihrer Struktur nach der Ode richten muß, verschwimmt die klare inhaltliche Abgrenzung zwischen P4 und P5, die hier eine inhaltliche Einheit bilden. Wirkungsvoll schließt die Antode mit οἱ νεώτεροι, die Ode mit κεύρουπρωκτίαν, dem schimpflichen Verhalten der heutigen Jugend.

Vögel (676-684.737-752=769-784)

Die Parabase der Vögel ist ganz in die Komödienhandlung eingebaut.<sup>1)</sup> Der Chorführer bittet den Wiedehopf, ihm die Nachtigall herauszuschicken, mit der sich der Chor während der Abwesenheit der Schauspieler vergnügen will (658-660).<sup>2)</sup> Im Kommation (676 bis 684) wendet sich der Chor an die Nachtigall mit der Bitte, die folgenden Anapäste mit ihrem Gesang, d.h. dem Flötenspiel, zu begleiten. Das Kommation stellt ein Gegenstück zum Wecklied des Wiedehopfs dar, das der Parodos voranging (209-222).<sup>3)</sup> Wie dort dient auch hier das an die Nachtigall gerichtete Lied der Einstimmung auf die bunte, phantastische Vogelwelt. Dies wird durch sprachliche und rhythmische Mittel erreicht:

676	ῥ̣̄ φ̣̄λ̣̄η̄,   ᾠ̣̄ ξ̣̄οῡ̣θ̣̄ή̄,	Hiat	cr mol
677	ᾠ̣̄ φ̣̄λ̣̄τᾱ̣τον̄ ὄ̣̄ρν̄έ̄ων̄,		tel
678	πάν̄των̄ ξ̄ύ̄ν̄νο̄με̄ τ̄ων̄ ἐ̄μ̄ων̄		glyc
679	ὕ̄μ̄νων̄, ξ̄ύ̄ν̄τρο̄φ' ᾠ̄δο̄ι,	Hiat	pher
680	ἦ̄λ̄θε̄ς, ἦ̄λ̄θε̄ς, ᾠ̄θη̄ς,		ith
681	ἦ̄δ̄ὺν̄ φ̄θ̄ό̄γγ̄οῡ ἐ̄μοῑ φ̄έ̄ροῡσ' ᾠ̣̄		glyc
682	ἀ̄λλ', ᾠ̣̄ κᾱλλῑβ̄ό̄αν̄ κ̄ρέ̄κοῡσ' ᾠ̣̄		glyc
683	ᾱύ̄λ̄ον̄ φ̄θ̄έ̄γμᾱσιν̄ ἦ̄ρῑνο̄ῑς,		glyc
684	ἀ̄ρχ̄οῡ τ̄ων̄ ἀ̄νᾱπᾱίσ̄των̄.		pher

14) So Coulon, Spatz, Strophic construction 116f, Sommerstein, Wasps; MacDowell teilt Trimeter ab; vgl. Newiger, Rez. Kommentare 392.

1) Vgl. Newiger, Metapher 81-83.

2) Zum Spiel mit der Erwartung des Publikums vgl. Gelzer, Dramatic art 9.

3) Vgl. Bd.1,70-74.

Sprachliche Erklärung: 676 ξουθή vgl. 214 (Bd.1,73); zu ξουθός vgl. jetzt M. Silk, CQ n.s.33,1983,317-319: ξουθός ist ein archaisches Wort, das im 5. Jahrhundert kaum mehr verstanden wurde und dessen Bedeutungsspektrum zwischen Farben, Bewegung und Klang schwankt; ξουθός ist demnach das Signalwort für hohe Poesie; zur archaisierenden Tendenz des Neuen Dithyrambos vgl. Bd.1,79f. 678 ξύνομε vgl. 209.

Zu 680f vgl. das Rhodische Schwalbenlied (Fr.848,1f PMG). Aristophanes spielt mit der Kenntnis des Volkslieds (vgl. Eq.419), das er dem Inhalt des Kommations anpaßt. Durch die Anspielung macht er den Bereich 'Vogelwelt' deutlich. 682f καλλιβόαν ... αὐλόν vgl. Fr.947 (b) PMG; Soph.Trach.640; vgl. auch καλλιπνοος Telestes Fr.806,1 PMG; κρέκειν (vgl. 772) wird eigentlich vom Kitharspiel gesagt (vgl. Scholion zur Stelle); vom Flötenspiel Anth.Pal.4,231; Delphischer Paian (Anonymus Atheniensis, Nr.19 Pöhlmann, Col.1, Z.15).<sup>4)</sup> 683 φθέγμασιν ἦρινοῖς die Nachtigall wird mit der Schwalbe als Frühlingsbotin gleichgesetzt; vgl. oben VV.680f, auch 714, Pax 799f.

Metrische Erklärung: Das Kommation wird durch einen synkopierten iambischen Dimeter der Form cr mol eröffnet. Zäsur und Binnenhiat trennen die beiden Vokative voneinander.<sup>5)</sup> Die Form cr mol ist selten und findet sich beim späten Euripides (Tro.512=532, Phoen.321; vgl. auch Thesm.987: ia mol).<sup>6)</sup> Durch Hiat deutlich abgesetzt, schließt in einem Telesilleion ein dritter Vokativ an. In einer äolischen Kurzperiode (678f) wird mit zwei weiteren Vokativen die Anrede der Nachtigall abgeschlossen (Hiat). In einer weiteren Kurzperiode (680: ith) folgt die Anspielung auf das Rhodische Schwalbenlied. Wilamowitz (Verskunst 248) bezeichnet V.680 als pher mit unterdrückter Kürze im choriambischen Element. Die Messung als ith liegt jedoch näher: In der Durchbrechung des metrischen Kontexts liegt ein Überraschungsmoment; der Vers fällt dadurch um so mehr auf.<sup>7)</sup>

Das Kommation wird durch eine in Euripideischer Manier gebaute Periode aus drei zum Teil in Synaphie stehende Glykoneen mit einem Pherecrateus als Klausel abgeschlossen (vgl. Vesp.319b-322).<sup>8)</sup> Der Pherecrateus, in dem die Nachtigall aufgefordert wird, mit den Anapästen zu beginnen, leitet metrisch zu den folgenden Parabasen anapästen über.<sup>9)</sup>

Die metrische Struktur eignet sich besonders dazu, die einzelnen Vokative rhythmisch wiederzugeben. Gleichzeitig soll dadurch die einfache Kompositionsform von Volksliedern ins Gedächtnis gerufen werden, die aus Kurzperioden bestehen (vgl. Fr.848 PMG). Die Kurzperioden des ersten Teils (676-680) stehen in einer Spannung zu der Euripideischen, beschwingten Abschlußperiode und zur gewählten, dichterischen Sprache.

Nach der in Form einer Kosmogonie und Theogonie gegebenen Begründung ihres Herrschaftsanspruchs und dem Beweis ihrer Göttlichkeit in den Anapästen (685-722)<sup>10)</sup> sowie dem Versprechen im Pnigos (723-736), den Menschen alle Güter (731 πλουθυλείαν) zu ge-

4) Vgl. O. Crusius: Die Delphischen Hymnen. Göttingen 1894,48.

5) Prato (176f) nimmt Hiatkürzung an und zerstört dadurch die klare Zweiteilung des Kolons.

6) Vgl. Denniston, Lyric iambs 125.

7) Zu ith in äolischer Umgebung vgl. Soph.El.475=491; Prato 177.

8) Vgl. Bd.1,104.

9) Vgl. dazu Silk 143f.

10) Vgl. Newiger, Metapher 81.





Sprachliche Erklärung:

740 vgl. Thesm.998, Alkman Fr.56 und 89 PMG; dichterische Verschränkung der Präposition.

742 vgl. Ran.682.

Zu φυλλονόμου vgl. 215.

Zu 744f vgl. 213, zu Ξουθής vgl. 676.

745 νόμους ἱεροῦς vgl. 210, zu ἀναφαίνειν von Gesang vgl. Aesch.Suppl.829.

748-751 zum Bienengleichnis vgl. Ran.1299f.

769 Zu τοιάδε als chorlyrische Eröffnung vgl. Pax 796; zum Schwanengesang vgl. Bd.1,158; hymn.Hom.21,1; Pratinas Fr.708,5 PMG.

771 συμμεγῆ βοῶν vgl. Timotheos Fr.791,34 PMG: βοᾶ δὲ [ ]μμε[γ]ῆς (παμμυγῆς vel συμμεγῆς).

772 Zu κρέκειν vgl. 682, zu ἶαχον Thesm.328 (Bd.1,115).

Zu 776 vgl. auch 251ff; zu αἰθέριον νέφος vgl. 349.

778 Zum Schlaf der Natur vgl. Alkman Fr.89 PMG.

Zu 781 vgl. Hom.Od.3,372: θάμβος δ' ἔλε πάντα ἰδόντα.

783 ἐπαλόλυσαν vgl. Eq.616, Thesm.825; Aesch.Ag.1236.

Metrische Erklärung: Ode und Antode werden wie die Wiedehopfarie durch Vogel-laute untergliedert. Wie in den VV.227ff verzichte ich auf eine metrische Bestimmung (vgl. Bd.1,78f) und fasse sie als lautmalerischen Effekt extra metrum auf.

Effektivvoll werden die Oden durch einen Adoneus (737=769) eröffnet.<sup>15)</sup> Auf die Vogellaute (738=770) folgt eine daktylo-trochäische Periode (739f=771f), bestehend aus einem Lekythion und einem anakrustischen Tetrameter.<sup>16)</sup> Umrahmt von Vogelgezwitscher (741=773.743=775) folgt ein katalektischer daktylischer Pentameter (742=774), dann eine längere Periode, die durch einen anapästischen Dimeter eingeleitet wird (vgl. Ran.678-680=709f.682f=713-716),<sup>17)</sup> an den zwei geschlossene daktylische Tetrameter (A-Typ) anschließen. Die Abschlußperiode (748 bis 751=780-783) nimmt noch einmal den daktylo-trochäischen Rhythmus auf.

Die metrische Form der Daktylotrochäen unterstreicht die inhaltlichen Anspielungen auf Phrynichos und Alkman: Daktylotrochäen und daktylische Tetrameter sind das bevorzugte Versmaß Alkmans, und man kann mit gutem Recht annehmen, daß auch Phrynichos sich dieser Rhythmen bediente.<sup>18)</sup> Komische Spannung entsteht wie in der Arie des Wiedehopfs durch den Kontrast zwischen dem hochlyrischen Metrum und der dichterischen Sprache auf der einen und den Vogellauten auf der anderen Seite, durch die der würdevolle Rahmen durchbrochen wird.<sup>19)</sup>

15) Vgl. Dale 35; zur Technik, den Götteranruf in eine Kurzperiode zu kleiden, vgl. Bd.1,66.

16) Vgl. Wilamowitz, Verskunst 436f.

17) Siehe oben S.188-190.

18) Vgl. Fraenkel, Lyrische Daktylen 202 Anm.2; ders., Beobachtungen 210; Wilamowitz, Verskunst 437.

19) Zu den Vogellauten als Einfluß des Neuen Dithyrambos vgl. Bd.1,79. Das Nachahmen des Gezwitschers bot Gelegenheit, die Virtuosität des Flötenspielers zu zeigen (so Wieseler bei Blaydes, Aves 300); ich nehme jedoch an, daß die Laute auch vokal wiedergegeben wurden (vgl. 227f.260-262).

*Frieden* (775-795=796-818), *Frösche* (674-685=706-716)

Eine besondere Stellung unter den Parabasenoden nehmen die des *Friedens* und der *Frösche* ein.<sup>1)</sup> Beide sind als ὕμνος κλητικὸς gebaut; sie stimmen demnach in der Form mit den anderen Parabasenliedern überein. Die Hymnenform wird jedoch nur evoziert, um die Enttäuschung der Erwartung des Zuschauers folgen zu lassen: In beiden Fällen schlägt der Inhalt zu Spott um.<sup>2)</sup> Gerade in den beiden Komödien, in denen die traditionelle Bauweise der Parabase verändert ist, verläßt auch der Inhalt die gewohnten Bahnen. Für die *Frösche* läßt sich eine Erklärung aus der Gesamtanlage des Stücks und der Chorrolle gewinnen: In der breit angelegten Parodos hatte der Chor genügend Gelegenheit, sich als Mysterien vorzustellen und in mehreren Hymnen Götter anzurufen, die mit seiner Rolle verbunden sind. Ebenso sind in der Prorrhesis des Koryphaios (354ff) die Anapäste der Parabase vorweggenommen.<sup>3)</sup> So kann der Dichter dem Spott, auf den das Komödienpublikum wartete,<sup>4)</sup> in die Parabase einbauen und den Chor im zweiten Teil der Komödie als Kommentator des Dichteragons einsetzen, ohne die Handlung durch Spottlieder zu unterbrechen.

Ebenso kann man im *Frieden* die besondere Anlage der Parabase aus der Ökonomie des Stücks erklären. Es fällt auf, daß die Nebenparabase (1127ff) genau die Anforderungen erfüllt, die man nach der Gattungstradition an die epirrhematische Syzygie der Hauptparabase richtet.<sup>5)</sup> Der Chor äußert sich in seiner Rolle als Bauern und malt sich die Idylle seines Lebensraums, des Landes, aus. Umgekehrt entsprechen Form und Inhalt der Parabasenoden, wie der Vergleich mit *Ritter* 1264ff zeigt, den Nebenparabasen. Die 'Vertauschung' beruht darauf, daß im zweiten Teil der Komödie die triumphale Rückkehr εἰς ἀγρόν vorbereitet wird. Die Bauern als die unmittelbar durch den Friedensschluß Betroffenen sind ganz in die Handlung einbezogen.<sup>6)</sup> Die Nebenparabase, in der sich der Chor die

1) Siehe oben S. 181-183.188-190.

2) Vgl. auch Eq.1264ff oben S. 175-178.

3) Vgl. dazu Bd.1,124f.135.

4) Siehe dazu oben S.169.

5) Siehe oben S.163f.

6) Vgl. dazu Bd.1,179-188.

Genüsse des Landlebens ausmalt, steht vor dem Höhepunkt der Exodos, in der die Rückkehr in diese Idylle dann tatsächlich erfolgt. Die Untersuchung der Chorrolle erbrachte,<sup>7)</sup> daß die anfangs schillernde Vielgestaltigkeit des Chors sich auf die Rolle 'Bauern' einengt und der Chor immer mehr in diese Rolle hineinwächst, die für den zweiten Teil der Komödie von höchster Bedeutung ist. Diese Entwicklung würden handlungsunabhängige Spottlieder, vor allem eine handlungsunabhängige Nebenparabase zerstören.<sup>8)</sup> Nicht erst in den Stücken der mittleren Periode setzt sich demnach Aristophanes innovativ mit Gattungsgepflogenheiten auseinander, sondern auch schon in den Komödien der ersten Periode ordnet er die Bauformen ganz der dramatischen Struktur der Stücke unter.

7) Vgl. Bd.1,262-265.

8) Bezeichnenderweise findet man im zweiten Teil des 'Friedens' - außer der Nebenparabase - nur Amoibaia, d.h. der Chor ist immer in die Handlung integriert.

### 3. Kapitel

#### ZUSAMMENFASSUNG

##### 3.1. Chor und Handlung

Die Untersuchung der Parodoi zeigte, wie der Auftritt des Chors mit dem 'Komischen Thema' der jeweiligen Komödie in engem Zusammenhang steht:<sup>1)</sup> Zustimmend oder ablehnend bezieht der Chor Stellung zu dem im Prolog entwickelten Vorhaben des Protagonisten. Durch sein Erscheinen und sein Verhalten gibt er im Zusammenwirken mit einem oder mehreren der Schauspieler oder in der Gegnerschaft zu ihnen der Handlung entscheidende Anstöße, besonders wenn er sich in einer Streitszene mit den Bühnenpersonen auseinandersetzt (*Acharner, Wespen, Vögel*).<sup>2)</sup> Sobald der Chor sich dazu bereit erklärt, die Argumente des Schauspielers anzuhören, verliert er seinen unmittelbaren Einfluß auf das dramatische Geschehen und seine Bedeutung als Handlungsträger; die Initiative fällt an die Schauspieler zurück.

Die Analysen der Parodoi verdeutlichten, wie Aristophanes in einem brillanten Spiel mit der Form den Parodoskomplex gestaltet,<sup>3)</sup> vor allem aber, wie der Chor durch seine Aktionen und seine Äußerungen die Struktur dieses Teils der Komödie bestimmt.<sup>4)</sup>

Die Interpretationen der Chor-Schauspieler-Amoibaia lieferten die Unterscheidung in eine *handlungstragende* und *handlungsunterbrechende* Funktion der Wechselgesänge und erbrachten vier Arten, wie der Chor in dieser Kompositionsform eingesetzt werden kann: *handlungstragend* und *handlungsbegleitend* in den handlungstragenden, *handlungsdeutend* und *handlungsvorbereitend* in den handlungsunterbrechenden Amoibaia.<sup>5)</sup> Die Bauform 'Amoibaion' bietet dem Dichter die Gelegenheit, den Chor im Dialog mit den Schauspielern in einer dieser vier Funktionen an der dramatischen Handlung zu beteiligen.

1) Vgl. Bd.1,29f.

2) Vgl. Bd.1,8f zum Parodoskomplex.

3) Vgl. dazu auch Verf., *The parodoi*.

4) Vgl. dazu die Zusammenfassung in Bd.1,141-152.

5) Vgl. die Zusammenfassung in Bd.1,242-253, außerdem oben S.74.

Da sowohl bei den Chor-Schauspieler-Amoibaia als auch bei den Chorika dieselben Liedtypen vorkommen (Streitlieder, Parainese, Spott, Enkomien), stellt sich die Frage, in welchen Fällen Aristophanes den jeweiligen Typus als Amoibaion und in welchen als Chorlied gestaltet, sodann, welche dichterische Absicht hinter der jeweiligen Kompositionsform steht, und schließlich, welche Aufgabe den einzelnen lyrischen Partien in der dramatischen Handlung zufällt.

Bei der Gestaltung der *Streitszenen*<sup>6)</sup> bietet sich dem Dichter die Möglichkeit, es in einem Amoibaion zu einer lyrischen oder halblyrischen<sup>7)</sup> Auseinandersetzung kommen zu lassen,<sup>8)</sup> die sich in den Epirrhemen weiterentwickeln kann. Während bei dieser Kompositionsform Chor und Schauspieler sofort aufeinandertreffen, kann Aristophanes, wenn er eine Streitszene durch ein Chorikon einleitet, der kollektiven Stimme des Chors, seiner Entrüstung und seinem Aufschrei über die Frechheit des Gegners, einen geballten Ausdruck verleihen und gleichzeitig die Aufmerksamkeit des Zuschauers ganz auf die Chorseite lenken.<sup>9)</sup> Dadurch, daß Aristophanes es in der *Lysistrate* zu keiner direkten Konfrontation des Chors mit den Schauspielern kommen läßt, sondern den Streit auf zwei Ebenen, zwischen Lysistrate und dem Probulen auf der einen und zwischen den beiden Halbchören auf der anderen Seite, ablaufen läßt,<sup>10)</sup> hat er die Gelegenheit, Streitszenen zwischen den alten Männern und Frauen über den Parodoskomplex hinaus in die Handlung des Stücks einzufügen (614-705.781 bis 828.1014-1042).<sup>11)</sup> In der Parabase (614-705) läßt er die beiden Halbchöre noch in unversöhnlichem Haß in reinen Chorliedern und den dazu gehörenden Epirrhemen aufeinanderprallen. Die Auflockerung der Chorliedblöcke durch den folgenden kurzen Dialog zwischen den beiden Chorführern in der nächsten Streitszene (781-828) macht deutlich, daß die starre Haltung der Gegner gemildert ist, ja, daß sie sich sogar zu einer versöhnlichen Ge-

6) Vgl. Bd.1,144-147.

7) Vgl. Bd.1,151.

8) So in Ach.284-302=335-346, Vesp.334-345=365-378, Ran.209-268, Plut.290 bis 321; vgl. Bd.1,153-168.

9) So Vesp.405-414=463-470 (Bd.1,105-108), Av.327-335=343-351 (Bd.1,84f), auch Av.1188-1195=1262-1267 (siehe oben S.90-92 mit Anm.4 und 9).

10) Vgl. Bd.1,55.

11) Siehe oben S.92-103.

ste hinreißen lassen (797-804=821-828), so daß es schließlich zur endgültigen Aussöhnung in der Langverspartie 1014-1042 kommen kann.

Die handlungsvorbereitenden und handlungsdeutenden Lieder *parainetischen* Inhalts<sup>12)</sup> sind - als Aufforderung des Chors an einen Schauspieler - mit einer Ausnahme (*Wespen* 526-545=631 bis 647)<sup>13)</sup> - als reine Chorpartien gestaltet. In den *Wespen* ist die sonst eher topische Einleitung eines epirrhematischen Agons bzw. einer agonähnlichen Szene<sup>14)</sup> dramatisiert, indem Bdelykleon bzw. Philokleon mit ihren Langversen das Chorlied durch ihre Vorbereitungen unterbrechen (529-531.538.642f) und den Chor ansprechen (539) bzw. seine Worte kommentieren (634f). Dies bringt die Betroffenheit aller Beteiligten und die Aufregung, mit der sie sich auf die Diskussion einstellen oder auf sie reagieren, deutlich zum Ausdruck.

Diese Kompositionstechnik stellt eine Weiterentwicklung der im ersten Agon der *Ritter* (303ff) verwendeten Form dar.<sup>15)</sup> Auf die Ode des Chors (303-313) folgt ein Vorgeplänkel der beiden Kontrahenten, die sich nicht mehr zurückhalten können (314-321). Erst die zweite Ode und der anschließende Katakeleusmos lenken den Streit in geregelte Bahnen.

Die 'moderierende' Aufgabe, die dem Chor in den Agon-Oden und vor allem in den die Diskussion eröffnenden Katakeleusmoi zufällt, wird besonders im Proagon der *Wolken* (889-948) deutlich:<sup>16)</sup> Der Chor beendet den Streit der beiden Logoi, der in Handgreiflichkeiten auszuarten droht, und bringt sie dazu, statt Streitreden und Beleidigungen eine Epideixis ihrer Anschauungen zu präsentieren (934-938).<sup>17)</sup>

In der vergleichbaren Agon-Eröffnung der *Frösche* (830ff)<sup>18)</sup> zeigt die Tatsache, daß Dionysos der Auseinandersetzung von Aischylos und Euripides Einhalt gebietet, die verringerte Bedeu-

12) Siehe Bd.1,169 und 242f; oben S.74. 13) Siehe Bd.1,169-173.

14) Vgl. dazu Bd.1,169f; oben S.108.

15) Siehe oben S.114-116.

16) Siehe oben S.123f.

17) Vgl. auch Nub.1351f, wo der Chor die Streitenden auffordert, πρὸς χορὸν zu sprechen; vgl. dazu oben S.124.

18) Vgl. oben S.135.

tung des Chors in dem späten Stück: Die Wolken stehen als lenkende Gottheiten hinter dem Geschehen, die Mysterien sind bloß interessierte Zuschauer ohne Einfluß auf die Handlung.

Wie der Chor durch seine 'moderierende' Funktion vom Proagon bzw. der dem Agon vorangehenden Szene zum Agon überleitet und diesen durch seinen Katakeleusmos eröffnet, so üben die parainetischen Lieder eine 'Brückenfunktion' zwischen den einzelnen Handlungsteilen aus. Der Dichter setzt sie zunächst dazu ein, die Aufmerksamkeit des Publikums auf die kommende Diskussion zu lenken, indem die Bedeutung, Wichtigkeit oder Gefährlichkeit der Argumente betont werden. Gleichzeitig kann er durch das enkomastische Element, durch den Lobpreis eines der Redner, die Zuschauer in ihrem Verhältnis zu dem Gehörten beeinflussen oder, wie in der Antode der *Frösche* (992-1003), durch die besondere Art der Parainese Sorge um den Redner und damit einen Sympathievorsprung für ihn erwecken.<sup>19)</sup>

Wie die parainetischen Lieder sind auch die *Spottlieder* - mit einer Ausnahme (*Acharner* 929-939-940-951)<sup>20)</sup> - als Chorika gebaut. Als außerhalb der Handlung stehende satirische Intermezzo, die allerdings manchmal die erlebte Handlung als Ausgangspunkt für ihren Spott nehmen,<sup>21)</sup> dienen sie als Szenentrenner (Stasimon). Ihre Aufgabe besteht neben der bloßen Unterhaltung darin, durch den vorgebrachten Spott das Gefühl der Schadenfreude vorzubereiten, das im weiteren Verlauf der Handlung eingelöst wird.<sup>22)</sup>

Die *Enkomien* schließlich sind der Liedtyp, bei dem beide Vortragsarten, sowohl Amoibaia als auch Chorika, vertreten sind. Der Chor singt sein Loblied entweder bei leerer Bühne, ans Publikum gerichtet, oder er begleitet mit seinem Lied, an den Protagonisten gewandt, eine gleichzeitig stattfindende Handlung, meist die Zurüstung zu einem Essen oder Fest.

19) Siehe dazu oben S.136.

20) Bd.1,214-217.

21) Vgl. Ach.836-859; siehe oben S.170f.

22) Siehe oben S.170f zu Ach.836-859,1143-1173, und S.179f zu *Vesp.*1265-1274. Während man bei den parainetischen Liedern von einer handlungsvorbereitenden Funktion eher im formalen, produktionsästhetischen Sinne sprechen kann, kann man die Spottlieder handlungsvorbereitend im Hinblick auf die Rezipientenseite nennen.

In einem kurzen Rückblick soll nun im Zusammenhang die Rolle bzw. Haltung des Chors in den einzelnen Chorpartien erörtert werden.<sup>23)</sup>

*Acharner*: Nach der kurzen auf die Parodos und Streitszene (204 bis 346)<sup>24)</sup> folgenden Überleitung (344-357), in der Dikaiopolis noch einmal die Bedingung, unter der er reden will, und das Thema angibt (355f), folgt eine parainetische Ode (358-365), in der der Chor voller Ungeduld auf die Einlösung von Dikaiopolis' Versprechen drängt. In der Antode (385-392) reagiert er unwirsch auf die Ankündigung des komischen Helden, sich möglichst erbärmlich herzurichten (384). Wie in der Streitszene liegt die Struktur a b a vor, zwei Oden umrahmen eine Sprechpartie. Auch die nächste Ode (490-496), die auf die lange Euripides-Einlage (393 bis 489) folgt, zeigt den Chor als unmittelbar durch das Geschehen betroffene Gruppe; die Antode (566-571) wird nur von einem Halbchor vorgetragen, da Dikaiopolis' Rede die Köhler in zwei Gruppen gespalten hat.<sup>25)</sup>

Bereits in der frühesten der erhaltenen Komödien kann man in der Szenenfolge zwischen dem Parodoskomplex und der Parabase das souveräne Spiel erkennen, das Aristophanes mit den traditionellen Bauteilen der Komödie treibt. Die Form 'epirrhematischer Agon' wird aufgegeben zugunsten der *Imitation* einer bestimmten Tragödiensituation, einer Rede des Protagonisten.<sup>26)</sup> Dem Chor fällt in den vier Oden eine doppelte Aufgabe zu: Einerseits stellt er zunächst - in der Handlung der Komödie - den Ansprechpartner von Dikaiopolis dar. Auf einer zweiten Ebene jedoch wird er zum Vertreter und zur Stimme des Publikums, da Dikaiopolis/Aristophanes seine Apologie der Lakedaimonier nicht an die Acharner, sondern an die Zuschauer richtet (496). Der Chor drückt durch seine Reaktion, die Teilung in eine zustimmende und eine ablehnende Gruppe, die widerstrebenden Gefühle des Publikums auf Dikaiopolis' Rede aus. Gleichzeitig zieht der Dichter jedoch durch den entrüsteten Aufschrei des nicht überzeugten Halbchors (557-559) nach der parabasenartigen Rhesis von Di-

23) Zu den Parodoi vgl. Bd.1,141-149 und *The parodoi*.

24) Bd.1,34-41.246.

25) Siehe oben S.111.

26) Siehe oben S.109.

kaiopolis (496-556) den Zuschauer wieder in die Illusion des Stücks zurück. Geschickt wird das Publikum dann dadurch, daß die hartnäckigen Achanner ohne große Worte (vgl. 626) zu Dikaiopolis umschwenken, ganz ins Lager des Protagonisten hinübergezogen.

In den Szenen nach der Parabase tritt der Chor als Handelnder zurück. Auf den Ferkelhandel (719-835) reagiert er mit dem handlungsunterbrechenden 'enkomiastischen Spottlied' (836-859)<sup>27)</sup>, das, da es bei leerer Bühne gesungen wird, als Szenentrenner (Stasimon) fungiert. Dadurch, daß die Achanner das soeben Gesehene zum Anlaß ihres Liedes nehmen (836-841), wird noch einmal auf die letzte Szene zurückgeblickt. Gleichzeitig werden durch die futurische Sprechweise und die Erwähnung des Sykophanten und der übrigen Leute, die Dikaiopolis nicht mehr stören werden, die folgenden Abfertigungsszenen vorbereitet.<sup>28)</sup> Durch den assoziativen Sprung vom Enkomion zum Spottlied (842ff) wird dem Publikum, das durch die zweite Person Singular, mit der der Chor sich selbst anredet (837), auch in die bewundernde Haltung miteinbezogen wird, zusätzliche Unterhaltung geboten und das Gefühl der Schadenfreude erweckt, das im Export des Sykophanten Nikarchos seine Einlösung erfährt.<sup>29)</sup>

Die nächste Chorpartie, das als Amoibaion gebaute handlungsbegleitende Spottlied (929-951),<sup>30)</sup> stellt den Abschluß und Höhepunkt der folgenden Abfertigungsszene dar. Dadurch, daß Aristophanes an dieser Stelle ein Amoibaion einsetzt und der Boioter sich erst nach dem Wechselgesang langsam mit seiner 'Ware' entfernt (952-958), wird der Übergang zur folgenden Szene, dem Auftritt und der barschen Abfertigung von Lamachos' Boten (959 bis 970), gleitend gestaltet.

Das Enkomion in den Versen 971-999,<sup>31)</sup> in dem der Chor sich an die ganze Stadt wendet, stellt einen starken Einschnitt im Handlungsablauf dar: Der Chor liefert eine Deutung des Bühnengesche-

27) Siehe oben S.152f und 170f.

28) Vgl. Bd.1,216.

29) Siehe oben S.171 und 224.

30) Bd.1,214-217; oben S.224.

31) Siehe oben S.153f.

hens (vgl. vor allem 976) und kündigt an, daß er künftig sein kriegerisches Verhalten angesichts von Dikaiopolis' Wohlleben aufgeben werde. Er singt ganz aus seiner Rolle. Wie in der Parodos und den Epirrhemen der Parabase betont er sein Alter (993.997); das Bild der friedvollen Landarbeit (995-999) wurde in der Parodos vorbereitet, wo die Heimatliebe der Achanner in der Entrüstung über die Verwüstung ihrer Reben deutlich wurde (233), und in der Idylle der Parabasenode (665-675)<sup>32)</sup> fortgesetzt.

Es folgen zwei gesperrte Oden, zwei enkomiastische Amoibaia (1008-1017=1037-1046),<sup>33)</sup> die jeweils auf die vorangehende Handlung Bezug nehmen: die Ode auf die Ankündigung des Choenfestes und die Essensvorbereitungen, die Dikaiopolis trifft, die Antode auf die schnöde Abweisung des armen Bauern und auf Dikaiopolis' weitere Zurüstung des Essens. Der Chor liefert durch seinen Bewunderungsausbruch eine naive Deutung des Geschehens und die Perspektive, aus der der Zuschauer die Handlung betrachten soll (besonders 1037-1039).

An die freundliche Behandlung des Brautführers (1048-1068) schließt, von zwei Versen des Chorführers angekündigt (1069f), die parallel gebaute Rüstungsszene von Dikaiopolis und Lamachos an (1076 bis 1142). Der Zeitraum der Abwesenheit der beiden wird durch ein handlungsunabhängiges Spottlied (1143-1173)<sup>34)</sup> überbrückt, das der Chor nicht in der Rolle als Köhler von Acharnai, sondern als komischer Chor singt.

Man sieht, die Struktur der auf die Parabase folgenden Szenen ist bestimmt von einem Wechsel von Chorliedern und Chor-Schauspieler-Amoibaia: Die bei leerer Bühne gesungenen Chorika markieren stärkere Handlungseinschnitte und sind, deutend und kommentierend, ans Publikum gerichtet; die Amoibaia dagegen stellen gleitende Übergänge her und werden der Bühne zugewandt gesungen.

32) Siehe oben S.206f.

33) Vgl. Bd.1,175-177.

34) Siehe oben S.171-174.

*Ritter*: In den *Rittern* ist im Gegensatz zu den *Acharnern* der Chor von Anfang an in die Rolle des Parteigängers von Schauspielern gedrängt.<sup>35)</sup> Nach seinem vehementen Auftritt und der Attacke auf den Paphlagonier (247-277) wird er von dem Wursthändler als direktem Gegner des Paphlagoniers abgelöst.<sup>36)</sup>

Im folgenden wird die Struktur der Komödie geprägt durch die Auseinandersetzung zwischen dem Paphlagonier und dem Wursthändler sowie ihrem Kampf um Demos' Gunst. In den die Agone bzw. agonähnlichen Szenen untergliedernden Odenpaaren (303-313<sup>37)</sup> bis 390.322-332=397-406.616-623=686-690.756-760=836-840)<sup>37)</sup> zeigt sich der Chor durch die Beschimpfung des Paphlagoniers und den Lobpreis des Wurstlers als parteiischer Zuschauer des Zweikampfs. Diese Rolle übt er auch in dem Spottlied (973-999)<sup>38)</sup> aus, das während der Abwesenheit der beiden Gegner gesungen wird und das durch die Erwähnung Kleons, aber auch durch den Metaphern- und Vorstellungsbereich in deutlicher Beziehung zum 'Komischen Thema' des Stücks steht.

Demos, der auch während des Spottlieds auf der Bühne blieb, wird in die nächste lyrische Partie, den 'Makarismos mit Vorbehalt' (1111-1150),<sup>39)</sup> miteinbezogen und gibt die für die Exodos entscheidende Deutung seines bisherigen Verhaltens.<sup>40)</sup> Der Chor der *Ritter* wird in dem Amoibaion in doppelter Weise eingesetzt:<sup>41)</sup> Einerseits singt er ganz aus seiner dramatischen Rolle als athe-nische Ritter (vgl. 1121), andererseits verleiht er dem Unbehagen Ausdruck, das den Zuschauer bei dem bisherigen Verhalten von Demos überkommen haben mag.

Als letzte Chorpartie folgt die Nebenparabase (1264-1289=1290 bis 1315)<sup>42)</sup> mit geringem Bezug zur Chorrolle (vgl. 1266), wohl aber mit deutlichem Rückverweis auf die eigentliche Parabase.

*Wolken*: Die Handlung und die Rolle des Chors der *Wolken* läßt sich am besten anhand der verschiedenen, teils verfremdeten

35) Vgl. Bd.1,247.

37) Siehe oben S.113-122.

39) Vgl. Bd.1,200-203.

41) Vgl. dazu oben S.225f zu Ach.

36) Vgl. Bd.1,12f.

38) Siehe oben S.174f.

40) Vgl. Bd.1,201f.

42) Siehe oben S.176-178.

Enkomien und parainetischen Liedern deuten: In dem auf die Te-trameterszene (314-456)<sup>43)</sup> folgenden Amoibaion (457-477)<sup>44)</sup> verlocken die Wolken Strepsiades durch ihren Lobpreis und die Ver-sprechungen, die sie ihm machen, dazu, sich auf seinem Irrweg immer weiter zu versteigen.<sup>45)</sup> Die Rolle des Chors als treiben-de, hinter dem Geschehen stehende Kraft wird deutlicher in dem auf die Parabase folgenden parainetischen Odenpaar (700-716 ~ 804-813),<sup>46)</sup> besonders aber durch die Verse 794-796, in denen der Chor Strepsiades heißt, seinen Sohn angesichts seiner eigen-en Begriffsstutzigkeit zu Sokrates in die Lehre zu schicken. In der Antode (804-813) streichen die Göttinnen Sokrates gegen-über ihre Leistungen deutlich heraus. Durch die Wortwahl (808f ἀνδρὸς ἐκπεπληγμένου καὶ φανερώς ἐπηρομένου, 810 ἀπολάψει) und den etwas dunkeln, sprichwörtlichen Schluß (812f) wird in einer ersten, noch unklaren Andeutung die kommende 'Katastrophe' vor-bereitet.

Die auf die Nebenparabase folgenden zwei Monodien von Strepsia-des<sup>47)</sup> rücken die undeutlichen Chorworte der Verse 1113f (οἴμαι δὲ σοὶ ταῦτα μεταμελήσειν) in ein helleres Licht: Das 'Jubellied' (1154-1170) gibt dem theatererfahrenen Zuschauer einen deutlichen Hinweis auf den aus der (vor allem Sophokleischen) Tragödie be-kannten Typ des Freudenlieds, das der Chor - in völliger Fehl-einschätzung der tatsächlichen Lage - vor der Katastrophe singt. Der 'zitierte Makarismos' (1206-1208) lenkt die Erwartung auf das nächste Chorlied (1303-1320), das auf die Abfertigung der Gläubiger folgt und - als Aprosdoketon - geradezu die Umkehrung eines Enkomions darstellt.<sup>48)</sup> Die angekündigte Katastrophe folgt auf dem Fuße in der Auseinandersetzung von Vater und Sohn, die Strepsiades zu den anklagenden Worten (1452f) und die Wolken zur Enthüllung ihres wahren Wesens und zur Deutung des gesamten Geschehens veranlaßt (1454f.1458-1461), was schließlich zur Ein-sicht des Protagonisten führt (1462).

43) Vgl. Bd.1,13-15.65-69.

45) Vgl. Bd.1,177f.

47) Siehe oben S.36-40.

44) Vgl. Bd.1,177-179.

46) Vgl. Bd.1,219-221.

48) Siehe oben S.155-157.

*Wespen*: Aufgrund der späten Stellung der Parabase (1009ff)<sup>49)</sup> ist der Chor der *Wespen* am längsten unter den Stücken der ersten Periode in die Handlung einbezogen. Dies drückt sich zunächst in dem langen Parodoskomplex (230-525)<sup>50)</sup> aus, in dem der Chor als Handelnder, als aktiver Gegner Bdelykleons fungiert, sodann in den dramatisierten Agonoden (526-545-631-647)<sup>51)</sup> und schließlich in dem gescheiterten Amoibaion (725-759),<sup>52)</sup> in dem der Chor, durch Bdelykleons Argumente überzeugt, nun zusammen mit seinem einstigen Gegner seinen alten Freund umzustimmen versucht, und in der Opferszene (860-890),<sup>53)</sup> die das Hausgericht einleitet.

Nach der Parabase verliert der Chor seine handlungstragende Bedeutung. Außer der handlungsunabhängigen Nebenparabase (1265 bis 1291)<sup>54)</sup> hat er vor seinem Auszugslied (1516-1537)<sup>55)</sup> nur noch ein Enkomion auf Vater und Sohn vorzutragen (1450-1473).<sup>56)</sup> Wie das gescheiterte Amoibaion an der ersten wichtigen Schwelle im Drama stand, an der es sich entscheiden sollte, ob Philokleon wie seine alten Gefährten durch Bdelykleon überzeugt worden ist, so markiert der Makarismos den zweiten entscheidenden Einschnitt im Handlungsablauf, an dem der Zuschauer sich fragt, ob Bdelykleons Umerziehungsprogramm bei seinem Vater Wirkung zeigen wird. Während sich die alten Richter im Amoibaion in der Art eines Sophokleischen Chors in ihrer Voraussage über Philokleons künftiges Verhalten täuschten, ist hier ihre starke Skepsis über den Erfolg der Umerziehung des Alten<sup>57)</sup> durchaus berechtigt, wie die exzessive Tanzeinlage der Exodos zeigt.<sup>58)</sup>

*Frieden*: Auffallend an der Komposition des *Friedens* ist, daß der Chor der Bauern<sup>59)</sup>, die besonders durch die Kriegswirren und den Friedensschluß betroffen sind, das ganze Stück hindurch in die dramatische Handlung eingebettet bleibt.<sup>60)</sup>

49) Vgl. dazu Bd.1,225.

51) Vgl. Bd.1,169-173.

53) Vgl. Bd.1,228f.

55) Siehe oben S.82-84.

57) Vgl. 1456 (τάχα δ' ἂν ἴσως οὐκ ἐθέλω) mit 747a (ἴσως + Indikativ).

58) Siehe oben S.83.

60) Dies weist auf die Kompositionstechnik der Stücke der mittleren Periode voraus.

50) Vgl. besonders Bd.1,144f.248-250.

52) Vgl. Bd.1,224-227.

54) Siehe oben S.179f.

56) Siehe oben S.157-161.

59) Zur Chorrolle vgl. Bd.1,262-265.

Dies äußert sich vor der Parabase in den drei gesperrten Oden (346-360-385-399-582-600)<sup>61)</sup> und den Arbeitsliedern (459-472-486-499.512-519),<sup>62)</sup> nach der Parabase in den beiden enkomiastischen Amoibaia (856-869-910-921.939-955-1023-1038),<sup>63)</sup> die eine gleichzeitig stattfindende Bühnenhandlung begleiten und der starken Anteilnahme des Chors an Trygaios' Handlungen Ausdruck verleihen, sowie der Exodos (1305-1359),<sup>64)</sup> in der die langersehnte Rückkehr aufs Land endlich stattfindet.

Um den Handlungszusammenhang der Szenen, die auf die Parabase folgen und die auf dieses Ziel, der Heimkehr εἰς ἄγρον, hinführen, nicht durch ein handlungsunabhängiges Spottlied zu unterbrechen, bringt Aristophanes den Spott, den man in der Nebenparabase erwartet, schon in der eigentlichen Parabase, während er in der Nebenparabase den Chor über sich und seine angestammte Lebensart reden läßt. Vor dem Höhepunkt des tatsächlichen Auszugs auf das Land wird somit in einer Vorwegnahme das künftige Landleben als wahre Idylle schon in Gedanken ausgemalt.<sup>65)</sup>

Die konsequentere Durchführung der dramatischen Handlung in den Komödien der mittleren Periode (*Vögel*, *Lysistrate*, *Thesmophoriazusen*, *Frösche*) führt zu einer stärkeren Einbindung des Chors in die Handlung während des ganzen Stückes. Dies drückt sich einerseits darin aus, daß die Parabase Teil der dramatischen Handlung wird (*Vögel*, *Lysistrate*, *Thesmophoriazusen*), andererseits auch darin, daß sogar Spottlieder aus der Chormaske heraus gesungen werden.<sup>66)</sup>

*Vögel*: Nachdem durch Tereus' Vermittlung in der Streitszene (327 bis 399)<sup>67)</sup> eine feindliche Auseinandersetzung zwischen den Vögeln und den beiden Athenern verhindert worden ist und er sie im Informationsamoibaion (406-433)<sup>68)</sup> über die Absichten der Fremden aufgeklärt hat,<sup>69)</sup> erklärt sich der Chor bereit, Peisetairois anzuhören (434-450). Ode (451-459), Antode (539-547) und Sphragis (627-638) des Agons drücken den Stimmungswandel der Vögel

61) Vgl. Bd.1,236-242.

63) Vgl. Bd.1,179-184.

65) Siehe oben S.219f.

67) Vgl. Bd.1,84f.

69) Vgl. Bd.1,21.

62) Vgl. Bd.1,209-213.

64) Vgl. Bd.1,185-188.

66) Av.1470ff.1482ff.1553ff.1694ff.

68) Vgl. Bd.1,90-92.



von anfänglicher Gegnerschaft und vorsichtiger Zurückhaltung (Ode) über die Zerknirschtheit wegen des Versagens ihrer Vorfahren (Antode) bis hin zur gänzlichen Unterordnung unter Peisetairos (Sphragis) aus.<sup>70)</sup> Die Sphragis, in der die Vögel betonen, daß sie die geistige Leitung der Stadtgründung an Peisetairos abgeben und ihm, wo bloße Kraft vonnöten ist, zur Hand gehen wollen, bereitet die Chorszenen nach der Parabase vor, in denen der Chor das Gründungsoffer (851-858=895-902)<sup>71)</sup> und das Bereitstellen der Federn für Neuankömmlinge (1313-1323=1325 bis 1334)<sup>72)</sup> mit seinen Liedern begleitet oder sich aktiv an der Suche nach Eindringlingen beteiligt (1188-1195=1262-1268),<sup>73)</sup> bevor er in der Exodos (1706-1765)<sup>74)</sup> zusammen mit dem neuen Weltenherrscher auszieht. Den Inhalt der Epirrheme des Agons, Peisetairos' Darlegungen über die einstige Macht des Vogelvolkes, nehmen die Vögel in der Parabase (676ff) in der Begründung ihres Herrschaftsanspruchs<sup>75)</sup> und in der Nebenparabase (1058ff) in ihrem Eigenlob<sup>76)</sup> wieder auf.

*Lysistrate*: In der *Lysistrate* sind die beiden Halbchöre bis zu ihrer Aussöhnung (1014-1042) als Handelnde am komischen Spiel beteiligt.<sup>77)</sup> Erst nach der Vereinigung des männlichen mit dem weiblichen Halbchor verliert der Chor seine Bedeutung als Handelnder und damit gleichsam seine Identität, da er seine Aufgabe, die Versöhnung im Innern herbeizuführen, geleistet hat. Nun kann er sich mit seinen Spottliedern (1034ff.1189ff)<sup>78)</sup> dem Publikum zuwenden. Die Oden der Parabase, die aufgrund der Integration in die Handlung fehlten, werden in der Exodos durch die drei Monodien (1247ff.1279ff.1296ff)<sup>79)</sup> gleichsam nachgeholt.

*Thesmophoriazusen*: Wie die Mysterien in den *Fröschen* bildet der Chor der *Thesmophoriazusen* das ganze Stück hindurch den Hintergrund, vor dem sich die Handlung abspielt. Durch ihre Parodoshymnen (312-330.352-371)<sup>80)</sup> und die Hymnen im zweiten Teil der

70) Siehe oben S.127-131.

72) Vgl. Bd.1,204-208.

74) Vgl. Bd.1,189-195.

76) Siehe oben S.165-168.

78) Siehe oben S.186-188.

80) Vgl. Bd.1,112-122.

71) Vgl. Bd.1,229f.

73) Siehe oben S.90-92.

75) Siehe oben S.216.

77) Siehe oben S.92-97.

79) Siehe oben S.42-49.

Komödie (947-1000.1136-1159)<sup>81)</sup> rufen die Frauen Ort und Zeit der Komödienhandlung dem Zuschauer ins Gedächtnis, in den die drei Reden untergliedernden Oden (433-442=520-530.459-465) stellt der Chor durch seine Reaktion auf die Reden, durch sein 'Volksgemurmel', die Ekklesie der Frauen dar.<sup>82)</sup>

*Frösche*: Ebenso bilden die Mysterien den Hintergrund der dramatischen Handlung. Die breit ausgeführte Parodos (316-456),<sup>83)</sup> die mit der großen Hymnenszene der *Thesmophoriazusen* (947-1000) vergleichbar ist, schafft das geheimnisvolle Ambiente der Unterwelt. In seinen folgenden Liedern ist der Chor ein interessierter Zuschauer, der ohne Einfluß auf die Handlung, wohl aber aus seiner Chorrolle heraus das Bühnengeschehen kommentiert, durch seinen Kommentar und auch durch die verwendeten Metren die Sympathie der Zuschauer auf Aischylos lenkt und damit die Rückkehr des Dichters in die Oberwelt in der Exodos vorbereitet.<sup>84)</sup>

Auffallend an der *Lysistrate*, den *Thesmophoriazusen* und *Fröschen* ist der freie Umgang des Dichters mit den traditionellen Bauformen, sein Festhalten an ihnen und sein innovativer Umgang mit ihnen,<sup>85)</sup> vor allem mit der Parabase, deren Kompositionsform er 'auflöst'.<sup>86)</sup> In der *Lysistrate* und den *Thesmophoriazusen* werden die Hymnen, die in der Parabase fehlen, an anderer Stelle im Drama nachgeholt, in der *Lysistrate* als Schauspielerarien (1247ff.1279ff.1296ff), in den *Thesmophoriazusen* als Chorgesang (947-1000.1136-1159). In den *Fröschen* sind die Anapäste in die Parodos eingelegt (354-371),<sup>87)</sup> ebenso erscheint in der Parodos der *Thesmophoriazusen* parabasenartiger Inhalt.<sup>88)</sup> In der Suchszene der *Thesmophoriazusen* (655-688)<sup>89)</sup> wird die aktive Rolle 'nachgeholt', die der Chor in der Parodos normalerweise innehat,<sup>90)</sup> und in dem Wettsingen von Dionysos und den Fröschen (*Frösche* 209-268)<sup>91)</sup> wird das Streitelement, das in der Parodos nur in reduzierter Form vorkommt,<sup>92)</sup> vorweggenommen.

Nachdem Aristophanes in der *Lysistrate* den Chor noch einmal in innovativer Weise als handelnde Gruppe eingesetzt hat, läßt er

81) Siehe oben S.191-203.

83) Vgl. Bd.1,123-135.

85) Vgl. Bd.1,134f.

87) Vgl. Bd.1,124.

89) Siehe oben S.104-107.

91) Vgl. Bd.1,155-167.

82) Siehe oben S.141-145.

84) Siehe oben S.136f.145-150.

86) Vgl. auch oben S.219f.

88) Vgl. Bd.1,120f.

90) Vgl. Bd.1,122f.

92) Vgl. Bd.1,123 mit Anm.2.

ihn in den *Thesmophoriazusen*<sup>93)</sup> und den *Fröschen* zum stimmungsschaffenden Hintergrund des komischen Spiels werden,<sup>94)</sup> eine Entwicklung, die ihren Endpunkt in den *Ekklesiazusen*, in denen der Chor vom Dichter nicht mehr als eigenständige Gruppe mit eigenen Interessen, sondern eher als eine Vereinigung mehrerer Schauspieler eingesetzt wird,<sup>95)</sup> und im *Plutos* erreicht, in dem dem Chor - trotz der Ankündigung und Motivierung seines Auftritts, die auf eine bedeutende Rolle im Stück schließen lassen - nach seinem Einzug keine Aufgabe zufällt, ja, in dem der Chor der Bauern selbst in der Parodos nichts zur weiteren Entwicklung der Handlung beiträgt.<sup>96)</sup>

### 3.2. Funktionen des Metrums

Neben der Untersuchung der Aufgaben des Chors in den einzelnen Komödien stand im Mittelpunkt der beiden Bände der 'Untersuchungen' die Frage nach der Funktion der an der jeweiligen Stelle verwendeten metrischen Form.<sup>1)</sup> Erst der Rückblick auf sämtliche lyrischen Partien erlaubt die Klärung dieser Frage, da durch den Vergleich der einzelnen Passagen die Gefahr vermieden werden kann, den Versmaßen in einer Art von Metrensymbolik<sup>2)</sup> bestimmte Bedeutungen zuzuweisen und ihnen an der jeweiligen Stelle ohne Einbeziehung des übrigen Vergleichsmaterials ihre Wirkung gleichsam ablauschen zu wollen.

In der folgenden Zusammenfassung wird zwischen einer *charakterisierenden* und *evozierenden* Funktion des Metrums unterschieden: *Charakterisierend* soll keineswegs bedeuten, daß das jeweilige Versmaß an sich ein spezifisches Ethos hat, sondern daß durch den Rhythmus, der sich in einer bestimmten Art der Choreographie und des Vortrags ausdrückt, eine gewisse die Vortragenden charakterisierende Wirkung zustande kommt. Unter *evozierend* soll verstanden werden, daß durch die metrische Gestaltung Assoziationen beim Zuschauer wachgerufen werden, einerseits an traditionel-

93) Zur besonderen Handlungsstruktur vgl. Bd.1,123.

94) Man kann diese Entwicklung auch beim späten Euripides greifen; man vgl. im 'Ion' die Prologmonodie und die anschließende Parodos der Mädchen; siehe oben S.2.

95) Vgl. Bd.1,139f. 96) Bd.1,60-62.

1) Vgl. Bd.1,2 mit Anm.9-11.

2) Vgl. Bd.1,2 Anm.11.

le Liedtypen wie Hymnen, Hymenäen, Enkomien oder Spottgesänge, andererseits an aus der Tragödie oder der 'hohen' Lyrik bekannte Kompositions- und Formulierungsweisen, die parodiert werden. In manchen Fällen gehen vor allem bei Ionikern die *charakterisierende* und *evozierende* Funktion des Metrums ineinander über.

#### 3.2.1. Die charakterisierende Funktion des Metrums

Wie der Vergleich der einzelnen Parodoi zeigte, verwendete Aristophanes bestimmte metrische Formen, um bestimmte Weisen des Choreinzugs rhythmisch zu gestalten:<sup>1)</sup> Katalektische iambische Tetrameter sind, wie die Parodoi der *Wespen*, *Lysistrate*,<sup>2)</sup> *Ekklesiazusen* und des *Plutos* deutlich zeigen, dem schwerfälligen Schritt alter Menschen angemessen. Als sichere Stütze für diese Interpretation kann man die Parodos der *Ekklesiazusen* anführen, in der die Frauen alte Männer mimen.<sup>3)</sup> Katalektische trochäische Tetrameter drücken Schnelligkeit, Behendigkeit und Aggressivität aus (*Acharner*, *Ritter*, *Frieden*, *Vögel*). Besonders schön kann man diese charakterisierende Wirkung der beiden Langverse in den *Wespen* und der *Lysistrate* erkennen: In den *Wespen* schlägt in den Epirrhemen der zweiten Syzygie das Metrum zu katalektischen trochäischen Tetrametern um (415ff); sobald die Alten, durch Bdelykleons Unverschämtheit gereizt, ihre Wespennatur zeigen und damit gleichsam ihr Alter abschütteln, gehen sie zu der metrischen Form über, die zu ihrer Gereiztheit, zu ihrer Aggressivität paßt. Ebenso verlassen die alten Männer und Frauen in der *Lysistrate* in den drei Streitszenen, in denen sie sich nach der Parodos miteinander auseinandersetzen (614-705.781-828.1014-1042)<sup>4)</sup> das iambische Metrum, das mit ihrem Einzug verbunden war, und gehen zu Trochäen bzw. zu Trochäen und Kretikern (Päonen) in den lyrischen Partien über.

Die lyrischen Partien der Parodoskomplexe stellen Umsetzungen der Langverse dar: Trochäische Tetrameter werden zu lyrischen Trochäen, zu Kretikern und Päonen, iambische Tetrameter zu lyrischen Iamben. Wie die Untersuchungen der Parodoi im ersten Band

1) Vgl. Bd.1,147.

2) Der Einzug der Frauen ist im iambisch-choriambischen Metrum gestaltet. Damit klingt einerseits durch die metrische Verwandtschaft (vgl. Bd.1,52) der Auftritt der alten Männer an, andererseits wird der Schritt der Frauen durch die Doppelkürzen in ch hurtiger.

3) Vgl. Bd.1,136.

4) Siehe oben S.92-97.

erbrachten,<sup>5)</sup> dienen die Langverse einerseits in den Katakeleusmoi als Aufforderung zum Marsch und zur Aktion, andererseits in den Epirrhemen als Versmaß der Diskussion und Darlegung. Die lyrischen Maße der Oden dagegen drücken die erregte Stimmung der Vortragenden aus.

Einen deutlichen Beweis für den Zusammenhang von Chorrolle und Metrum stellen die Oden der Parabasen dar, in denen der Chor seine Gottheit anruft und - wie in den *Acharnern* und *Wespen* - über sich selbst singt: Sowohl in den *Acharnern* als auch in den *Wespen* sind sie im kretisch-päonischen Rhythmus gehalten, der auch schon im Parodoskomplex zur Charakterisierung des Chors eingesetzt wurde. In den *Wolken* (569f=601f) werden die Zuschauer plötzlich aus ihrem Behagen an den mit Kultliedern verbundenen Choriamben durch eine daktylische Periode aufgerüttelt; der metrische Bezug zur Parodos, in der die Wolken als die neuen Gottheiten erscheinen, wird durch die überraschende Erwähnung Aithers in der Ode auch inhaltlich unterstrichen.<sup>6)</sup> Ebenso wird durch die metrische Vielfalt des Kommatons und der Parabasenoden der Vögel die Wiedehopfarie ins Gedächtnis zurückgerufen; die polymetrische Form ist der schillernden Buntheit des Vogelgeschlechts angemessen.<sup>7)</sup>

Wie der Vergleich der einzelnen Komödien zeigt, kann man von einer unmittelbar charakterisierenden Wirkung nur beim trochäischen und iambischen Rhythmus sprechen. Dabei wird diese charakterisierende Funktion des Rhythmus nur so lange aufrechterhalten, als der Chor als Handlungsträger eingesetzt ist (d.h. vor allem im Parodoskomplex). An anderer Stelle im Drama können die Metren andere Wirkungen ausüben, wie z.B. katalektische iambische Tetrameter als Exodossignal dienen können.<sup>8)</sup> Bei den anderen Versarten muß man - auch im Parodosgefüge - von einem komplizierteren Vorgang ausgehen: von der Evozierung bestimmter Assoziationen durch die rhythmische Gestaltung, die - in einem zweiten Schritt - durchaus wieder charakterisierend sein kann.

5) Vgl. Bd.1,6-149, besonders 141. 6) Zu Aither als sophistischer Gottheit vgl. auch Ran.892; siehe auch oben S.210f.

7) Siehe dazu S.214-218.

8) Vgl. Ach.1226-1234, Pax 1305-1315, Lys.1316-1321; vgl. Bd.1,186.

### 3.2.2. Die evozierende Wirkung des Metrums\*

a) *Evozierung und Charakterisierung*: Das ionische Metrum eignet sich besonders gut dafür, um den Zusammenhang und die Wechselwirkung von evozierender und charakterisierender Wirkung darzulegen.<sup>1)</sup> Im 'Wecklied' der *Wespen* (273-289) wird durch die Mischung von Ionikern und Daktyloepitriten in der Art Pindars der Eindruck einer altmodischen Melodie erweckt. Dies paßt hervorragend zur Ankündigung der alten Männer des Chors in den Versen 219f, wo sie von Bdelykleon als Liebhaber altmodischer Lieder à la Phrynichos hingestellt werden.<sup>2)</sup> Der Zuschauer kombiniert seinen Eindruck einer altmodischen Weise mit Bdelykleons Charakterisierung der Richter und deren Einzug in katalektischen iambischen Tetrametern, die zu ihrem unsicheren Gang passen. In Agathons Monodie (*Thesmophoriazusen* 101-129)<sup>3)</sup> wird zunächst durch die freien Ioniker und die gewagte Kompositionsart der Eindruck der Andersartigkeit und Fremdheit (vgl. auch V.120f) erweckt, ein Eindruck, der dann auf einer zweiten Ebene zur Charakterisierung Agathons eingesetzt wird: Das ionische Metrum und die damit verbundene Melodie war, wie Mnesilochos' Reaktion verdeutlicht (130-133), sexuell anregend; Agathon wird damit als weichlich und weiblich charakterisiert.<sup>4)</sup>

In den *Fröschen* wird in der Parodos im Iakchoshymnos (323-336. 340-353)<sup>5)</sup> ein dritter Assoziationsbereich, der mit dem ionischen Metrum verbunden ist, charakterisierend eingesetzt. Dadurch, daß der Chor sein Einzugslied in den mit dem Dionysoskult verbundenen Ionikern singt, weist er sich sofort als Myster aus.

In den *Wolken* ist die Parodos durch die verwendeten Metren in ein feierliches Licht getaucht.<sup>6)</sup> Die Epiklese der Göttinnen (263-266.269-274.291f) ist in den auch sonst in Gebeten verwendeten Anapästen gehalten.<sup>7)</sup> Die lyrischen Daktylen des Einzugslieds sind ein der Komödie fremdes Maß, das seinen Platz in der

\* Ich kann im folgenden nur einige signifikante Beispiele anführen, da sich ja alle metrischen Erklärungen ausführlich mit der evozierenden Wirkung des Metrums auseinandersetzen; man vgl. auch 'The parodoi' 17-23.

1) Vgl. Bd.1,102; 'The parodoi' 20f. 2) Vgl. Bd.1,15.

3) Siehe oben S.22-29.

4) Dies wurde natürlich noch durch seine Kleidung (vgl. V.98) unterstrichen.

5) Vgl. Bd.1,125-128.

6) Vgl. Bd.1,65-69.

7) Vgl. Eq.763-766, Pax

hohen Dichtung hat. Dieser rhythmische Eindruck verbindet sich mit der Ankündigung des Chors (252f) und der Diktion der beiden Oden, die gerade durch ihre Konventionalität, durch ihre der hohen Lyrik entlehnte sprachliche Form den Eindruck der Erhabenheit verstärkt und zur Charakterisierung des Chors als Göttinnen beiträgt.

b) *Evozierung von Liedtypen*: Die Untersuchung der Enkomien zeigte, daß Aristophanes für diesen Liedtyp akephale äolische Metren, Telesilleia und Reiziana, bevorzugt.<sup>8)</sup> Die Bedeutung des Metrums als Signal wird besonders in den Fällen deutlich, in denen Aristophanes mit dem Typus 'Enkomion' spielt.<sup>9)</sup> Der Zuschauer wird durch die rhythmische Form (und natürlich auch durch Textsignale) dazu gebracht, das eben gehörte Lied einzuordnen und an dem 'Normalfall' zu messen.

Wie bei manchen Hymnen<sup>10)</sup> geht Aristophanes bei der Komposition dieser Lieder von volkstümlichen, rituellen Gesängen aus, wobei er dem Zuhörer die Beziehung zu den ihm aus dem täglichen Leben bekannten Liedarten oft durch die einfache Struktur ermöglicht (vor allem das Vermeiden von Enjambement).

Im Gegensatz zu den Enkomien kann man bei den Spottliedern nicht von einer bevorzugten metrischen Gestaltung sprechen, weil Aristophanes in den meisten Fällen persönlichen Spott mit der Parodie hoher Dichtung verbunden hat. Wie die Verse 431-439 der *Frösche* jedoch zeigen, scheinen kurze iambische Kola typisch für Spottlieder gewesen zu sein.<sup>11)</sup>

In manchen Fällen werden auch nur durch metrische Kurzsignale, d.h. einzelne Perioden oder gar nur einzelne Kola oder durch auffallende Responsionsdurchbrechungen, bestimmte Assoziationen wachgerufen: so im *Frieden*, wo in den Versen 1034-1036 eine signifikante Responsionsdurchbrechung vorliegt: Den Iamben der Ode (951-953) entsprechen akephale äolische Maße (tel, reiz) in der Antode. Die Iamben untermalen den Spott gegen Chairis, die

974-1015; vgl. Bd.1,65 mit Anm. 8) Ach.841.847.853.859, Eq.1111-1150, Nub.1304.1310b, Pax 856-867=909-921.1034-1038.1329-1359, Av.1318f.1330f.1731-1742. 9) Eq.1111-1150, Nub.1304-1320. 10) Ach.263ff, Thesm.947ff.

11) Vgl. Bd.1,130f; iambische Dimeter haben ja eine gewisse Nähe zum einfachen Sprechvers; vgl.auch Ach.929-951.

äolischen Verse den Lobpreis von Trygaios.<sup>12)</sup>

In der Männerparodos der *Lysistrate* entsprechen Daktyloiamben (277f) iambischen Dimetern (262f). Die Responsionsdurchbrechung drückt die martialischen Gefühle aus, die die alten Männer beim Gedanken an die kriegerischen Glanztaten der Vergangenheit überkommen.<sup>13)</sup>

In den Parabasenoden der *Ritter* evozieren die äolisch-ionischen Verse im Mittelteil (559f=589f) traditionelle Kultlyrik.<sup>14)</sup>

c) *Evozierung und Parodie*: Die weitaus größte Verwendung findet die evozierende Wirkung des Metrums in den Parodien: Durch bestimmte metrische Formen, die in der Lyrik der Komödie ungebräuchlich sind, werden dem Zuschauer die parodierten Vorbilder ins Gedächtnis gerufen. Es lassen sich unter diesem Gesichtspunkt drei Arten von Parodie unterscheiden:

1) Sowohl Sprache als auch Metrum des Originals werden parodiert. Diese Art von Parodie findet sich vor allem in den Stücken, die sich mit der Schwestergattung Tragödie auseinandersetzen, den *Thesmophoriazusen* (101-130.1015-1054) und den *Fröschen* (1264 bis 1277.1285-1295.1309-1328.1331-1363). Komik entsteht hier vor allem dadurch, daß Aristophanes sowohl sprachliche als auch rhythmische (d.h. musikalische und damit auch choreographische) Stileigentümlichkeiten der parodierten Originale karikierend übertreibt und die sprachlichen und metrischen Manierismen dadurch, daß er sie noch manieristischer macht, entlarvt. Damit bietet er letztlich eine unübertreffliche Charakterisierung der Kompositionskunst der Modernen und der Alten.<sup>15)</sup>

2) Die Parodie bezieht sich nur auf die Sprache, das Metrum ist 'komisch'.

Parodien nur der sprachlichen Form finden sich in den lyrischen Partien selten. Man kann von dieser Art von Parodie nur in den Fällen reden, in denen typisch komische Maße wie Kretiker und Päone eine 'hohe' Diktion tragen.<sup>16)</sup> Komik entsteht, indem tragisches oder poetisches Vokabular auf komische Weise vorgetragen

12) Vgl. Bd.1,185.

13) Vgl. Bd.1,45f.

14) Siehe oben S.209.

15) Siehe oben S.21.

16) So z.B. in Ach.208-218.223-233 (Bd.1,34f), Av.327ff.343ff (Bd.1,86-88), Av.1069f.1099f (siehe oben S.166).

werden.

3) Nur die metrische Form wird parodiert, nicht aber die Diktion, die umgangssprachlich ist bzw. nach erhabenem Beginn in gewöhnliche Sprache umschlägt.

Weit häufiger sind die Fälle, in denen eine komische Spannung zwischen der hohen metrischen Form (meist sind es Dochmien oder Daktyloepitriten) und der umgangssprachlichen Diktion besteht.<sup>17)</sup> Aristophanes verwendet diese Technik vor allem in Spottliedern, in denen er in den ersten Versen metrisch und sprachlich das Original evoziert und dann auf der sprachlichen Ebene als Aprosdoketon zum *ὄνομαστὶ κωμῶδεῖν* übergeht, während er die metrische Form beibehält.<sup>18)</sup>

17) So z.B. Ach.358ff.385ff.489ff.566ff (do), siehe oben S.109-113.

18) Vgl. z.B. Eq.1264ff=1290ff, Pax 775ff=796ff, Ran.674ff=706ff; siehe oben S.175-178.181-183.188-190.

#### ADDENDA UND CORRIGENDA ZU BAND 1\*

- S.5: In der Notierung von E (e x e) folge ich Dale und West; Maas bezeichnet nur die Sequenz e - e als E.
- S.35 (Ach.231): Zu ἐπίκωπος vgl. 'Scholia in Aristophanis Acharnenses', ed. N.G. Wilson (Groningen 1975): ... ἐπίκωπος οὖν ἦτοι ὄπερ ἔφην, ναυτικός, ἦτοι [ὁ] Ἐιφορῆς· κῶπη γὰρ ἡ τοῦ ἔλφους λαβή. (REG<sup>2</sup>)
- S.47 (Lys.291, metr. Analyse): ἐξιπῶκατον (nicht ἐξιπῶκατον).
- S.114 (Thesm.325b/326): ὄριπλαγκτοῖ Austin (ὄρι- Blaydes): ὄρει- R.
- S.117 (Thesm.356, metr. Analyse): νικᾶν (nicht νικᾶν).
- S.118 (Thesm.366): <οὐ μεμελημένοι> Austin olim.
- S.133 (metr. Erklärung): Lies: "... durchgehend lang (außer 450)".
- S.196 Anm.2: Zu den komischen Eigennamen vgl. jetzt PCG III 2,S.34.
- S.205 (Av.1329, metr. Analyse): Μανῆς (nicht Μανῆς).
- S.211 (Pax 493, metr. Analyse): Streiche οἱ.
- S.211 (Pax 469, app. crit.): ἄγε δῆ scripsi: ἄγετον RVT ἄλλ' ἄγετε Dobree
- S.211 (Pax 496, app. crit.): ὦς del. White (nicht Trachta).
- S.222 (1. Abschnitt, Z.14): Lies Eccl.899 (nicht 889).
- S.232 (Thesm.710ff): Die Hinweise auf Bentley und Voss (S.115) verdanke ich Colin Austin.

\* Für die Hinweise danke ich besonders Colin Austin, Rudolf Kassel und Alan Sommerstein.

## REGISTER VON Bd. I UND 2

## 1. Stellenregister

## AESCHYLUS

allg.: I 60.149.260.

II 146.

Metrik: I 99.101.157.230.

II 29-31.50f.78.92.98.134.

Ag.: I 256f.

62: I 207.

92: I 266 A.4.

83-103: I 218 A.2.

104ff: II 29 A.3.31.

105=124: II 147.

146: II 46.

159: II 147.

179: II 99.

238=248: II 98 A.36.

355ff: I 89 A.98.

370=389: II 98 A.36.

540: I 91.

571: I 240.

717: II 95 A.27.

863.874: I 240.

1072ff: I 257 A.53.

1140-5: I 73.

1144: I 192 A.25.

1236: II 218.

1277: II 109 A.3.

Cho.: I 257

306ff: I 257 A.51.

602: II 99.

640: I 119.

719ff: I 89 A.98.

790-3: I 103 A.57.

942-5: II 116 A.18.

Eum.: I 36.253.257.

130f: I 38 A.28.

231.244: I 25 A.68.137 A.14.

254ff: II 104 A.4.

307ff: I 89 A.98.266 A.4; II 193 A.13.

327ff: II 19.

778-891: I 253f.

827: II 200 A.55.

911: I 159.

916-1020: I 253f.

991: I 91.

Pers.: I 99.255.

65-139: II 147 A.4.

481: II 92.

532ff: I 89.

556f=566f: II 148 A.15.

569f=571f: II 148 A.15.

623ff: I 89.

852-903: I 199 A.17.

865ff: II 147.

704: I 73.

906: I 66.

908ff: I 255. 257 A.51.

940: II 217.

961=973: II 113.

1022-4: II 148.

P.V.:

88-127: II 1 A.7.

201: I 73.

351: II 147.

589: I 116.

613: II 117 A.29.

681: I 116.

805: II 147.

Sept.: I 255f.

78ff: II 91 A.10.111 A.22.

167.287: II 98 A.36.

295-300=312-7: I 172 A.18.

446: II 166.

626ff: I 89 A.98.

680: II 79 A.25.

766=772: II 130.

822ff: I 257 A.51.

846: II 147.

875ff: II 50 A.6.

1000: II 130.

Suppl.: I 99.253-5.257.259.

5.33: I 266 A.4.

284: II 147.

342: II 92.

348ff: II 111 A.22.

376: I 240.

410f: I 118.

418-37: I 37.

525: II 84 A.55.

573: I 116.

625ff: I 89 A.98.

630ff: II 91 A.10.92.

734-63: I 254.

746f: II 166.

776-824: I 255.

829: II 218.

## Fragmente:

Dict.: I 209 A.1.

19-22: I 12 A.15.30 A.3.82.

Circe: I 60.

Myrmidonen: II 29 A.2.136.

## AGATHON

Fr.3a TrGF: II 23 A.24.

Fr.9.11.13: II 23 A.21.

## ALCAEUS

allg.: II 60 A.30.

Fr.141 L.-P.: II 52.

## ALCMAN

allg.: II 218.

Fr.1 PMG: II 44.48.

Fr.39: I 80; II 216 A.14.

Fr.40: II 216 A.14.

Fr.56: II 218.

Fr.59,2: II 48.

Fr.89: I 80; II 216 A.14.218.

Fr.96: II 48.

Fr.110: II 48.

## ALEXIS

Fr.237 K.: I 62.

## ANACREON

Fr.378 PMG: II 59f.

## ANONYMUS ATHENIENSIS

Fr.19 Pöhlmann: II 215.

## ANTHOLOGIA PALATINA

4,231: II 215.

9,406: I 159 A.24.

## ANTIPHANES

Fr.209f K.: II 89 A.108.

## APPIANUS

B.C.5,36; Hisp.93: II 113 A.31.

## ARCHESTRATUS

Fr.176.180 Suppl.Hell.: II 87 A.

96.88.89 A.110.

## ARCHILOCHUS

allg.: II 84.

Fr.5 West: II 53.

Fr.122: I 42 A.3.

Fr.168: II 84 A.54.

Fr.171: II 84 A.54.

Fr.193: II 71 A.41.

Fr.270: II 84 A.54.

Fr.324: II 77.

## ARISTOPHANES

Ach.: I 17.27.30.43.49.202; II  
225-227.

1-203: I 9f.

36: II 151 A.11.153 A.12.164 A.7.

45: I 121 A.47.

45-60: II 110.

179-83: I 34.

204-346: I 10f.30.34-41.53-56.

63.82f.141.240; II 90 A.3.100.

104.115 A.14. 163 A.3.

208: I 35.

208-10: I 36-38.

211-20: II 93.154.239 A.16.

218.222: I 35.

226ff: II 131 A.17.206 A.2.

227.231: I 35.

234-6.238-40: I 56.146 A.11.244 A.9.

238: II 98.

241-79: I 38.

263-79: I 10.38.59. 130 A.51.

131 A.58.177.245 A.13; II 41f.

46.73.154 A.13.238 A.10.

276: II 48

280-3: I 38.63 A.1.84 A.79.190.

284-346: I 10f.30.39-41; II 91

A.9.108.222 A.8.

285=336: I 41.86.129.155 A.1;

II 130 A.11.

294: I 39.

295: I 155 A.1.

300-2: I 40.

318f: I 39.

347-58: II 128 A.2.

358-65=385-92: II 108-13.141 A.2.

367ff: I 265.

392: I 169 A.6.

393-488: I 97; II 22.109f.

408f: I 165.

470: I 35.

481: I 169 A.6.

489-96<sup>c</sup>566-71: II 108-13.141 A.

2.240 A.17.

492f: I 182.  
 500: I 125 A.15.230 A.43.  
 557-71: I 152 A.6.  
 626f: II 111.  
 627: II 93 A.6.104 A.5.  
 628ff: I 130 A.43.  
 639f: I 69.  
 645.655-8: I 125 A.15.  
 665-75=692-702: I 38; II 154.206f.  
 212.236.  
 667: I 34 A.1.  
 676ff: I 36 A.13.  
 696: II 80 A.29.  
 698: I 34 A.2.  
 701: II 152 A.2.  
 713-6: I 36 A.13.  
 804: I 109 A.89.  
 836-59: I 133.174 A.4.175.182.  
 198.214-7.246; II 152f.155 A.5.  
 170f.179.224 A.21.238 A.8.  
 836f: II 151 A.2.A.4.155 A.4.  
 841: II 127.196 A.33.  
 842ff: II 151 A.2.  
 846.852: II 127.196 A.33.  
 854: II 192 A.5.  
 855: II 127.196 A.33.  
 929-39=940-51: II 224.238 A.11.  
 971-87=988-99: I 38.174 A.4.175.  
 182.198.214-7.246; II 153f.172.  
 971: II 151 A.3.  
 976: II 151 A.11.153.  
 976-86: II 180.  
 979ff: II 151 A.4.  
 988: II 151 A.2.  
 990-9: II 180.  
 1008: II 159 A.4.  
 1008-17=1037-46: I 59.175-7.181f.  
 198.215.246.  
 1011: I 183.198 A.11.  
 1015: II 152 A.2.  
 1037-9: II 154.155 A.5.  
 1040: I 114 A.9.223.232; II 196  
 A.32.  
 1043-73: I 214 A.1; II 171-4.224  
 A.22.  
 1150-73: II 50.65 A.16.180.187.  
 1151: II 175 A.4.  
 1154: II 172 A.16.  
 1158: II 87 A.95.  
 1184f: II 53 A.1.  
 1190-1234: II 50f.  
 1195-7: I 91 A.108.118.226; II  
 37 A.7.130.  
 1197: 11.  
 1201: I 233.  
 1202: II 11.  
 1205f: I 91 A.108.226; II 37  
 A.7.  
 1210: II 11.  
 1216f: I 211.  
 1227-31: I 186 A.6; II 76f.  
 236 A.8.  
 1231: 80 A.28.83 A.51.  
 Av.: I 8.27.30.121; II 231f.  
 1-208: I 18f.  
 44: I 207.  
 144: I 171 A.11.  
 209-450: I 32.70-92.142f.  
 209-22: I 19.32.71-4.104.166f.  
 267; II 3f.210 A.6.214.  
 210: II 218.  
 212: II 18 A.45.  
 213: II 218.  
 214: II 215.  
 215: II 218.  
 224: II 23 A.26.24 A.31.  
 227-62: I 32.74-82.114f.166f;  
 II 3f.14 A.7.15 A.17.21.48.  
 202.218.  
 233-5: II 15.98.107.  
 233: I 157 A.9.159; II 180.  
 234f: II 11.  
 235: I 157 A.12.159.  
 236: II 83.  
 238f: II 18.59 A.26.  
 240f: I 58.  
 250-4: II 16.  
 253f: I 114.  
 254: II 60 A.27.  
 259: II 70.  
 260-2: II 218 A.19.  
 268: I 19f.82.139.142.166.  
 327-99: I 11 A.8.20.32.84-9.  
 106.142.146 A.11.153; II 127.  
 222 A.9.239 A.16.  
 314f: II 87.  
 328: I 129 A.34.145; II 87.  
 328-30: I 155 A.1.  
 330: I 129 A.34.145.  
 333-5=349-51: II 102 A.46.  
 344: I 129 A.34.145.  
 345f: II 134.  
 346: I 129 A.34.145.  
 349: II 218.  
 351: I 106.  
 352: I 244 A.9.  
 396: I 109 A.90; II 87 A.92.  
 144 A.14.

400-5: I 89f.  
 404: I 266.  
 406-33: I 32.90-2.218.  
 406-50: II 127.  
 406: II 85 A.73.  
 412-5: I 195.207.  
 423: II 92.  
 425: II 105.  
 430f: II 13 A.2.  
 434-50: II 127.131.  
 451-61: II 110 A.19.  
 451-9=539-47: II 128-30.  
 452=540: II 27.  
 457=545: II 157.  
 461: II 116 A.19.  
 540: I 42 A.5; II 27.  
 545: I 180.189; II 157.  
 565.596: II 176.  
 627-38: II 128.130f.  
 676: I 73.  
 676-84: II 214f.  
 677-9: I 192.195.  
 682: II 218.  
 687: II 177 A.23.  
 729-36: II 165.  
 737-52=769-84: II 165.216-8.  
 742: I 73.  
 769-84: II 22 A.2.  
 772: II 215.  
 777f: I 80.  
 851-8=895-902: I 229f; II 74 A.  
 4.191.  
 903-55: I 60.194 A.34.207; II  
 55-8.  
 923: I 171.  
 926: I 98 A.30.  
 927: I 207.  
 930: I 177 A.9.  
 937: II 26.  
 942f: I 207.  
 944: II 88.  
 1058-1117: I 214 A.1; II 90.165  
 bis 168.184.  
 1069f=1099f: 239 A.16.  
 1123: I 189.  
 1188-5=1262-68: II 74.90-2.104  
 A.4.107.128.131 A.17.184f.222  
 A.9.  
 1265: I 195.  
 1282: I 59.  
 1313-34: I 184.204-8.251; II 58.  
 70.128f.130.157.165.184.213 A.  
 11.  
 1314=1326: II 130.157.  
 1316f.1318f: I 91.  
 1318f=1330f: II 10 A.14.70.130 A.10.  
 1329: II 241.  
 1337-71: II 58.183.  
 1338: II 27.130.  
 1372-1409: I 60.81; II 58-60.  
 183.  
 1385:  
 1410-69:  
 1470-93.1553-64: I 214 A.2; II  
 183-6.  
 1683: I 211.  
 1694-1705: I 214 A.2; II 183-6.  
 1706-65: I 189-96.251.  
 1706-19: II 22 A.1.  
 1713: II 92.  
 1716: II 22 A.3.  
 1720: I 38 A.28; II 54 A.2.  
 1723f: I 187 A.10.  
 1728-30: I 89 A.98.187 A.10.  
 1731-42: I 136 A.4.203; II 238 A.8.  
 1734: I 137 A.8.  
 1745: II 56.  
 1752: II 87 A.94.  
 1755: II 80 A.28.83 A.51.  
 Eccl.: I 8f.43.247.252f; II 234.  
 1-310: I 24f.33.136f.  
 9.15: I 129 A.40.  
 82: I 211.  
 128ff: I 121 A.47.  
 285: II 105 A.13.194.  
 289-310: I 133.136f.184.203.  
 292: I 192 A.27.  
 295: II 193 A.16.  
 311-477: I 26.  
 329: II 58.  
 457-60: II 114.  
 475-9: II 115.  
 478: II 86.193 A.17.  
 478-570: I 26f.33.59.137-40;  
 II 90 A.4.104 A.4.122 A.48.  
 138.  
 483: I 146 A.11; II 193 A.16.  
 489: I 146 A.11.  
 496ff: II 193 A.16.  
 501: I 146 A.11.  
 517-9: I 29 A.78.62.138.  
 518: II 138.  
 520-70: I 27.139; II 138.  
 571-80: I 26.138 A.20; II 138  
 bis 140.

574f: I 183.  
 579f: I 169 A.7.  
 690: I 89.266.  
 728: I 40 A.32.  
 880.883: II 23 A.16.  
 889: I 222; II 241.  
 893ff: II 73.  
 893-905: II 63f.  
 895: II 134.  
 899: II 134.241.  
 906-10: II 64f.  
 911-23: II 66f.  
 938-41=942-5: II 68.  
 952-9=960-8b: II 68-70.  
 958-9b=967-8b: I 130 A.50.  
 960-75: I 100 A.41.  
 969-72=973-5: II 71f.  
 973: I 115; II 70 A.36.  
 1112ff: II 84-90.  
 1144ff: II 187.  
 1147-50: I 214 A.3.  
 1151-83: I 138 A.20.  
 1163: II 107.  
 1165f: II 14 A.7.  
 1180-3: II 46.81 A.36.  
 Eq.: I 17f.21.65.169; II 228.  
 I-241: I 11.  
 12.149: II 115 A.11.  
 200: II 195.  
 225: I 40.  
 242-6: I 12.28.31.57.63.74.  
 242-7: I 30.  
 247ff: I 12f.38 A.28.57.63.83.84  
 A.79.141f.190.247.  
 261-5: I 58.  
 276f: II 113.  
 277: I 13.  
 278-302: II 113.123.  
 284-302: I 12.163.  
 284: I 111 A.95.  
 303-13=382-90: I 12.173 A.24; II  
 114f.118f.223.  
 314-21: I 13.  
 322-32=397-406: II 114f.120f.  
 334: I 198 A.14.  
 382-90: II 110 A.19.  
 387: I 169 A.8.  
 391-6: I 13.  
 406: I 109 A.90; II 87 A.92.144.  
 193.  
 419: II 215.  
 498-506: II 86 A.77.  
 526-8: II 135 A.9.  
 551-64=581-94: I 104 A.63; II  
 197.207-9.211.  
 559f=589f: II 59 A.24.135 A.9.  
 181 A.3.239.  
 570: II 152 A.2.  
 610-23=683-90: II 116f.121f.  
 616: II 218.  
 623.689: II 86 A.81.  
 713: I 40 A.32.  
 756: I 171.198 A.14.  
 756-60=836-40: II 117f.122.  
 763-6: I 65 A.2; II 237 A.7.  
 836f: I 169 A.3.  
 929-40: II 172 A.17.  
 973-96: I 136.203.214.247 A.14;  
 II 149.174f.197.  
 980: II 103 A.57.  
 1111-50: I 136 A.4.184.200-3.  
 247; II 79 A.26.80.159 A.5.  
 175.176 A.12.238 A.8.  
 1132: I 198 A.10.  
 1192ff: II 163 A.5.  
 1226: I 40 A.32.  
 1264-1315: I 214 A.1; II 175-8.  
 179 A.12.181.219.240 A.18.  
 1273=1299: I 178.233; II 140 A.  
 11.183 A.8.190 A.9.  
 1276-9: II 180.  
 1316-34: II 80.  
 1330: I 202.  
 1377-80: II 23 A.19.  
 1387: I 188.  
 1405: II 79f.  
 Exodos: II 78-80.208.  
 Lys.: I 58.152 A.6.169.188.251f;  
 II 222f.232f.  
 I-253: I 21f.26f.  
 248-51: I 42.  
 254-386: I 22.30.42-56.93.141.  
 240; II 92.  
 254f: I 42.56.63.93 A.3.94f.  
 136 A.2; II 98.  
 256-65.271-80: I 44-7.94f.137.  
 262f=277f: I 42.45f.52; II 132.  
 239.  
 264=279: II 98.  
 266: I 96.146 A.11.244 A.9.  
 271: II 132.  
 277f: II 87.  
 279: I 59.  
 286-95=296-305: I 47-9; II 98.  
 319-49: I 22.30; II 86 A.78.98.  
 319f: I 49.63.222.

321: II 193 A.16.  
 321-49: I 49-53.217 A.10.222.  
 324=337: I 190 A.14.  
 326=340: II 174 A.22.  
 327=341: II 127.  
 330-4=344-9: II 102.157 A.13.  
 331.333: I 172.  
 338: I 52; II 87.  
 341-9: I 194 A.35; II 94 A.13.  
 345: I 172.  
 346ff: II 19 A.58.  
 347: I 172.  
 350-86: I 22.30.53.153 A.1; II  
 131.  
 386: I 53 A.50.  
 476-83=541-8: I 41.88 A.91; II  
 110 A.19; 131-4.  
 479f: I 87.129 A.34.  
 482: I 76.129 A.34.  
 483=548: I 233.  
 539: II 86 A.78.  
 551: II 211 A.9.  
 574ff: II 132.  
 614-705: II 74.92-4.97-100.133.  
 222.235.  
 616a/b=638f: II 134.  
 624=646: II 107.  
 640-7: II 133.  
 664: I 211.  
 686: II 86 A.78.104 A.5.  
 711.716: I 223.  
 770-80: II 94.  
 781-828: I 86; II 74.95f.100-3.  
 131.222f.235.  
 781=805.785=808.794=817: II 99.  
 828-979: II 96.  
 954-79: I 234f.251 A.20.  
 973-5: II 12 A.34.  
 1014-42: II 96.103.131.186.223.235.  
 1043-57=1058-71=1189-1202-1203  
 bis 1215: I 214 A.1 u.2; II 85  
 69.96.186-8.  
 1043-5: II 169.  
 1236f: II 52 A.7.  
 1247ff: II 73.80f.121.  
 1247-72: II 43-5.  
 1255: II 146.  
 1262: I 115.  
 1279-94: II 45-7.  
 1280: I 160 A.28.  
 1282f: II 144 A.14.  
 1289-94: I 207.  
 1290: II 70 A.36.  
 1291-4: II 86.  
 1296-1315: II 47f.  
 1304: II 196 A.35.  
 1307.1309: I 212; II 57.  
 1310: II 193 A.74.196 A.35.  
 1311: I 212; II 57.  
 1314f: II 197.  
 1316: II 193 A.14.  
 1316-21: I 186 A.6; II 80f.  
 236 A.8.  
 Nub.: I 8.123.126 A.18.162; II  
 228f.  
 I-262: I 13f.  
 112-8: II 123 A.7.  
 121: II 102.  
 140: II 202.  
 230: II 146.  
 260: II 13 A.2.  
 263-456: I 32.65-9.128.142.247f.  
 263-6: I 14f.65.147; II 237f.  
 264f: I 65.  
 269-74: I 14f.65.147; II 237f.  
 275-90=298-313: I 14f.32.65f.  
 72.77.157.  
 275=298: I 162 A.39; II 17.190.  
 276f=299f: I 66f; II 139.183.205.  
 280: I 73.  
 285f=308f: II 211.  
 285-7: I 178.  
 286: II 210.  
 289f=312f: I 114; II 12.190 A.10.  
 295: II 202.  
 308-10: I 178.  
 314-456: I 14.32.146 A.11.  
 333f: II 58.  
 341-4: I 166.  
 368ff: I 218.  
 439-56: I 14.  
 457-77: I 177-9.248.  
 470-3: II 140 A.11.  
 510-626: I 219.222.  
 510-7: II 211 (mit A.9).  
 518-62: II 84 A.58.211.  
 563-74=595-606: I 119; II 210f.  
 236.  
 563-6: I 118.  
 564: II 201.  
 570: II 135 A.8.  
 586f: I 202.  
 595: I 157 A.11; II 198.  
 647: II 148 A.12.  
 700-6 ~ 804-13: I 169 A.2.217 A.  
 10.219-23.242 A.2.248; II 125.  
 157 A.13.



700f=804f: II 127.  
 702f=806: II 34.  
 706: II 64 A.14.  
 707: II 51 A.10.  
 718f: I 35.  
 804-13: II 122f.125.  
 808f: II 156.  
 812: I 177 A.11.232.  
 813: I 178 A.4.  
 889-948: II 135.223.  
 929: II 127.  
 949: I 198 A.14.  
 949-56=1024-33: II 110 A.19.123f.126f.  
 952: II 204 A.7.  
 958: II 109 A.8.  
 961ff: II 118.  
 966: II 93 A.9.  
 969: II 23 A.12.  
 971: I 78.  
 978: II 63 A.13.  
 1006ff: II 118.  
 1032: I 169 A.7.  
 1064: II 148 A.12.  
 1113f: II 39.124.156.  
 1113-30: II 124.  
 1154f: II 51 A.8.  
 1154-70: II 36-8.155.  
 1162-4: II 52 A.8.  
 1205ff: II 151.  
 1206-11: I 204; II 38-40.155.  
 151 A.4 u.5.  
 1211: II 51 A.9.  
 1277: I 40 A.32.  
 1303-20: I 174 A.3; II 39.124.126.  
 155-7.238 A.8.  
 1304: I 133; II 151 A 2 u.6.  
 1311: I 217 A.10.  
 1312: II 130.  
 1320: I 217 A.10.  
 1321-44: II 124.  
 1345-50-1391-6: II 124f.127.213 A.17.  
 1458-61: I 68.178.247.  
 1510f: II 76.77 A.13.83 A.51.  
 Pax: I 21.65.82.202.262-5; II 230f.  
 1ff: II 135 A.1.  
 1-295: I 17f.  
 114-7: II 121.  
 114-23: II 54f.  
 115f: I 67 A.15.  
 127: I 90.  
 177: I 171 A.11.  
 197: I 35.  
 296-300: I 18.28.30f.57.63.74.95.  
 250.262.  
 301-45: I 18.30.57.63.83.141f.263.  
 324ff: I 28f.263.  
 339-45: I 18.  
 346-60=385-99=582-600: I 18.  
 236-41.250.264; II 100.164.  
 346=385=582: II 100.164.  
 349b=389a: II 102.  
 350f=588f: II 102.  
 357-9=596-8: II 99.154.  
 357-60: II 154.  
 459-72=486-99: I 209-13.250.262.  
 462=489: II 42 A.10.48.  
 464: II 178.  
 469: II 241.  
 485: II 105 A.13.  
 493: II 241.  
 496: II 241.  
 508: I 209.262.  
 512-9: I 209-13.250.  
 551-5: I 236.  
 582-600: I 236-41; II 100.164.  
 601-56: I 250 A.18.  
 729-818: I 251.  
 729-32: II 93 A.6.  
 775: I 66; II 190.219f.240 A.18.  
 775-96=796-818: II 181-3.188.  
 776=798.780=802.795=818: I 178; II 140 A.11.190 A.9.  
 785-7=806-8: I 172 A.18.  
 796: II 218.  
 799f: II 215.  
 801: II 189.  
 834-7: I 189.  
 856-67=909-21: I 179-84.203.  
 251; II 237 A.8.  
 859: I 175 A.11.198 A.11.  
 860: I 137 A.8.192 A.27; II 117 A.29.  
 863: I 175 A.11.198 A.11.  
 914: II 115 A.11.  
 916: I 175 A.11.198 A.11.  
 922-1126: II 55 A.1.  
 939-55=1023-38: I 175 A.9.  
 179-82.184f.204.251.  
 947: I 207 A.14.  
 948: I 177 A.11.223.232.  
 951-3-1034-6: II 127 A.31.238.  
 953-1036: II 153 A.9.  
 955=1038: II 127.153 A.9.196 A.33.  
 956ff: I 120 A.41.  
 974-1015: II 237 A.7.  
 1008: II 11 A.23.  
 1012: II 1 A.1.  
 1013f: II 5.  
 1018: II 202.

1028f: I 198 A.10.  
 1030: I 207 A.14.  
 1034-6: II 238.  
 1035f: II 115 A.11.117 A.31.  
 1038: II 117 A.29. 159 A.4.  
 1127-90: II 163f.  
 1270-1301: II 53.  
 1305-15: II 77 A.16.236 A.8.  
 1305-59: I 185-8.  
 1329-59: I 136 A.4.180.182.185.  
 192; II 238 A.8.  
 1351: I 137 A.8.212.  
 1353: I 183.  
 1354: I 192 A.27.  
 1357-9: II 77.  
 1358: II 83 A.51.  
 Plut.: I 6.43.253; II 234.  
 1-252: I 28.  
 253ff: I 28f.30.57 A.3.59-63.93.  
 95.141f.  
 259ff: I 218.  
 288f: I 28.  
 290-321: I 29.58f.167f; II 53 A.  
 15.63.95.222 A.8.  
 297: I 59.  
 322-7: I 62.  
 326f: I 29.129 A.41.138.  
 483.489.501: I 244 A.9.  
 665-7: I 118.  
 1208f: II 76.  
 1209: II 77 A.13.80 A.28.83 A.  
 51.  
 Ran.: I 9 A.14.68.152 A.6; II 233.  
 1ff: II 62 A.6.  
 1-315: I 23.  
 162f: I 133.  
 205-7: I 158.165.  
 209-68: I 155-68.198.230.252; II 10 A.18.12 A.38.53 A.15.63.95.  
 194.222 A.8.  
 211f.215f: II 38.51 A.9.127.164.  
 198.  
 219: II 188 A.2.  
 229-32: II 98.188 A.2.195.198.201.  
 230: I 196 A.2; II 180.  
 232: II 180.  
 245: I 196 A.2.  
 247f: II 28 A.51.  
 249: I 196 A.2.  
 323-36=340-353: I 102.126-8; II 191.237.  
 329f: II 198.  
 330.336: II 96 A.38.  
 342: I 189 A.7.  
 346: II 26 A.38.  
 351: II 197 A.38.  
 352: I 195.  
 353: I 190 A.10.  
 354-71: I 124f; II 192.219.  
 372-81: I 128f.212; II 15 A.22.105 A.14.  
 372.378: II 193 A.15. 168.  
 374=379: I 190.  
 377=381: I 233; II 134.  
 382: I 193.  
 384-95: I 59.129f; II 169 A.1.  
 394-6: I 190 A.15.  
 394: II 196 A.35.  
 395: I 193.  
 396: II 197 A.38.  
 397-413: I 114 A.9.130f.233.  
 410: I 171.  
 416-30: I 59.131f.185; II 169 A.1.  
 431-9: I 132f.218.  
 440-7: I 23f; II 86 A.77.  
 441: II 201.  
 448-59: I 133.136 A.3.184.203.  
 534-48.590-604: I 169 A.2.196 bis 200.  
 659: I 115.  
 674-85=706-16: II 181.188-90.  
 219f.240 A.18.  
 674=706: I 66; II 12.  
 678-80=709f: II 218.  
 681=712: II 58 A.20.  
 682: II 218.  
 682f=713-6: II 218.  
 686f: I 135.  
 706: II 177 A.23.  
 734f: II 161.  
 785: I 169 A.6.  
 788-813: II 134.  
 814-29: I 66.67 A.13.178; II 135.145-7.204.  
 814: II 31 A.7.205.  
 815: II 44 A.10.  
 816f: II 205.  
 818: II 31 A.7.205.  
 820f: II 205.  
 822: II 31 A.7.205.  
 824f: II 205.  
 826: II 31 A.7.205.  
 828f: II 205.  
 830-74: II 135.203.223.  
 840-64: II 123.

849: II 1 A.1.14.20.  
 867: I 169 A.6.  
 871-94: II 22 A.3.  
 873: I 169 A.6.  
 875-84: II 135.203-5.  
 876-8: I 169 A.8; II 31 A.7.  
 883: I 169 A.6; II 109 A.8.  
 885: I 211.  
 895-904<sup>2</sup>992-1003: II 135-7.224.  
 895=992: II 144 A.13.  
 907ff: II 118.  
 931f: II 177 A.22.  
 937-47: II 146.  
 944: II 1 A.1.  
 959-79: II 21 A.70.  
 1006ff: II 118.  
 1099-1118: II 136-8.  
 1107: I 169 A.7.  
 1251-60: II 147-9.  
 1264-77: I 60.67; II 29f.239.  
 1259f.1261f: II 33.  
 1285-95: I 60; II 30f.239.  
 1297: I 210 A.6.  
 1298: II 30.  
 1299f: II 218.  
 1301-3: II 2.31.  
 1305f: II 6 A.25.  
 1309-28: I 60; II 2.10.18 A.51.  
 31-5.202.239.  
 1314.1318: II 84 A.56.208.  
 1322: II 202.  
 1323: I 222; II 57.  
 1324: II 10.71.  
 1325: II 18 A.51.  
 1330: II 1 A.1.  
 1331-63: II 6 A.22.4.13-21.239.  
 1331-7: II 14f.  
 1338-40: II 16.  
 1341: II 11.  
 1341-5: II 16f.  
 1342f: I 226.  
 1344: I 67; II 166.190.  
 1346: I 103.223; II 203.  
 1346-55: II 17-9.  
 1353: I 177 A.9.  
 1356-63: II 19f.  
 1358: II 20.  
 1359: II 17.  
 1370-7: II 149f.162.  
 1418: II 195.  
 1437-9: II 58.61 A.31.  
 1446-8: II 161.  
 1482-99: I 174 A.4; II 161f.170.  
 1482f: II 151 A.4 u.5.  
 1484: II 155 A.3.  
 1485: II 151 A.2.155 A.4.  
 1500ff: II 77f.  
 1525: II 80 A.28.  
 Thesm.: I 8f.27 A.74.35 A.5.  
 152 A.6.247 A.14.252; II 232f.  
 1-278: I 22f.  
 52-8: II 23.  
 53: I 78.  
 66-9: II 24 A.29.  
 96: I 165.  
 99: I 71.206.  
 101-29: I 102; II 22-9.237.239.  
 105f.111f.114-6: I 99.  
 107.117f.123: I 128.  
 120-5: I 116.  
 122: II 18.  
 130-5: II 24.29.62 A.4.  
 149-52: II 24 A.29.  
 279-371: I 31f.112-23.125 A.9.  
 143f.188.193.  
 295.311: I 23.  
 312-30: I 113-6.147; II 191.196.  
 312: I 190 A.17.  
 315: I 72; II 195.202.210.  
 316: II 26.195.  
 318: I 177; II 196 A.52.  
 320f: II 12.190 A.10.195.  
 320-2: I 67.77.  
 324-6: II 190 A.10.  
 325f: II 241.  
 326: II 166.195.  
 327: I 159 A.26; II 28 A.51.  
 328: I 156; II 18.217f.  
 329: II 205.  
 331-51: I 23.  
 352-71: I 117-20.136 A.4.147;  
 II 191.  
 352: II 10.26 A.33.66.  
 353: II 11 A.24.  
 354: II 26 A.33.  
 355: II 18.  
 356: II 242.  
 356-9: II 203 A.74.  
 356-67: II 200.  
 357: II 174.  
 366: II 241.  
 370: I 129 A.41.  
 381ff: II 110.  
 433-42<sup>2</sup>520-30: II 64 A.15.141-5.  
 433=520: II 137 A.21.  
 435: II 9.87 A.92.193.  
 436: I 109 A.90.

438: I 109 A.90; II 9.87 A.92.193.  
 440-2: I 107.  
 459-65: I 107.109 A.90.155 A.1; II 145.  
 461: II 9.  
 526: I 115 A.1.  
 528-30: I 107.  
 531f: II 141f.  
 655-88: I 122.137 A.14.230; II  
 74.90 A.4.104-7.  
 662: II 194.  
 667-9: II 162 A.11.  
 668-70: I 119 A.31.230.  
 668: II 18.  
 673f: II 137 A.21.  
 678f: II 114 A.9.  
 691: I 35.  
 699-725: I 230-3.  
 701: II 150 A.24.  
 707-25: I 252; II 19 A.55.106  
 A.16.107.  
 707-9: I 119 A.31.  
 709f: II 68 A.28.  
 710ff: II 241.  
 713: II 1134.  
 717: I 114 A.9.  
 721: I 155 A 1.177 A.11.223.  
 766: I 90.  
 776-84: I 60; II 5f.  
 785-845: II 92 A.4.  
 819: I 266.  
 825: II 218.  
 913-5: II 61.  
 947-1000: I 123; II 191-200.238.  
 947: I 88 A.98.  
 953: I 138; II 86.105.107.  
 962-5: I 214 A.3; II 169.187.192.  
 969ff: I 159; II 46.  
 975.980f.982: II 181 A.3.201.  
 987: II 215.  
 991: II 17.  
 998: II 218.  
 1015-55: II 7-13.20f.239.  
 1015: I 105 A.68.119; II 10.  
 1016: II 88.  
 1018f: I 103.223; II 18.203.  
 1020: II 34.  
 1029: I 119; II 10.  
 1034f: I 119.  
 1040: I 74.  
 1043-6: II 17 A.33.  
 1050f: I 105 A.71.  
 1055: II 88.  
 1065ff: II 6.18 A.48.  
 1065-8: II 14 A.11.  
 1077: II 1 A.1.  
 1136-59: II 192.200-3.  
 1138: II 181 A.3.  
 1143f: I 103.223 A.19; II 10.  
 1155: I 222; II 34.  
 1160-71: I 123.  
 1227-31: II 76.  
 1228: II 86 A.84.  
 Vesp.: I 27.30.43.49; II 230.  
 1-229: I 15.  
 197: I 15.  
 214-27: I 93.96.99.  
 219: II 23 A.16.216 A.13.237.  
 225-7: I 166.  
 230-525: I 15-7.31f.93-112.128.  
 143f.  
 230: I 42 A.2.  
 230-47: I 93f.137.  
 234: I 42 A.2.  
 235-9: II 93.95 A.25.213.  
 240: I 43 A.9.  
 244f: I 43 A.9.  
 248-72: I 45 A.11.95-7.130 A.  
 46.152 A.6.  
 273-89: I 15.97-100.147; II  
 190 A.14.237.  
 283b: II 26.  
 290: I 100.  
 291-316: I 16.100-3.  
 302: II 26.  
 316: II 18 A.44.26.  
 317-33: I 16.32.96.103-5.248;  
 II 7.  
 317a: I 223; II 9 A.7.10.203.  
 319-22: II 215.  
 321f: II 11 A.22.  
 323: I 66.  
 323-33: I 234 A.4.267 A.6; II 12.190.  
 334-402: I 16.32.85.144f.146 A.  
 11.248; II 115 A.14.222 A.8.  
 334-41: I 218.  
 334-45.365-78: I 106f.153f.  
 336f: I 64.  
 339: II 102 A.46.  
 343a: I 212.  
 345: II 93 A.9.  
 346: I 146 A.11.  
 373ff: II 131 A.17.  
 401: II 152 A.2.  
 403-525: I 16f.33.108-11.144f.  
 146 A.11.248; II 213.222 A.9.  
 406f: I 155 A.1.  
 407: II 144 A.14.  
 410f<sup>2</sup>468f: II 102.

- 415ff: II 235.  
 463: II 114 A.9.  
 467: I 155 A.1.  
 521: I 225 A.9.  
 526-45≈631-47: I 169-73.208 A.22;  
 II 223.  
 526: I 155 A.1.198 A.14.  
 527f: II 174 A.23.  
 534-7=638-41: II 102 A.48.183.  
 534: II 109 A.8.  
 535f: II 174 A.23.  
 543-5: II 174 A.23.  
 582: II 75 A.3.  
 634: II 62 A.5.  
 644f: I 169 A.8.  
 646f: I 42 A.5.  
 711: II 80 A.29.  
 725-59: I 169 A.2.224-7.229.249;  
 II 157f.159.  
 750-9: I 267; II 5.  
 753: I 266.  
 860-90: I 228f.249; II 74 A.4.191.  
 863-7: I 89 A.98.  
 874: II 46.  
 1009-14: I 248; II 213.  
 1009-1121: I 248.  
 1010: II 18 A.45.  
 1015-59: II 179.  
 1054: I 89.266.  
 1060-70≈1091-1101: II 212-4.236. Pol.:  
 1064=1094: I 159.  
 1073: I 90.  
 1081: I 239.  
 1182: II 95 A.27.  
 1220f: II 53.158.  
 1224-48: II 51-3.  
 1226: II 68.  
 1245: II 68.  
 1265-74: I 214 A.1; II 53.158.  
 179f.186.224 A.22.  
 1292-1325: II 158.  
 1301f: II 179 A.14.  
 1326-40: II 53f.213.  
 1335ff: II 145.  
 1373: II 85 A.67.  
 1450-61=1462-73: I 249; II 157  
 bis 161.162 A.4.  
 1451: II 151 A.2.155 A.3.  
 1457f: II 151 A.6.  
 1474ff: II 82-4.  
 1480: II 127.  
 1532: I 115.
- Fragmente (PCG):  
 24 (=24 K.): I 160 A.30.  
 118: II 185 A.11.  
 159: II 58.  
 322 (=58 Austin): I 14 A.22.66;  
 II 165.  
 505: II 151.  
 520 (=506 K.): I 89 A.91.
- ARISTOTELES  
 allg.: 7f.28.  
 E.N.  
 1123a23f:  
 Poet.:  
 1448a15: I 80  
 49a22f: I 37.  
 49a32: I 260 A.67.  
 49b8: I 132.  
 51b21-3: II 23 A.22.  
 52b15-27: I 7.150.  
 52b16f: II 74.  
 52b18: II 1 A.5.  
 52b21f: II 75.  
 56a25-7: I 258.260 A.7.  
 56a29-32: II 23 A.23.  
 59b37ff: I 37.  
 61b31: I 80.
- Probl.:  
 918b: I 80; II 2 A.9.
- Resp. Ath.  
 43,4-6: I 121 A.47.
- Rhet.:  
 1408b36ff: I 37.
- ATHENAËUS  
 267eff: II 127.170 A.9.  
 618d.619b: I 210 A.6.  
 622a-d: I 130 A.51; II 41.
- AUTOCRATES  
 Fr.1 PCG: II 193 A.14.
- BACCHYLIDES  
 allg.: 55.

- 3,97: II 56.  
 9,5: II 165.  
 15,51: II 210.  
 19: I 69.  
 20,1: I 191.
- CARMINA CONVIVALIA  
 Fr.884-90 PMG: II 52.68 A.27.  
 Fr.889: II 68 A.25.  
 Fr.893-6: II 93 A.9.  
 Fr.912: II 52.
- CARMINA POPULARIA  
 allg.: II 48.70.175.  
 Fr.848 PMG: I 136 A.6; II 153 r  
 A.9.172 A.20.197 A.40.215.  
 Fr.851 (b): II 41 mit A.4.  
 Fr.863.865: II 197.  
 Fr.871: I 125 A.13; II 197 (A.40).  
 Fr.882: II 165.197 A.40.
- CINESIAS  
 allg.: I 81; II 58f.
- CRATINUS  
 allg.: I 125; II 172.  
 Fr.1-16 PCG: II 84 A.61.  
 Fr.32 u.62: II 84 A.54.  
 Fr.72: I 157 A.12.  
 Fr.75 u.116: II 148.  
 Fr.151: I 129 A.33.  
 Fr.165: II 127.  
 Fr.171: I 66; II 127.  
 Fr.193 u.250: II 148.  
 Fr.256f: I 184.207.  
 Fr.273: I 217.  
 Fr.308: II 75 A.3.  
 Fr.342: I 81.  
 Fr.361: II 198f.
- DIONYSIUS  
 De comp. verb. c.17: I 65 A.2.
- EUBULUS  
 Fr.3 u.8 K.: I 62.
- EURIPIDES  
 allg.: I 50.60.91.120.219.226.  
 231.259; II 141.146.
- Metrik: I 45f.90f.99.103f.  
 233; II 9-11.31-5.107.128.  
 161.
- Alc.:  
 77f: I 218 A.2.  
 92: I 120 A.43.  
 112: I 91 A.109.  
 222=234: I 233.  
 252=259: II 20 A.66.  
 393=406: II 11.  
 437.442: II 128f.  
 568-605: I 199 A.17.  
 570: I 159; II 195.  
 614ff: I 122 A.50.  
 673.706f: II 142 A.7.  
 746.861: I 25 A.68.  
 908: I 206.  
 915-25: I 188 A.20.  
 930: II 19.  
 970=980: I 104.  
 1159ff: II 76 A.8.
- Andr.:  
 103-116: II 1 A.7.  
 135: II 94 A.15.  
 274=284: II 183 A.13.  
 278: I 91 A.108.  
 501ff=523ff: II 149.  
 505: II 11 A.27.  
 509=531: II 11 A.27.  
 766f=777f: II 130.  
 833-5: II 20 A.63.  
 862: I 208 A.21.  
 951: I 42.
- Ba.: I 99.128.131 A.52.149.  
 259.  
 66: II 198.  
 72ff: I 190 A.10; II 38.151 A.10.  
 100: I 125 A.13.  
 107ff: II 151 A.12.  
 112: I 222; II 34.57.  
 114-9: II 198.  
 115: I 222; II 34.57.198.  
 126-9: II 198.  
 135ff: II 27.  
 138: I 125 A.13.  
 141: II 197.  
 142f: II 151 A.11.162 A.7.  
 155-65: II 198.  
 157: II 199.  
 159: II 102.168.199.  
 164: II 198.  
 218f: II 198.

277: II 102.  
 370ff: II 151 A.12.  
 375-8=391-4: I 101 A.44.  
 387-9: II 162 A.9.  
 389.395f: I 207.  
 402ff=416ff: I 207 A.19; II 58 A.19.149.  
 405.414: I 207.  
 424: II 162 A.9.  
 427: II 203.  
 530.549: I 127 A.27.  
 565: II 38.  
 566: II 198.  
 579: II 198.  
 600f: II 88 A.100.  
 725: I 130 A.47.  
 874=894: II 33.  
 905: II 203.  
 996: II 147.  
 1168: II 26.  
 1229: I 116.

Cycl.:  
 46=60: II 161.  
 77: I 120 A.43.  
 142=152: II 161.  
 203: II 54 A.2.  
 356: II 99.  
 443: II 26.  
 608: II 99.  
 608f: II 33.  
 608-23: II 44 A.7.

El.:  
 65: II 128.  
 112-166: II 1 A.7.  
 143: I 115 A.11; II 217.  
 150-6: II 10.34.202 A.66.  
 153: II 33.  
 432: I 191.  
 436: II 208.  
 437=447: II 18 A.47.  
 439=449: I 222; II 34.57.  
 441=451: II 11 A.27.  
 452ff: II 103.  
 459.471: I 45.  
 485: II 33.  
 585-95: II 107 A.23.  
 699-725: I 116.  
 700: I 191.  
 710=723: I 104.  
 717: II 56.  
 859-79: II 116 A.18.  
 864: II 58 A.20.  
 866f: II 175 A.8.  
 879: I 157 A.8.

879: I 157 A.8.  
 1187f: I 91.  
 1208=1216: II 174 A.24.

Hec.:  
 59-97: II 1 A.7.2 A.12.13 A.5.14.15 A.12.  
 159ff: I 234 A.2.  
 205: I 116.  
 446: II 33.  
 446-9: II 175 A.10.  
 575: I 42.  
 633=642: II 161.  
 635: II 10.  
 681-720: I 219 A.2.  
 692: I 206.  
 905=914: II 10.  
 910=919: II 10.  
 1099-1101: I 208 A.21.  
 1100f: II 20.

Hel.:  
 164-78: II 1 A.7.4.  
 167-9: I 82.  
 167-252: II 203.  
 170: I 91 A.108.  
 174: I 107 A.75.  
 179ff: I 218.  
 185: I 73.  
 191-252: I 89 A.95.  
 335: I 119; II 26 A.33.  
 370: I 206.  
 385: I 25 A.68.  
 473: I 92 A.113.  
 515: I 25 A.58.  
 520: I 114 A.8; II 26.  
 521: II 33.  
 625-97: I 233.  
 632f.636f: I 233.  
 1033-43: I 256 A.47.  
 1107-21: I 73f.  
 1120f=1135f: I 184.207.  
 1301: I 191.  
 1304f=1322f: II 161.  
 1305-52: I 116.  
 1340f: I 114 A.8; II 26.57.  
 1347=1363: II 33.  
 1487-94: I 207 A.19.208 A.21.  
 1584f: I 114 A.9.  
 1601: I 42.

Heracl.: I 92.  
 69f: I 30 A.3.  
 73ff: I 218 A.3.  
 134ff: I 122 A.50.  
 179f: II 142 A.7.

354=363: I 104.  
 358-61: II 175 A.10.  
 361=370: I 104.  
 380: I 104.  
 892-7: II 116 A.18.  
 911-13=920-2: I 104; II 175 A.10.

H.F.  
 9-12: I 188 A.20.  
 134f: II 122 A.47.  
 242: I 42.  
 353: I 119.  
 355ff=371ff: II 103.149.  
 378: I 115.  
 649ff=667ff: II 149.  
 679: II 44 A.8.  
 749-62: I 256 A.47.  
 763-814: II 116 A.18.  
 794-7: II 175 A.10.  
 913=922: I 104.  
 1029: II 15 A.21.  
 1032: II 15 A.21.  
 1077: II 130 A.10.  
 1157f: I 208.

Hipp.:  
 62: II 33.  
 112=128: II 18.  
 121-30: I 218 A.2.  
 147=157: II 15 A.18.  
 375f: II 177 A.22.  
 525-34: I 191f.  
 569-600: I 219 A.2.223.  
 585: I 115 A.11.  
 595: II 9.  
 732-51: I 207 A.19.  
 776-89: I 256 A.47.  
 811-84: I 219 A.2.  
 846: II 91.  
 862: I 116.  
 875: I 91.  
 936ff: I 122 A.50.  
 981f: II 142 A.7.  
 1273: II 11.  
 1282: I 92 A.111.  
 1290-3: I 208 A.21.  
 1347-69; I 223; II 50.

I.A.  
 39f: II 177.  
 164ff=185ff: II 149.  
 197: II 145 A.19.  
 206: II 27.  
 208: II 18.66.  
 216: II 161.  
 217: II 161.  
 231: II 99.

543ff=558ff: II 149.  
 551f=566f: II 161.  
 580: II 33.  
 582: I 73.  
 704: I 80.  
 755=766: I 104.  
 787: II 161.  
 793: I 194.  
 799: II 27 A.45.  
 1036-97: I 191.  
 1037=1059: II 33.  
 1039: I 115 A.11; II 217.  
 1098ff: I 122 A.50.  
 1306ff: I 107 A.75.  
 1403: I 184 A.24.  
 1522: I 194 A.34.  
 1570: I 115.

Ion: 219 A.4.  
 82-183: II 1 A.7.2.17 A.35.23 A.11.  
 105.107f: I 266 A.4.  
 112=128: II 66.  
 138: II 203.  
 167: II 18 A.45.  
 184ff=194ff: I 104; II 149.175 A.10.  
 214: II 174 A.24.  
 219: I 92 A.111.  
 219-36: I 218 A.2.  
 458=478: I 206.  
 463=483: II 33.  
 466: II 33.  
 495: II 161.  
 496: II 161.  
 499: I 115 A.11.  
 509: I 206.  
 782: II 20 A.67.92.  
 796-9: I 207 A.19.208 A.21.  
 859-922: II 107 A.23.  
 893-5: II 15 A.23.  
 896: I 206.  
 905.909: I 206.  
 1077.1093: I 45.  
 1230: II 11 A.27.  
 1235: II 33.  
 1238: II 33.  
 1239: II 33.  
 1437-1509: I 233.  
 1459: I 233.  
 1463f: I 233.  
 1465: I 104; II 10.203 A.70.  
 1483: II 205.  
 1492f: I 233.

I.T.  
 42-60: II 13 A.5.  
 143-78: II 13 A.5.14.15 A.12.  
 146: I 73.  
 153: II 5 A.14.  
 179: I 73.  
 180: I 115 A.11.  
 231: II 18 A.45.  
 238ff: I 92 A.113.  
 842: II 71 A.40.  
 848f: I 184.  
 880ff: I 184.  
 970f: II 95 A.24.  
 1101=1118: II 161.  
 1120: II 161.  
 1125=1140: II 161.  
 1127: II 27 A.45.  
 1236f: I 116.  
 1281: I 207.

Med.:  
 96-213: I 219 A.2.  
 131: I 218 A.2.  
 149: I 115 A.11.  
 186: II 195.  
 206: II 20 A.66.  
 271: I 92 A.111.  
 420=430: I 178.  
 481: II 145 A.19.  
 1271-8: I 276 A.47.  
 1415ff: II 76 A.9.

Or.: I 135.149.  
 140-207: II 18.23 A.16.  
 316ff: II 11 A.30.  
 491ff: I 122 A.50.  
 729f: I 37 A.22.  
 807-9=819-21: II 161.  
 810=822: II 161.  
 814=826: II 33.  
 815=827: II 161.  
 831: II 202 A.69.  
 832: II 161.  
 834: I 114 A.8; II 26.57.  
 836: II 33.  
 837: II 161.  
 842: II 33.  
 991: I 80.  
 993: II 42 A.10.  
 1004: II 11.  
 1005-12: II 16.  
 1296-1301: I 256 A.47.  
 1304: II 12.190.  
 1309-1502: I 78.219 A.4.259 A.  
 59; II 1 A.4.2f.12.

1353: I 89 A.95.  
 1372-4: II 12 A.37.  
 1382: II 11.  
 1386-90: II 12 A.36.  
 1397: II 26.  
 1398ff: I 184.  
 1415: I 184.  
 1419f: II 20.  
 1419-24: II 20.  
 1426ff: II 17 A.35.  
 1434-6: II 15 A.23.  
 1437-40: I 104; II 10.203 A.70.  
 1443: I 119.  
 1447: I 206.  
 1458: I 119.  
 1465ff: I 107 A.75; II 143 A.10.  
 1473: I 119.  
 1483-7: II 15 A.23.

Phoen.: I 149.  
 128: II 20 A.66.  
 164: I 120 A.42.  
 196f: I 134.  
 202ff=214ff: II 149.  
 206: II 56.  
 229.231: II 161.  
 239-45=250-6: II 150 A.25.  
 296.310: I 89 A.95.  
 312f: I 114 A.7.119; II 11.  
 321: II 197.215.  
 638-56=657-75: II 103.  
 651f: I 114 A.9.  
 673ff: II 11 A.30.  
 1019ff: II 103.  
 1021=1045: II 197.  
 1026=1050: II 197.  
 1040: I 120 A.43.  
 1202: I 184 A.24.  
 1290: I 104; II 10.203 A.70.  
 1301: I 155 A.11; II 217.  
 1485ff: II 16.  
 1514-8: I 73.  
 1515f: II 188 A.3.  
 1524f: II 20.  
 1710ff: II 50 A.6.  
 1734-6: II 150.  
 1754-7: II 107.

Rhes.:  
 536f=555f: I 241.  
 564: I 25 A.68.  
 674ff: I 25 A.68.37 A.22.38 A.28.

Suppl.: I 259.  
 73-5: I 91 A.108.

279: I 67 A.15.  
 365-80: I 199 A.17.  
 542: I 50.  
 630f: II 174 A.24.  
 762: II 146.  
 778=786: II 10.  
 781=789: I 206.  
 900=1002: I 104.  
 972: II 11 A.27.  
 975f: II 67.  
 990=1012: II 10.203 A.70.  
 997=1020: II 67.  
 1002=1025: I 104; II 10.203 A.70.  
 1005: II 161.

## Tro.:

1f: I 114 A.10.  
 98-152: II 1 A.7.2 A.12.4.  
 143: I 82.  
 153f: I 218.  
 217: II 166.  
 235-91: I 233.  
 308: II 54 A.2.  
 311f: I 190 A.10.  
 319: I 118f; II 10.26 A.33.  
 321: I 104; II 10.203 A.70.  
 335: I 118f; II 9.26 A.33.  
 511ff: I 157 A.11; II 103.198.  
 512-532: I 157 A.8; II 215.  
 560-4: I 118f; II 10.26 A.33.  
 587f: I 104; II 10.203 A.70.  
 595f: I 67 A.15.  
 748: II 26.  
 1216ff: II 50 A.6.  
 1303: I 233.  
 1313: II 130.

## Fragmente:

Aiolus:  
 Fr.17 N.: II 54

Andromeda: II 6.7.18.  
 Fr.117 N.: II 9.

Danae: I 100 A.40.

Hypsipyle: II 18.31.  
 Fr.755f N.: II 34.

Palamedes: II 5.

Phaethon:  
 71 Diggle: I 116.  
 270-3: I 208 A.21.

Telephus: I 41.122.230.233; II  
 107.109f.142f.

## EUMELUS

Fr.696 PMG: II 78 A.21.

## EUPOLIS

Fr.236 K.: II 84 A.54.

## FRAGMENTA ADESPOTA PMG

Fr.939: II 208f.  
 Fr.947 (b): II 215.

## HELIODORUS I 184

HEPHAESTION I 99 A.35.

## HERODOTUS I 50

## HESIODUS

## Opera

45.629: II 42 A.14.

## Theog.:

54: II 44 A.8.  
 100: II 56.  
 123-5: II 92.  
 529: II 210.  
 950-5: I 189 A.7.

## HIPPONAX

Fr.5-11 West: II 79 A.26.  
 Fr.32,4 u.34: II 55 A.3.

## HOMERUS

## Il.:

1,611: II 56.  
 2,600: II 166.  
 2,816: II 146.  
 3,43: II 146.  
 3,151: II 166.  
 5,91: I 160 A.29.  
 8,41: II 208.  
 8,192: I 179.  
 10,535: II 208.  
 11,493: I 160 A.29.  
 12,208: II 139 A.7.  
 13,474f: II 146.  
 13,483: II 102.  
 13,624: II 146.  
 17,136: II 147.  
 18,490-6: I 188 A.20.  
 20,168f: II 44 A.10.  
 20,467: I 207.

21,351: I 160 A.30.  
21,485: II 195.

Od.:

1,170: I 91f.  
3,372: II 218.  
4,603: I 160 A.30.  
6,318: I 35.  
12,158: II 166.  
12,187: I 157 A.9.  
19,446: II 147.  
19,518-22: I 73.

Hymni:

2,14: I 80.  
4,224: II 147.  
7,46: II 147.  
19,1: I 157 A.11; II 198.  
19,5: II 195.  
21,1: I 157 A.11; II 198.  
22,1: II 198.  
32,20: II 56.  
33,1: I 157 A.11; II 198.

HORATIUS

Sermones:

1,5,14f: I 158 A.19.163 A.47.  
1,5,55-69: I 210 A.6.  
1,7,29-31: I 210 A.6.

HYPERIDES

or.3,4: 52 A.4.

IBYCUS

Fr.288 PMG: II 71.

ION

Fr.41 TrGF: II 188 A.5.

LYSIAS

or.21,20f: II 59.

MENANDER

Aspis:

245-8: I 6 A.4.62 A.24.

Dysc.:

230-2: I 6 A.4.62 A.24.  
880-958: I 186; II 77 A.16.

Epitr.:

167-171: I 6 A.4.62 A.24.

Peric.:

261f: I 6 A.4.62 A.24.

MNESIMACHUS

Fr.4,61 K.: II 87 A.97.

MORSIMUS

Medea: II 5 A.14.

OVIDIUS

Met.6,376: I 158 A.19.

PHEREKRATES

Fr.79 K.: II 148.

Fr.127: I 160 A.30.

Fr.145: I 78; II 23 A.12-14.18  
A.49.59.

PHILODAMUS II 209.

PHILOXENUS

allg.: I 59f.168; II 23 A.15.

Fr.836 PMG: II 87 A.96.88f.139  
A.8.140.

PHRYNICHUS COM. I 161 A.35.167.

PHRYNICHUS TRAG. I 15.99f.147;  
II 30.216.218.

PINDARUS

I.:

6,5f: I 114 A.10.

N.:

1,71f: I 189 A.7.  
3,1: II 56.  
4,6: I 248.  
7,15: II 206 A.1.  
9,1ff: II 55.

O.:

2,20: I 116.  
4,16: I 206.  
5,17: I 180 A.8.  
6,21: II 56.  
7,6: II 210.  
7,82: II 132 A.9.  
9,1-4: II 77.  
10,84: II 94 A.15.  
11,11: I 179.

P.:

1,1: I 116.  
1,6f: I 73.  
1,60: II 55.

4,68: II 210.  
4,176: I 159.  
7,11: II 177 A.21.  
8,1: I 206.  
9,72: II 165.  
12,3: II 177 A.25.

Fragmente:

Fr.76: I 69.  
Fr.86: I 157 A.14.  
Fr.89a: II 176.  
Fr.105: II 55f.  
Fr.109: I 207.  
Fr.189: I 182f.

PLATO

Gorg.501e-502a1: II 59

Legg.669d5ff: I 80.

716a5: II 157.

764d6-65d3: II 1 A.1.

Phaedr.234e7: II 23 A.18.

237b2: II 95 A.27.

249c: I 125 A.14.

Prot.315e1f: II 23 A.20.

Resp.397a2-7: I 80.

Symp.212d: II 68 A.24.

PLATO COM.

Fr.69,14 K.: II 62 A.3.

Fr.106: II 11 A.23.

Fr.173: II 89.

PLUTARCHUS I 159 A.24.

POLLUX

4,108: II 75 A.3.

4,112: II 63 A.7.

7,164: I 217.

PRATINAS

Fr.708 PMG: I 38 A.28; II 198.  
218.

PRAXILLA

Fr.749 PMG: II 52.

SAPPHO

Fr.44 L.-P.: II 52 A.5.

Fr.130: II 71.

SEMONIDES

Fr.7 West: I 42 A.3.43.

SIMONIDES

allg.: II 55

Fr.512 PMG: II 112.144.

Fr.531/2 u.536: II 44.

Fr.579: II 48.

SOPHOCLES

allg.: I 91.219.226.258; II 141.  
175.

Metrik: I 206; II 128.

Ai.: I 258.

71.89: I 92.

141-53: I 218 A.2.

226: II 27 A.39.

322: II 147.

348-429: I 219 A.2.

382: II 146.

401f: I 212.

412-27: II 14 A.11.

579: I 42.

616: II 19.

628-34: I 73.

634=645: II 33.

693ff: II 36 A.3.

700=714: II 33.

814: I 25 A.68.

856-65: II 14 A.11.

866ff: I 25 A.68.137 A.14; II 104 A.4.

879-914: I 258 A.56.

931: I 35.

1217-22: I 207 A.19.

1228: I 92 A.111.

Ant.:

14: II 195.

332ff: II 128.185.

350: II 147.

354f=365f: II 84 A.55.

450ff: I 122 A.50.

471f: II 142.

483: II 128.

585: I 241.

609=621: II 130.

639ff: I 122 A.50.

643f: I 91.

781-801: I 191f.

806-62: I 219 A.2.

810-6: I 188 A.20.

1115ff: I 128.130 A.47; II 36 A.3.

1127: I 50.

1129: II 198.

## El.:

5: I 116.  
 86ff: I 219 A.2; II 1 A.7.  
 121-8: I 218 A.2.243 A.3.  
 136: II 197.  
 145-92: I 73.  
 148: I 73.  
 201: I 266 A.4.  
 302: I 132.  
 475=491: II 215 A.7.  
 510: II 210.  
 600: I 73.  
 714: II 208.  
 1058-97: I 199 A.17.  
 1075-7: I 73.  
 1249=1269: II 20.  
 1398-1441: I 258 A.56.  
 1445: I 92 A.111.  
 1461: II 157.  
 O.C.: I 92.258.  
 77-9: I 30 A.3.  
 117-253: I 258 A.56; II 104 A.4.  
 208-53: I 218 A.3.  
 236: II 27 A.44.  
 254f: I 234 A.3.  
 257: I 91.  
 340: I 73.  
 668ff: I 69.73; II 166.208 A.3.209.  
 833-43=876-86: I 256 A.57.  
 1081-4: I 207 A.19.208 A.21.  
 1085f: II 166.  
 1108: I 115.  
 1485: II 177 A.25.  
 1562: II 107.  
 1670ff: I 50 A.6.

## O.R.:

144f: I 30 A.3.  
 151ff: II 210 A.6.  
 152: II 94 A.15.  
 154: II 46.  
 209: II 210.  
 386: I 110 A.93.  
 463=472: II 130.  
 649-706: I 258 A.56.  
 649f: I 224 A.2.  
 883=898: II 127.  
 1074f: II 149 A.18.  
 1086ff: II 36 A.3.  
 1096: II 46.  
 1186-8: I 192.  
 1297-1366: I 219 A.2.  
 1307ff: II 50.

Phil.: I 135.  
 135ff: I 218.258 A.56.  
 169-74: I 234 A.3.  
 219f: I 92.  
 220-38: I 92 A.113.  
 391-402=507-18: II 149 A.20.  
 743: II 51 A.10.  
 751: II 150 A.24.  
 790: I 223; II 51 A.10.  
 1081-96: I 219 A.2.  
 1137: I 35.  
 1277: I 91.  
 1393: II 168.

## Trach.:

141f: I 218 A.2.  
 205-20: II 116 A.18.  
 218: I 118.  
 633ff: II 36 A.3.  
 640: II 215.  
 825.835: I 45.  
 983ff: II 50.  
 1044f: II 149 A.18.  
 1058: II 147.  
 1095: II 147.

## Fragmente:

Ichn. (Fr.314 Radt):  
 33ff: I 12 A.15.  
 100ff: II 104 A.4.  
 Fr.476 Radt: I 208 A.21; II 58 A.18.

## STESICHORUS

Fr.210-212 PMG: II 181 mit A.3. 183.

## STRATTIS

Fr.220,94-103 Austin: II 84 A. 54

## TELESTES

Fr.806 PMG: II 215.

## TERPANDER

Fr.697 PMG: I 157 A.12; II 198.  
 Fr.698: I 129 A.33; II 168.

## THEOCRITUS

3,24: I 100 A.41.  
 3,52: II 69 A.31.  
 5: I 163.168; II 63.

11,7: II 95 A.27.  
 18: I 191.

## THEOGNIS

769 West: II 56.

## THUCYDIDES

1,108: I 137 A.10.  
 1,143,3-5: I 34 A.4.  
 2,14ff: I 34 A.5; II 164 A.6.  
 2,36,4: II 195.  
 2,93f: I 215 A.5.  
 5,17ff: I 264.267.  
 8,53: I 120 A.45.

## TIMOTHEUS

allg.: I 59; II 66.

## Fr.791 PMG:

8: I 119; II 11 A.24.  
 11: II 11 A.24.  
 23: II 11 A.24.  
 34: II 218.  
 63: II 11 A.24.  
 71: I 119; II 11 A.24.  
 79: II 10.88.  
 83: I 78; II 18.27.  
 84: I 114 A.8; II 26.57.  
 96: II 10.  
 98f: I 114 A.8; II 26.57.

## 2. Metrisches Register

Adoneus: II 47.67.87.216.218. an. Tripodie: I 78.86.87; II 134.  
 Akatalektisch: I 10.41.42.67.107. an. Tetrapodie: I 86.  
 134; II 48.78.110.129.222. an. Pentapodie: I 41.86.  
 Akephal: II 184. an. Dimeter: I 90.104.184; II  
 8.14.17f.22.29.31.37.47.59.  
 Anaklasis: I 46 A.19.117; II 48. 60.70.77.82.106.129.133.137.  
 choriambische A.: II 10. 143.144.167.189.190.213.216.  
 iambische A.: I 52; II 47. 218.  
 ionische A.: I 99.100.101.119. an. Trimeter: I 83; II 47.69.  
 126.127.128; II 25. 70.129.133.  
 Anakreontiker: I 99.101.120.127; an. Tetrameter: I 36.65.68.  
 II 26. 106.108 A.76.112.129.146.155.  
 Anapäst: I 65.75f.79.82.84 A.75. 177.224.226.228.268; II 76.  
 86-9.107.113-5.129.135.138.146. 83.105.118.130.136.192.  
 A.11.185f.190-2.205-7.210f.227. an. Hexameter: II 129f.  
 231-4.245; II 6.20.22f.25-7.37. melische An.: I 71.89.104.184.  
 56f.70.76.86.104.106f.129f.133. 223.234.266.267; II 3-5.15.38.  
 171f.190.193.215.219.237. 107.213.  
 Spondeiazontes: I 77.128.190.  
 212.234; II 168.

- Anceps*: I 45.46 A.19; II 11.  
*Kret.-troch. Tetrameter*: II 187.
- Äolische Metren*: II 238.  
*Äol. Basis*: I 120.133.194.203; II 11.34.202.  
*Äol.-daktylisch*: II 202f.  
*Äol. Sechssilbler*: II 52 A.7.
- Archilocheus*: II 84.
- Aristophaneus*: I 67.103.172.223.240; II 64f.174.181.183.197f.199.200.211.
- Asclepiadeus maior*: II 52 A.6.61.  
*minor*: II 209 A.10.
- Baccheus*: I 50f.101.103.105.117.118-20.126.171f.221-3.230.240; II 7f.10f.17f.25-7.32f.47.57 bis 60.64-6.68.71.126-30.173.174.181-3.197-9.201.203.209.
- Brevis in longo*: I 36.45.52.67.101f.111.137.157.172.176.182.187f.192.212.217.240f; II 10f.33f.38.42.56f.98.113.134.144.153f.157.161.175.180.186f.188.196f.199f.204f.207.213.
- Choerileus*: II 183.
- Choriambus*: I 43.46 A.19.50-3.97.113.117.119f.170-2.190.217 A.10.221-3; II 7f.10f.14.17f.25f.27.32.34.43.45.47.52 A.6.56f.59f.64-8.71.108.125f-7.139 A.9.160f.173f.181-3.197-9.202.209.211.215.235 A.2.236.
- Creticus*: I 36-8.41.47f.55.75 bis 79.87f.90f.110f.118.126.141 A.1.154.156.158.185.210 bis 212.221.226.237-41.244f; II 7f.10f.16f.19f.20.25f.33.38.43.45.56f.65f.69f.88.97 bis 103.108.118-22.126f.133.137.160.164.167.187f.194f.207.213 bis 215.235.239.  
*kret. Pnigos*: I 41.77; II 20.122.164.207.  
*kret.-päon. Tetrameter*: II 154.180.188.  
*kret.-päon. Pentameter*: I 41; II 20.153.  
*synkopierter C.*: I 106; II 20 A.62.33.
- Cyrenaicus*: I 184.207 A.16; II 19f.56f.61.
- Dactylus*: I 44.46.51f.68.75.77 A.32.113-5.147.194; II 27f.30-2.44-6.56.89.121.145.183.188.190.202.236f.  
*dakt. Dimeter*: II 26.52 A.5; *katalektisch*: 205.  
*dakt. Trimeter*: II 17.19.43.45.87 A.86.201f.217; *katalektisch*: II 201.203.  
*dakt. Tetrameter*: I 67; II 8f.12.16.25.29f.43.45.55.120f.139.182f.204f.211.216-8; *katalektisch*: II 204.  
*dakt. Pentameter*: II 215.217; *katalektisch*: I 67.178.  
*dakt. Hexameter*: I 66; II 16.29.53.55.78.147.205; *katalektisch*: II 89.139f.182f.189.204f.  
*dakt. Heptameter*: II 29; *katalektisch*: II 16 A.29.  
*lyr. dact.*: I 66.76.114.147.194; II 12 A.35.16.31 A.8.55.147.  
*steigende dact.*: II 31.190.  
*dact im tr.*: I 109 A.90.  
*Daktyloiamben*: I 45; II 31.239.  
*dakt. Pnigos*: I 67; II 87.89.
- Daktyloepitriten*: I 74.97-9.112.140.156f.178f.238.240; II 8.12.14-6.37.43f.47.58.89.108.121.129f.138-40.177f.181-3.189f.237.240.
- Dihärese*: I 57.65; II 84.147.183.  
*bukol. Dihärese*: I 67; II 16.31 A.7.53.55.183.205.  
*Mitteldihärese*: I 90.93f.107.266; II 107.
- Dochmius*: I 46 A.19.74-8.90f.99 A.39.226.228f.231-3.253.255-7; II 8f.11f.12.14-7.19f.36f.48.50.58-61.68.91.106-8.111-3.138.141 A.2.188-90.240.
- Dodrans*: II 198f.
- Enhoplius*: I 118; II 20.45.57.61.84.88.129.

- Eupolideus*: II 211.
- Euripideus*: I 44f.94.130.133.137.184.195.268.
- Gleitender Übergang*: I 45.91.104 A.65.114.120.223; II 10.19f.44.107.121.130.134.140.144.168.190.196.204.
- Glyconeus*: I 103f.117-20.136.171.172.203.211.222; II 2.32-4.52 A.5.56f.66f.88.121.145.149.175.201-3.209.214f.
- Hemiepes*: I 66f.76; II 17.37.44.
- Hiat*: I 36f.44f.48.51f.66.76.86f.98.100-2.104.110.114.117f.120.128.137f.160.170-2.176.187.190.194.210f.217.229.232.237-40; II 16f.29.32.37.41-3.45.47.54f.66.69.86.88.97.99f.106.111f.119-21.133f.137.145.147.153.156.161f.167f.173.175.180f.183.187f.194.196.198.200.204.207.209.214f.
- Hiatkürzung*: I 178; II 9 A.5.215 A.5.
- Hipponacteus*: II 52 A.6.56.67.202f; *akephal*: II 88.
- Hypodochmius*: I 210.212; II 8.11.16f.19f.20.42.47f.57.112f.119.
- Iambus*: I 43f.46.48f.50-3.56 A.2.57.63.74f.78.90f.94.113.116 bis 118.120.129-31.133.136-9.146f.156f.159.170-2.176.178.183.185f.217.221f.226.229f.232f.236.243-5.250.253-7.262; II 8.11f.14.20.26.29-31.36-8.41f.47.50f.54.56f.59f.66f.70f.77.82.97.101.106-9.111-3.121.125-7.129-31.133f.156.160f.173f.177.184.193f.197-9.209.211.  
*iamb. Dimeter*: I 45.48.59.158.176.183.195.205-7.212.223; II 7f.10.17-9.26.30f.38.41f.45.47.54.58f.67.69.70f.88.106.120f.130.145.156f.174.193.196.213.  
*synk. iamb. Dimeter*: I 49; II 11.38.127.130.164.173.197.215.  
*katalektische iamb. Dimeter*: II 27.71.153.156f.160f.196-200. *akephale iamb. Dimeter*: II 194. *katalektische iamb. Trimeter*: II 48; *synk.*: II 19.37.57.66. *katalektische iamb. Tetrameter*: I 31.43-5.49.55.58f.93-5.107.111.136.138.146.172.183f.186.207.212; II 48.81.115.118.122.134.136.153.235f; *synk.*: I 44; II 122.  
*lyr. Iamben*: I 43.47f.55.91.106.109.119.141 A.1.156f.177.245; II 12.111.  
*iamb. Pnigos*: II 42.107.  
*Iambo-Anapäste*: II 128.  
*Iambo-Trochäen*: I 47; II 10f.98.145.213.  
*Iambelegus*: I 74.76f; II 25.27.129f.
- Ibyceus (s. a. dakt. Trimeter)*: II 20.202f.
- Ionicus*: I 52.75.77f.96.99-101.103.107.112.114f.117.119.125 bis 128.133.147.245; II 17f.24-7.29.38.59.235.237. *katalektische ion. Dimeter*: II 38.  
*synk. io*: I 97f.100-2; II 26.  
*ion. Trimeter*: II 209.  
*ion. Tetrameter*: I 53.  
*ion.-äolisch*: II 209.
- Ithyphallicus*: I 44.46.67.94.114f.130 A.51.178.184.230; II 7-12.38.51.57.69f.84.88.121f.129f.139.140 A.11.150.162.173f.177f.181-3.189f.204f.214f.217.
- Katalexe*: I 45.101.115.128f.138.183.232f; II 11.15.38.148.168.197.205.213.  
*hyperkatalektisch*: I 52; II 57.
- Lekythion*: I 47-9.78.107.111.113.137.156.159f.195.200.230.238.240f; II 7f.10-2.19.32-4.37.43.45.51.56.64.69f.88.102.120.121f.126f.130.137.145.147.150.156f.162.164.177f.181f.186.188.193-5.214.216.218.
- Longum*  
*Auflösung*: I 37.93.115.119.159.



- 194.206; II 18.26f.107.161f.186. *Telesilleus*: I 75-7.103f.133.136f.183-5.187f.192.203; II 7.10.17f.26f.32.34.57.156f.214f.237.
- L. im anceps*: I 45.52.93.159.177; II 44.
- Molossus*: I 118.120; II 31 A.7.66.139.197.205.214f.
- Palimbaccheus*: I 107.210.212; II 144.
- Päon*: I 36f.40.55.87f.106.110f.113-5.154.160 A.28.210.237-41.244f; II 17.19f.25-7.32.43.56.69f.97-103.118f.121.133f.145 A.19.166-8.187.195.207.213f.235.
- Paroemiacus*: I 67.77.78 A.44.86.90.104.107.114f.129.184.211f.234; II 12.15.18.60.144.168.
- Penthemimer*: II 87.
- Phalaeceus*: II 32f.52 A.7.68.
- Pherecrateus*: I 103f.114.118.192.194.203; II 2.8.11.16.17 A.33.32.34.56.59.67.88.148f.175.198f.201.203.209.214f.
- Prokeleusmatiker*: I 83.88.106.
- Prosodiacus*: II 10.183.
- Reizianum*: I 103f.133.136f.183.184f.187f.203.205f; II 17f.43.59.70f.126f.129f.153.196.237.
- Responsionsdurchbrechung*: I 37.173.185.200.211.222.240; II 102f.119.137.157.162.186.213.
- Zerstörung der R.*: I 64.173; II 84.113.
- Responsionsfreiheit*: I 102.107.127f; II 102.119.
- approximative R.*: I 88.111.119 A.31.220.237.240.250; II 67f.70.143.
- Spondeus*: I 51.129.190.205f.266; II 12.14f.18f.21.43.47f.98f.100-3.129f.139f.144.147.153.156.166.197f.
- Synkopierung*: I 91.94.107 A.75.118.120.157.184.205f.212.226.230.239f; II 10.12.46.51.57.143.179.
- Trochäus*: I 37.41.44.46.48f.55-7.63.74f.77f.82.100f.106-12.126-8.141 A.1.146f.158-60.162.190.200.210.212.222.231.237f.240.262; II 9.12.14f.17.20.25-7.33f.42-6.54.56.64f.70.100f.103.105.107f.121f.137.143-5.187.195.214.235.
- troch. Dimeter*: I 38.99; II 8.10f.16.25-7.32.34.44f.54.63-5.69f.87.98-103.105.121.137.143-5.162.180.186-8.193.217; *synk.*: II 57.86.144.193.
- troch. Trimeter*: I 76; II 97-103.107.180; *katalektisch*: II 106; *synk.*: II 214.
- katalektische troch. Tetrameter*: I 34.38.57.78.82f.106.109f.112.233.23-41.250.256; II 87.97-9.103.105.107.115.118-21.164.180.194f.213.235; *synk.*: II 70.102.122.213.
- lyr. Troch.*: I 105.154; II 97.118.136.150.
- troch. Pnigos*: II 162.164.186.188.
- Iambo-Troch.*: s. *Iambus*.
- Wilamowitzianus*: I 52; II 161.
- Zäsur**
- Mittelzäsur*: I 71.
- Trithemimeres*: I 66f; II 139.
- Penthemimeres*: I 67; II 55.139.147.189.
- Hepthemimeres*: I 115; II 147.

## 3. Schlagwortregister

- (Dauernd vorkommende Worte wie *Chor*, *Parodos*, *Amoibaion* u.ä. sind nicht aufgenommen; vgl. auch Bd.1,280f.)
- Alliteration*: II 60 A.29.166. *Epos*: II 146.
- Anadiplosis*: II 17.19.61.128. *Erwartung (des Publikums)*: I 6.15.33.55.69f.82.95.167.199.225.260f; II 39.93.125.155.159.169.187.192.194.214 A.2.219.238.
- Anapher*: II 11.65.92.134.162.212.
- Antilabai*: I 53; II 6 A.23.
- Antonomasie*: II 23. *escape prayer*: I 207; II 5.
- Apostrophe*: II 2f.6.34.191. *Flöte (nmusik)*: I 19.23.70-2.80 A.61.123.126.267; II 214f.218 A.19.
- Aprosdoketon*: II 10-2.174.177f.229.240. *Gephyrismos*: I 131f.
- Archaismus*: I 79f; II 28.56.198.215f. *Hilferuf*: I 12 A.15.15.18.28.30.57.63.65.74.77.141-3.147.250.262; II 4.111 A.20.113.131 A.4.152.
- Assoziation*: II 35.237-40. *Hyperbaton*: II 3.188 A.5.
- Astrophon*: I 80; II 3.9.15 A.17.32.45.106.143.147.149.162.204. *Imitation (der Tragödie)*: I 36.147.209 A.1; II 4.109f.225.
- Asyndeton*: I 35; II 38.92.107.128.130.134.138.183.204. *Katakeleusmos*: I 43.49.52.54.63.93.130.133.141 A.11.213.237.243f; II 86.98.103.112.114f.116f.124.142.223.236.
- Bettellieder*: II 165.172. *Kithara*: I 60; II 23.28.30f.215.
- Botenbericht*: II 3.50.53.82.84.104.116.135.158. *Koloratur*: II 18.33f.
- Choreographie*: I 37.45 A.18.64.78.83.89.140.146.148.219; II 3.14.46.82f.137.193f.234.239. *Komisches Thema*: I 9f.15 A.26.17 A.36.29f.32f.134; II 175.176 A.11.221.228.
- Chorführer*: I 23.27 A.74.38.43.52.54f.56.63.89f.93.121.128f.130f.133.136.189-91.193.195.223.226.228.233.237.257; II 98.103.116.130.149.171.196.219. *Kommation*: II 86.98.103f.111.171.211.214.236.
- Dionysoskult*: I 6.99.102.124.128; *Komos*: II 50.54.68.71.75.77.81.83.197.
- Dithyrambos (Neuer od. jungattischer)*: I 59.72.74.78f.115f.119f.157.159.161.164.168.179; II 4.10.15.18.21.24.28.34.60.73.89.138-40.146.215.218 A.19. *Kommos*: I 150.257.
- Dorismus*: II 5f.113.146.166.177 A.21.188 A.2.198. *Manierismus*: I 60.161.164; II 6.11.35.57.60f.73.239.
- Ekkyklema*: I 165; II 24. *Metapher*: II 109.175.228.
- Embolimon*: II 23. *Mimetik*: II 2f.6.14.
- Musik*: I 60.146.159. *Neue M.*: I 74.78f.114f.119f.128.157.159.161.219; II 4.6.11f.18.21.23.29.34.60.73.103.

- 107.140.143.146.202.  
*Neologismus*: I 79; II 146f.166.208.  
*Nomos*: II 30.  
*Nostalgie*: I 22.34.37f.42.54.94.99.106; II 212.  
*Parabase*: I 6.24.38.121.125.140.162.251.266; II 86.92-4.97.104.158.165.172.176.179.181.188.191.206-20.236.  
*Auflösung der Form*: II 192.231.233.  
*Parachoregema*: I 68f.72.  
*Paraklausithyron*: II 68f.72.  
*Paronomasie*: II 31.  
*Periphrase (poetische)*: I 157; II 2f.6.194 A.22.  
*Polysyndeton*: I 77.115; II 28.202.209 A.9.  
*Prokerygma*: I 89.229; II 78.105.192f.  
*Refrain*: I 130; II 70.  
*Reim*: II 3.60 A.29.65.106.  
*Satyrspiel*: I 36.147; II 20.  
*Schadenfreude*: II 171f.180.224.226.  
*Skolion*: II 46.51-4.68.93 A.9.158.  
*Sophistik*: II 23.146.  
*Sphragis*: I 225; II 114.128.130.136.  
*Stasimon*: I 7.175; II 151f.161.172.184.186f.204.224.226.  
*Streitszene*: I 11.17f.21f.27-30.31f.38f.41.53.55f.63 A.1.68.84.108f.121.133.141-6.153f.155.246f.256; II 115.221-3.231.233.

- Suchszene*: I 36; II 104-7.192f.233.  
*Sündenbock*: II 79.  
*Symposion*: II 46.51-3.71.73.83.158.179.  
*Threnos*: I 150; II 1.50.  
*Volkslied*: I 130f.136.184.198.192-6.210.245; II 238f.  
*Wettsingen*: I 161-4.167f; II 63-5.95.103.233.  
*ὕμνος κλητικῶς*: I 14.32.66f.73f.77.82.113-6.142.162; II 2.28.46.62.113.181.188.191-200.

## 4. Verzeichnis der textkritisch behandelten Verse

- Ach.*:  
 231: I 37.  
 276: II 41.  
 294: I 39.  
 300-2: I 40.  
 570: II 112f.  
 674: II 207.  
 849: II 153.  
 939: I 217.  
 949: I 217.  
*Av.*:  
 240: I 75.  
 267: I 76.  
 310: I 83.  
 314f: I 83.  
 334b: I 87f.  
 346: I 86f.  
 386f: I 85.  
 404f: I 89f.  
 448-50: II 127 A.1.  
 547: II 129.  
 629: II 130.  
 631: II 130.  
 772: II 217.  
 1070: II 168.  
 1196: II 90 A.4.  
 1313: I 205f.  
 1315=1327: I 205f.  
 1322: I 205f.  
 1325: I 205f.  
 1338: II 58.  
 1724: I 190.  
 1733: I 191 A.19.  
 1743-7: I 192-4.  
 1752: I 194.  
 1755: I 195.  
 1755-8: I 195.  
 1757: I 195.  
 1763: I 195.  
*Eccl.*:  
 487: I 138.  
 909: II 65.  
 911-26: II 65f.  
 914: II 66.  
 963: II 70.  
 964: II 70.  
 965: II 70.  
 1151-83: II 85f.  
 1163f: II 86.  
 1171: II 87.  
 1173: II 88.  
 1177: II 88.  
 1179: II 88.  
 1181: II 88.  
*Eq.*:  
 261-5: I 58.  
 271f: I 58.  
 274f: I 58.  
 303f: II 119.  
 326: II 120.  
 386: II 119.  
 391: II 114 A.7.  
 464ff: II 116 A.16.  
 616: II 122.  
 1271: II 178.  
 1297: II 178.  
*Lys.*:  
 263: I 42.44.  
 264=279: I 46.  
 277f: I 45f.  
 279: I 59.  
 289: I 48.  
 338: I 52.  
 476f: II 133f.  
 541: II 133f.  
 542: II 133f.  
 615: II 98.  
 616: II 98.  
 623: II 97.  
 791: II 102.  
 798: II 101f.  
 803: II 102.  
 808: II 102.  
 809f: II 102.  
 970-2: I 234.  
 1057: II 187.  
 1279-94: II 45f.  
 1320f: II 49.  
*Nub.*:  
 1029: II 127.  
 1169: II 37.  
 1304: II 157.  
 1310b: II 157.  
*Pax*:  
 349c: I 239.  
 356: I 239.  
 361: I 250 A.17.  
 389f: I 240.  
 469: I 211.  
 491: I 211.  
 496: I 211.

508: I 262f.  
 586: I 240.  
 588f: I 240.  
 801: II 182f.  
 860: I 182.  
 865: I 182.  
 916: I 183.  
 920b: I 183.  
 939: I 184.  
 946: I 184 A.29.  
 1023: I 184.  
 1035f: I 185.  
 1329ff: I 186f.  
 Plut.:  
 297: I 59.  
 Ran.:  
 216: I 157 A.10.  
 217: I 156.  
 219: I 156.  
 264-7: I 160.  
 335: I 127.  
 340: I 127.  
 358: I 125 A.12.  
 592: I 200.  
 683: II 189f.  
 711: II 189f.  
 877: II 204.  
 896f: II 137.  
 1257-60: II 148.  
 1265.67.71.75: II 30.  
 1323f: II 33.  
 1333: II 15.  
 1446-8: II 161 A.1.  
 1486: II 162.  
 Thesm.:  
 107: II 26.  
 120: II 26.  
 122: II 26.  
 326: I 114; II 241.  
 352f: I 118.  
 354: I 118.  
 366: I 118f; II 241.  
 437f: II 145.  
 666: II 105.  
 657: II 105 A.10.  
 662: II 105 A.13.  
 667: II 106.  
 681: II 106.  
 710f: I 232; II 241.  
 721: I 232.  
 723: I 232.  
 955a: II 193.  
 966f: II 194f.

975: II 195.  
 981: II 195.  
 986: II 197.  
 987: II 197.  
 990: II 199.  
 992: II 199.  
 993: II 199.  
 994: II 199.  
 995: II 199.  
 1018f: II 9.  
 1026-8: II 9.  
 1042: II 9.  
 1044: II 9.  
 1047: II 9.  
 1148: II 202.  
 1149: II 202.  
 1151: II 202.  
 1226: II 76 A.11.  
 Vesp.:  
 266-89: I 95-7.  
 281a: I 98.  
 339: I 106.  
 370: I 106.  
 403f: I 109.  
 406f: I 109.  
 410-4: I 110f.  
 461f: I 109.  
 463-5: I 110.  
 526: I 171.  
 530f: I 171.  
 536: I 172.  
 536f: I 172 A.13.  
 868: I 229 A.5.  
 1091: II 213.  
 1450-73: II 158f.  
 1528: II 83.  
 1536f: II 83.

LITERATURVERZEICHNIS  
 (nur für den 2.Bd.)

1. Gesamtausgaben von Aristophanes:

- F.H.M. Blaydes: Aristophanis comoediae. Annotatione critica, commentario exegetico et scholiis Graecis instruxit F.H.M. B. 12 Bände. Halle 1880-1893.
- F.H. Bothe: Aristophanis comoediae. 4 Bände. Leipzig 1828-1830 (<sup>2</sup>1845).
- R. Cantarella: Aristofane, le commedie. 5 Bände. Milano 1949 bis 1964.
- V. Coulon: Aristophane. 5 Bände. Paris 1923-1930 (wiederholt nachgedruckt bzw. neu aufgelegt).
- F.W.Hall & W.M. Geldart: Aristophanis comoediae. 2 Bände. Oxford <sup>2</sup>1906.1907 (wiederholt nachgedruckt).
- J. van Leeuwen: Aristophanis Acharnenses, Equites etc. 11 Bände. Leiden 1893-1906 (auch nachgedruckt).
- G. Mastromarco: Commedie di Aristofane. Torino 1983 (bisher nur der erste Band erschienen).
- B.B. Rogers: The Acharnians, Knights etc. of Aristophanes. 11 Bände. London 1902-1926 (auch nachgedruckt bzw. neu aufgelegt).
- A.H. Sommerstein: The comedies of Aristophanes (Bisher erschienen Bd.1-5: Acharnians - Peace). Warminster 1980-1985.

2. Fragmentsammlungen:

- C. Austin: Comiorum Graecorum fragmenta in papyris repta. Berlin - New York 1973 (Austin).
- R. Kassel - C. Austin: Poetae Comici Graeci. Vol. III 2 (Aristophanes: Testimonia et fragmenta), Vol. IV (Aristophon - Crobylus). Berlin - New York 1984.1983 (PCG).
- Th. Kock: Comiorum Atticorum fragmenta. 3 Bände. Leipzig 1880.1884.1888 (K.).

- H. Lloyd-Jones - P. Parsons: Supplementum Hellenisticum. Berlin - New York 1983.
- A. Nauck: Tragicorum Graecorum fragmenta. Leipzig <sup>2</sup>1889 (N.).
- D.L. Page: Poetae melici Graeci. Oxford 1967 (PMG).
- St. Radt: Tragicorum Graecorum fragmenta. Vol. IV: Sophocles. Göttingen 1977.
- B. Snell: Tragicorum Graecorum fragmenta. Vol. I. Göttingen 1971.

3. Textausgaben häufig herangezogener antiker Autoren:

- Aeschyli septem quae supersunt tragoedias edidit D.L. Page. Oxford 1972.
- Aristotelis de arte poetica liber. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. Kassel. Oxford 1965.
- Bacchylides, Carmina et fragmenta. Post B. Snell edidit H. Maehler. Leipzig <sup>10</sup>1970.
- Euripidis fabulae. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit J. Diggle. Vol. I et II. Oxford 1984.1981; Vol. III ed. G. Murray. Oxford 1909 (<sup>2</sup>1913).
- Pindarus. Pars I: Epinicia; Pars II: Fragmenta. Post B. Snell edidit H. Maehler. Leipzig <sup>5</sup>1971.<sup>4</sup>1975.
- Sophoclis fabulae. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit A.C. Pearson. Oxford 1924.

4. Kommentare zu Einzelausgaben, Sekundärliteratur, Hilfsmittel:

- H. Abert: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig 1899.
- R. Arnoldt: Die Chorpartien bei Aristophanes szenisch erläutert. Leipzig 1873.
- C. Austin: Le rôle de la coryphée dans les Thesmophories. Dioniso 45,1971-1974,316-325.
- W. Barner: Die Monodie. In: Die Bauformen der griechischen Tragödie. Hrsg. v. W. Jens. München 1971,277-320.

- E.K. Borthwick: Notes on Plutarch, De musica and the Cheiron of Pherecrates. Hermes 98,1968,60-73.
- A.M. Bowie: The parabasis in Aristophanes. Prolegomena, Acharnians. CQ n.s.32,1982,27-40.
- C.M. Bowra: A love-duet. AJPh 79,1958,376-391.
- H.D. Broadhead: The Persae of Aeschylus. Cambridge 1960.
- S.G. Brown: A contextual analysis of tragic metre. The anapaest. In: Ancient and modern. Essays in honor of G.F. Else. Ed. J.H. D'Arms and J.W. Eadie. Ann Arbor 1977,45-77.
- P. Burke: Popular culture in early modern Europe. London 1978.
- W. Burkert: Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz 1977.
- N.G. Conomis: The dochmiacs of Greek drama. Hermes 92,1964,23-50.
- A.M. Dale: The lyric metres of Greek drama. Cambridge <sup>2</sup>1968.
- J.D. Denniston: Lyric iambs in Greek drama. In: Greek poetry and life. Essays presented to G. Murray on his 70th birthday. Oxford 1936,121-144.
- Ders.: The Greek particles. Oxford <sup>2</sup>1954.
- L. Deubner: Attische Feste. Darmstadt <sup>2</sup>1966.
- E.R. Dodds: Euripides, Bacchae. Oxford <sup>2</sup>1960.
- K.J. Dover: Aristophanes 1938-1955. Lustrum 2,1957,52-112.
- Ders.: Notes on Aristophanes' Acharnians. Maia 15,1963,6-25.
- Ders.: Aristophanes, Clouds. Oxford 1968.
- Ders.: Aristophanic comedy. London 1972.
- Ders.: Ancient interpolations in Aristophanes. ICS 2,1977,136-162.
- R.K. Fisher: Aristophanes, Clouds. Amsterdam 1984.
- H. Flashar: Zur Eigenart des Aristophanischen Spätwerks. In: H.-J. Newiger (Hrsg.): Aristophanes und die Alte Komödie. Darmstadt 1975,405-434.

- E. Fraenkel: Lyrische Daktylen (1917/8). In: Kleine Beiträge zur Klassischen Philologie. Bd.1. Roma 1964,165-233.
- Ders.: Dramaturgical problems in the Ecclesiazusae (1936). Kleine Beiträge Bd.1,469-486.
- Ders.: Some notes on the Hoopoe's song (1950). In: H.-J. Newiger (Hrsg.): Aristophanes und die Alte Komödie. Darmstadt 1975,256-265.
- Ders.: Aeschylus, Agamemnon. 3 Bände. Oxford 1950 (2 1962).
- Ders.: Beobachtungen zu Aristophanes. Roma 1962.
- F.V. Fritzsche: Aristophanis Thesmophoriazusae. Leipzig 1838.
- Th. Gelzer: Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen Alten Komödie. München 1960.
- Ders.: Tradition und Neuschöpfung in der Dramaturgie des Aristophanes (1959). In: H.-J. Newiger (Hrsg.): Aristophanes und die Alte Komödie. Darmstadt 1975, 283-316.
- Ders.: Aristophanes der Komiker. RE Suppl.-Bd.12, Stuttgart 1971, Sp.1391-1570 (RE).
- Ders.: Some aspects of Aristophanes' dramatic art in the Birds. BICS 23,1976,1-14.
- Ders.: Aristophanes. In: G.A. Seeck (Hrsg.): Das griechische Drama. Darmstadt 1979,258-306.
- A.W. Gomme: A historical commentary on Thucydides. Vol. I. Oxford 1945.
- P. Händel: Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie. Heidelberg 1963.
- S. Halliwell: Notes on some Aristophanic jokes. LCM 7,1982, 153f.
- Ders.: Aristophanic satire. In: The yearbook of English studies 14,1984,6-20.
- Ders.: Ancient interpretations of *ὄνομαστὶ κωμφοδεῖν* in Aristophanes. CQ n.s.34,1984,83-88.
- W. Helg: Das Chorlied der griechischen Tragödie in seinem Verhältnis zur Handlung. Oberwinterthur 1950.

- J. Henderson: The maculate muse. Obscene language in Attic comedy. New Haven - New York 1975.
- Ders.: Coniecturarum in Aristophanis Lysistratam repertorium. HSCP 82,1978,87-119.
- Ders.: Lysistrata: The play and its themes. YCS 26,1980,153-218.
- Ders.: Aristophanes, Lysistrata, ed. with introduction and commentary. (*Liegt mir maschinenschriftlich vor; zitiert als Henderson, Kommentar*).
- W. Horn: Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes. Nürnberg 1970.
- R.L. Hunter: The comic chorus in the fourth century. ZPE 36,1976,23-38.
- K. Itsumi: The 'choriambic dimeter' of Euripides. CQ n.s. 32,1982,59-74.
- Ders.: The glyconic in tragedy. CQ n.s.34,1984,60-82.
- J. Jackson: Marginalia scaenica. Oxford 1955.
- H.R. Jauß: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt <sup>4</sup>1984.
- M. Kaimio: The chorus of Greek drama within the lighth of person and number used. Helsinki 1970.
- W. Kassies: Aristophanes' traditionalism. Diss. Amsterdam 1963.
- H. Kleinknecht: Die Gebetsparodie in der Antike. Stuttgart-Berlin 1937.
- K.D. Koch: Kritische Idee und komisches Thema. Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der Aristophanischen Komödie. Bremen <sup>2</sup>1968.
- D. Korzeniewski: Griechische Metrik. Darmstadt 1968.
- W. Kranz: Stasimon. Untersuchungen zur Form und Gehalt der griechischen Tragödie. Berlin 1933.
- W. Kraus: Strophengestaltung in der griechischen Tragödie. I: Aischylos und Sophokles. SAWW 231,4. Wien 1957.
- R. Kühner - B. Gerth: Grammatik der griechischen Sprache. 2. Teil, Band 1 u.2. Hannover 1976.

- K. Kunst: Studien zur griechischen und römischen Komödie. Wien 1919.
- M. Landfester: Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes. Berlin - New York 1977.
- M.R. Lefkowitz: The poet as athlete. *Stud.Ital.* 77, 1984, 5-12.
- L. Lenz: Komik und Kritik in Aristophanes' 'Wespen'. *Hermes* 108, 1980, 15-44.
- H.G. Liddell - R. Scott - H.St. Jones: A Greek-English Lexicon. Oxford <sup>9</sup>1940 (mehrfach nachgedruckt) (*LSJ*).
- J.C.B. Lowe: Manuscript evidence for changes of speaker in Aristophanes. *BICS* 9, 1962, 27-42.
- D.W. Lucas: Aristotle, Poetics. Oxford 1968 (<sup>2</sup>1972).
- P. Maas: Greek metre (transl. by H. Lloyd-Jones). Oxford 1962.
- D.M. MacDowell: Aristophanes, Wasps. Oxford 1971.
- C.W. Macleod: The comic encomium and Aristophanes' Clouds 1201-1211. *Phoenix* 35, 1981, 142-144 (= Collected essays. Oxford 1983, 49-51).
- P. Mazon: Essai sur la composition des comédies d'Aristophane. Paris 1904.
- K. McLeish: The theatre of Aristophanes. London 1980.
- R. Merkelbach: Bettelgedichte. *RhM* 95, 1952, 312-327.
- Ders.: ΒΟΥΚΛΙΑΕΤΑΙ (Der Wettgesang der Hirten). *RhM* 99, 1956, 97-135.
- K. Meuli: Gesammelte Schriften. Band 1. Basel - Stuttgart 1975.
- W. Mitsdörffer: Das Mnesilochoslied in Aristophanes' Thesmophoriazusen. *Philologus* 98, 1954, 59ff.
- C. Moulton: Aristophanic poetry. Göttingen 1981.
- R.A. Neil: The Knights of Aristophanes. Cambridge 1901 (Hildesheim 1966).
- H.-J. Newiger: Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes. München 1957.
- Ders.: Retraktionen zu Aristophanes' 'Frieden'. In H.-J. Newiger: Aristophanes und die Alte Komödie. Darmstadt 1975, 222-255.

- Ders.: Die 'Vögel' und ihre Stellung im Gesamtwerk des Aristophanes. In: H.-J. Newiger (Hrsg.): Aristophanes ..., 266-282.
- Ders.: Krieg und Frieden in der Komödie des Aristophanes. In: ΔΩΦΗΜΑ Hans Diller zum 70. Geburtstag. Athen 1975, 175-194 (= War and peace in the comedy of Aristophanes. *YCS* 26, 1980, 219-237).
- Ders.: Rez. Platnauer, Dover, MacDowell, Ussher. *Gnomon* 54, 1982, 387-396 (*Rez. Kommentare*).
- E. Norden: Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede. Darmstadt <sup>4</sup>1956.
- L.P.E. Parker: Some observations on the incidence of word-end in anapaestic paroemiacs and its application to textual questions. *CQ* n.s.8, 1958, 82-89.
- Diess.: Split resolution in the Greek dramatic lyric. *CQ* n.s.18, 1968, 242-269.
- Diess.: Greek metre 1957-1970. *Lustrum* 15, 1970, 37-98.
- Diess.: Catalexis. *CQ* n.s.26, 1976, 14-28.
- F. Perusino: Il tetrametro giambico catalettico nella commedia Greca. Roma 1968.
- A. Pickard-Cambridge: Dithyramb, tragedy, comedy. Rev. by T.B.L. Webster. London <sup>2</sup>1962.
- Ders.: The dramatic festivals of Athens. Rev. by J. Gould and D.M. Lewis. London <sup>2</sup>1968.
- M. Pintacuda: Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane. Palermo 1982.
- M. Platnauer: Aristophanes, Peace. Oxford 1964.
- E. Pöhlmann: Denkmäler altgriechischer Musik. Nürnberg 1970.
- C. Prato: I canti di Aristofane. Roma 1962.
- R. Pretagostini: Dizione e canto nei dimetri anapestici di Aristofane. *SCO* 25, 1976, 183-212.
- P. Pucci: Aristofane ed Euripide. Ricerche metriche e stilistiche. *Atti dell' Accademia nazionale dei Lincei* 10, 1961, 227-421.

- L. Radermacher: Aristophanes' Frösche. Einleitung, Text und Kommentar. 2. Auflage besorgt v. W. Kraus. Wien 1954 (<sup>3</sup>1967).
- P. Rau: Paratragodia. Untersuchungen zu einer komischen Form des Aristophanes. München 1967.
- L. Richter: Die Musik der griechischen Tragödie und ihre Wandlungen unter veränderten historischen Bedingungen. In: H. Kuch (Hrsg.): Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion. Berlin 1983, 115-140.
- J. Rode: Das Chorlied. In: W. Jens (Hrsg.): Die Bauformen der griechischen Tragödie. München 1971, 85-115.
- E. Roos: De exodi Ecclesiazusarum fabulae ratione et consilio. Eranos 49, 1951, 5-15.
- L.E. Rossi: Asynarteta from the archaic to the Alexandrian poets. Arethusa 9, 1976, 207-229.
- Ders.: Mimica e danza sulla scena comica Greca. RCCM 20, 1978, 1149-1170.
- C.F. Russo: Aristofane, autore di teatro. Firenze 1962 (<sup>2</sup>1984).
- W. Schmid: Geschichte der griechischen Literatur. 1. Teil, 4. Bd. München 1946.
- H. Schönewolf: Der jungattische Dithyrambos. Wesen, Wirkung, Gegenwirkung. Diss. Gießen 1938.
- O. Schröder: Aristophanis cantica. Leipzig 1909.
- Ders.: Ausgewählte Komödien des Aristophanes. 4. Bd.: Die Vögel. 4. Auflage, neu bearbeitet v. O.S. Berlin 1927.
- B. Seidensticker: Palintonos Harmonia. Göttingen 1982.
- G.M. Sifakis: Parabasis and animal choruses. London 1971.
- M. Silk: Aristophanes as a lyric poet. YCS 26, 1980, 99-151.
- B. Snell: Griechische Metrik. Göttingen <sup>4</sup>1982.
- A.H. Sommerstein: Notes on Aristophanes' Wasps. CQ n.s.27, 1977, 261-277.

- Ders.: Aristophanes and the demon poverty. CQ n.s. 34, 1984, 314-333.
- L.S. Spatz: Strophic construction in Aristophanic lyric. Diss. Indiana University 1968.
- Diess.: Metrical motifs in Aristophanes' Clouds. QUCC 13, 1972, 62-82.
- W.B. Stanford: Aristophanes. The Frogs. London <sup>2</sup>1968.
- T.C.W. Stinton: More rare verse forms. BICS 22, 1975, 84-108.
- Ders.: Pause and period in the lyrics of Greek tragedy. CQ n.s.27, 1977, 27-66.
- W. Süß: Zwei Bemerkungen zur Technik der Komödie. RhM 65, 1910, 441-460.
- Ders.: Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen bei Aristophanes. RhM 92, 1954, 115-159. 229-254. 289-316.
- J. Taillardat: Les images d' Aristophane. Paris 1965.
- O. Taplin: The stagecraft of Aeschylus. Oxford 1977.
- O. Thomsen: Some notes on the Thesmophoriazuse 947-1000. In: Classica et mediaevalia F. Blatt septuagenario dedicata, ediderunt O.S. Due, H. Friis Johansen, B. Darkgaard Larsen. Kopenhagen 1973, 27-46.
- W. Trachta: Die Responsionsfreiheiten bei Aristophanes. Diss. Wien 1968.
- R.G. Ussher: Aristophanes, Ecclesiazusae. Oxford 1973.
- J. Vaio: Aristophanes' Wasps. The relevance of the final scenes. GRBS 12, 1971, 335-351.
- M. van der Valk: Aristophanes, Ranae 1249-1363. Antichthon 16, 1982, 52-76.
- Ders.: A few observations on Aristophanes, Ranae 1099-1177. WS 18, 1984, 53-70.
- M. Vetta: Modelli di canto e attribuzione di battute nelle Ecclesiazuse di Aristofane (vv.877-1048). QUCC n.s.9, 1981, 85-116.
- M.L. West: Greek metre. Oxford 1982.

- Ders.: Three topics in Greek metre. CQ n.s.32,1982, 281-297.
- J.W. White: The verse of Greek comedy. London 1912 (Hildesheim 1969).
- U. v. Wilamowitz-Moellendorff: Isyllos von Epidaurus. Berlin 1886.
- Ders.: Die Textgeschichte der griechischen Lyriker. Abh.Königl. Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen, Philol.-hist. Kl., N.F.Bd.4, Nr.3. Berlin 1900.
- Ders.: Griechische Verskunst. Berlin 1921 (Darmstadt 1958).
- Ders.: Lysistrate. Berlin 1927.
- Th. Zielinski: Die Gliederung der altattischen Komödie. Leipzig 1885.
- B. Zimmermann: Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes. WJA N.F.9,1983,57-77.
- Ders.: The parodoi of the Aristophanic comedies. Stud.Ital.77,1984,13-24.
- Ders.: Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien. Bd.1: Parodos und Amoibaion. Königstein/Ts. 1984 (Bd.1).