

GATTUNGSMISCHUNG, MANIERISMUS, ARCHAISMUS
Tendenzen des griechischen Dramas und Dithyrambos
am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. *

I.

Die letzten Jahre des 5. Jahrhunderts v. Chr., die Jahre des Dekeleischen Kriegs, der mit der Niederlage Athens im Jahre 404 endet, markieren, sowohl vom historischen als auch vom literaturgeschichtlichen Standpunkt aus betrachtet, das Ende einer Epoche¹: der Zusammenbruch der demokratischen Polis brachte auch das Ende der «klassischen» Gattungen der Polis mit sich, des Dramas und des Dithyrambos, der Gattungen also, die am Hauptfest der Polis, an den Großen Dionysien alljährlich aufgeführt wurden.

Es ist offensichtlich, daß auch die Dramatiker des ausgehenden 5. Jahrhunderts sich bewußt waren, daß sie und ihre Dichtungen an einer Epochenschwelle, am Ende einer mit der demokratischen Polis verbundenen Entwicklung des Dramas, sowohl der Tragödie als auch der Komödie, standen. Ein deutlicher Ausdruck dieses Epochenbewußtseins sind die *Frösche* des Aristophanes. In dieser Komödie blickt der Dichter mit Wehmut zurück auf die klassische Periode der griechischen Tragödie, indem er im Agon (1004ff.) Aischylos mit Nachdruck die wichtige erzieherische Funktion der Tragödiendichtung im Leben Athens betonen läßt und dem die Dichtungen des Euripides als Negativexempla entgegenhält, die dieser Aufgabe in keiner Weise Genüge tun. Gleichzeitig sind die *Frösche* jedoch auch ein Abschied von der Alten Komödie: in ihnen spielt der Dichter noch einmal alle formalen und inhaltlichen Möglichkeiten durch, die die Gattung bietet.

Eine vergleichbare Tendenz läßt sich auch im Spätwerk des Euripides und Sophokles beobachten, nämlich das Bemühen der Dichter, noch einmal *in extenso* die großen Mythen der Tragödie des 5.

- Vorliegender Aufsatz ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, den ich 1987 in italienischer Sprache an den Universitäten Bari, Venedig, Turin und Bologna und 1988 in englischer Sprache an den Universitäten London, Nottingham, Birmingham und Oxford gehalten habe. Den Kollegen sei an dieser Stelle noch einmal für ihre Gastfreundschaft und für die anregenden Diskussionen gedankt.

¹⁾ In die Probleme der Epoche, Epochenschwelle und des Epochenbewußtseins führt der von R. Herzog und R. Koselleck herausgegebene Band *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein* ein (Poetik und Hermeneutik XII, München 1987).

Jahrhunderts zu behandeln - man denke an die *Phönizierinnen*, die *Elektra* oder den *Orestes* des Euripides, an den Sophokleischen *Oidipus auf Kolonos*, an die *Elektra* oder gar an die *Bakchen* des Euripides.

Man setzte sich mit der Tradition der dramatischen Gattungen jedoch nicht nur in diesem großen inhaltlichen Rahmen auseinander, sondern auch im formalen, im strukturellen Bereich, der in den folgenden Überlegungen im Mittelpunkt stehen soll: drei Tendenzen, die sich in den dionysischen Gattungen Tragödie, Komödie und Dithyrambos nachweisen lassen, *Gattungsmischung*, *Manierismus* und *Archaismus*, sollen zunächst mit einigen Beispielen näher erläutert und dann, in einem zweiten Schritt, vor dem Hintergrund der politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen der Jahre zwischen der Sizilischen Expedition und dem Fall Athens interpretiert werden.

II.

Gattungsmischung

An der Großen Dionysien, dem repräsentativen Fest Athens, kamen am ersten Tag, dem 10. Elaphebolion, nach der feierlichen Prozession ins Dionysostheater 20 Dithyramben zur Aufführung². Von jeder Phyle wurde je ein Chor von 50 Männern und 50 Knaben gestellt. Am zweiten Tag wurden fünf Komödien aufgeführt, am dritten bis fünften je eine tragische Tetralogie. Die Form des Agons, des Wettkampfs der Dichter um den ersten Preis in jeder der drei Gattungen, darf man wohl als ein wesentliches Element für die schnelle Entwicklung der dramatischen Gattungen ansehen: sowohl im formalen und künstlerischen Rahmen als auch im technischen Bereich der Aufführungsmöglichkeiten versuchten die Dichter einander zu übertreffen, und zwar nicht, indem sie die Tradition tradierten, sondern indem sie das Publikum und das Schiedsrichtergremium durch ihre Einfälle und Innovationen für sich zu gewinnen suchten.

² Zur Organisation der Großen Dionysien vgl. A. Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, Oxford 1988³; außerdem H.-D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt 1978; H.-J. Newiger, *Drama und Theater*, in: G.A. Seeck (Hrsg.), *Das griechische Drama*, Darmstadt 1979, 434-503.

Aus jeder der drei Gattungen sollen im folgenden einige signifikante Beispiele für das Phänomen *Gattungsmischung* herausgegriffen werden:

1. *Tragödie*: Vor allem im Spätwerk des Euripides läßt sich immer wieder der Einfluß sowohl des Dithyrambos als auch der Komödie nachweisen. Die Untersuchung von W. Kranz³⁾ hat deutlich gemacht, daß viele Chorlieder im Spätwerk des Euripides sozusagen dithyrambische Einlagen in den einzelnen Tragödien darstellen, die eine mehr oder weniger starke Beziehung zur Handlung aufweisen. Charakteristisch ist zum Beispiel das Chorlied *Tro.* 511ff.: der Beginn ἀμφί μοι Ἰλιον evoziert die Gattung *Dithyrambos*⁴⁾; die anschließende Schilderung mit Einschüben in direkter Rede bestätigt diese evozierte Erwartung. Als weiteres signifikantes Beispiel läßt sich *El.* 432ff. anführen: das ganze Lied weist typische Merkmale dithyrambischen Stils auf: so den Beginn mit der Kombination Adjektiv + Substantiv (Vokativ), an den relativische Prädikationen anschließen; es folgt eine partizipiale Prädikation (πορεύων), die sich auf das Subjekt des zweiten Relativsatzes bezieht⁵⁾.

Der Einfluß, den die Komödie auf das Spätwerk des Euripides ausübte, ist eingehend von B. Seidensticker untersucht worden⁶⁾. Das Paradebeispiel ist die Arie des Phrygers im *Orestes*⁷⁾.

2. *Komödie*: Was die Komödie angeht, sollte man die Parodie der gleichzeitigen Tragödie und des gleichzeitigen Dithyrambos nicht unter die Rubrik *Gattungsmischung* einordnen⁸⁾, da Parodie eines der Wesensmerkmale der Alten attischen Komödie darstellt. Doch es lassen

3) *Stasimon*, Berlin 1933.

4) Vgl. Aristoph. *Nub.* 595 mit Schol. vet. 595 c (α) μιμῆται τῶν διθυραμβοποιῶν καὶ κιθαραωιδῶν τὰ προοίμια. συνεχῶς γὰρ ἐκείνοι ταύτη χρῶνται τῇ λέξει διὸ ἀμφιάνακτας αὐτοῦς ἐκάλουον (cf. Sud. α 1700A). Zu der komischen Wortprägung ἀμφιανακτίζειν vgl. Cratin. *fr.* 72 PCG und Ar. *fr.* 62 PCG. Vgl. auch die Anspielung auf den dithyrambischen Stil der Wiedehopfarie in den *Vögeln* des Aristophanes in dem Neologismus ἀμφιτιτυβίζειν (235).

5) Vgl. dazu zuletzt B. Zimmermann, *Parodia metrica nelle Rane di Aristofane*, SIFC 81, 1988, 35-47 (zur Parodie der Passage in den *Fröschen* der Aristophanes).

6) *Palintonos Harmonia*, Göttingen 1982.

7) Eur. *Or.* 1369ff.; vgl. dazu den Kommentar von C.W. Willink, *Euripides. Orestes*, Oxford 1986, 305 ff.

8) Zur Parodie in den Komödien des Aristophanes vgl. P. Rau, *Paratragodia*, München 1967.

sich auch in den Komödien des Aristophanes Handlungsabläufe nachweisen, die man der *Gattungsmischung* zuweisen könnte: nämlich die *Imitation* tragischer Handlungen, Strukturen oder Motive⁹. In diesen Fällen wird das aus der Tragödie oder aus dem Satyrspiel bekannte Motiv oder die Struktur einer Handlungssequenz der Tragödie oder des Satyrspiels nicht aus parodistischen Zwecken in das Stück eingebaut, also um Lachen auf Kosten des Originals zu erwecken. Vielmehr übernimmt Aristophanes das betreffende Motiv aus dramaturgischen Gründen, um seiner Komödie eine bestimmte Struktur zu verleihen.

So weist etwa die Parodos der *Acharner* deutliche Berührungspunkte mit der Handlung der *Eumeniden* des Aischylos auf: die Acharner verfolgen Amphitheos, indem sie dem Geruch des Weines, der σπονδαί, nachgehen (179-81)¹⁰. Die Erynien folgen den Blutstropfen (245-47). Beide Chöre stoßen heftige Drohungen gegen den Flüchtling aus (*Ach.* 208-10, *Eum.* 143-48) und versichern, daß sie den Täter auf keinen Fall entkommen lassen werden (*Ach.* 235, *Eum.* 175f.). Auch Übereinstimmungen in der Inszenierung lassen sich nachweisen: die Köhler verstecken sich, um Dikaiopolis aufzulauern (239f.), die Erynien verschwinden sogar ganz aus der Orchestra. Ein weiterer Fall von *Imitation* liegt in der Szene des *Friedens* vor, in der die Friedensgöttin aus der Höhle gezogen wird¹¹. Auch hier kann man eigentlich nicht von der Parodie der Rettungsszene in den *Netzfischern* (*Diktyulkoi*) des Aischylos sprechen; vielmehr setzt Aristophanes dieses Motiv aus dramatischen Gründen zur Strukturierung seines Stücks ein. In den *Vögeln* kann man in der Arie des Wiedehopfs (227ff.) nachweisen, wie Aristophanes Elemente des gleichzeitigen Dithyrambos und Nomos verwendet, ohne daß dabei die Parodie dieser Gattungen im Vordergrund steht. Die Vielfalt der Metren und der Reichtum der Sprache, vor allem die Lautmalereien, sind dazu eingesetzt, um die schillernde Buntheit der Vogelwelt widerzuspiegeln¹².

⁹) Vgl. dazu B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien I*, Königstein 1985², 147f.

¹⁰) Vgl. dazu H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie*, München 1957, 104f., vgl. auch Zimmermann, *Untersuchungen I*, 35f.

¹¹) Vgl. Newiger, *Metapher* 111ff.; vgl. dens., *Retraktionen zu Aristophanes' «Frieden»*, in H.-J. Newiger (Hrsg.), *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt 1975, 232-34; vgl. auch A. C. Cassio, *Commedia e partecipazione. La pace di Aristofane*, Napoli 1985, 41ff.

¹²) Vgl. dazu Zimmermann, *Untersuchungen I*, 74ff.

3. *Dithyrambos*: Werfen wir noch einen abschließenden Blick auf den Dithyrambos und Nomos am Ende des 5. Jahrhunderts: in der Zeit nach den Perserkriegen entwickelte sich eine Art mimetischer Dithyrambos, in dem auch der Flötenspieler und der Chorführer als Solisten fungieren konnten. Eine Vorstufe dieser Entwicklung liegt in dem *Theseus* des Bakchylides vor (carmen 18 Sn-M), in dem sich Aigeus und eine Gruppe anonymer attischer Bürger gegenüberstehen und sich über den nahenden Fremden unterhalten. Da sowohl der Aigeus- als auch der Bürgerpart sich metrisch genau entsprechen, d.h. choreographisch und musikalisch auf dieselbe Art vorgetragen wurden, kann man mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, daß der Dialog zwischen zwei Halbchören stattfand¹³. Die mimetischen Tendenzen im Dithyrambos führten zu den bekannten Auswüchsen, die vor allem für den schlechten Ruf der chorlyrischen Gattung bei Aristophanes, Platon und Aristoteles verantwortlich waren: so berichtet Pausanias, daß der berühmte Aulet Pronomos das Publikum durchder wohl Odysseus verkörperte, mir sich geschleift habe. Der Chor, so kann man annehmen, dürfte in diesem *Miniaturdrama* die Gefährten des Odysseus dargestellt haben.

Einen Reflex dieser *Mimetisierung*¹⁴ und dieser musikalischen Neuerungen, die vor allem durch die Dominanz der Musik über das Wort geprägt sind, kann man in dem berühmten *Pratinas-Fragment* sehen (fr. 708 PMG). Das bei Athenaios überlieferte Fragment stammt kaum aus einem Satyrspiel des ausgehenden sechsten oder beginnenden 5. Jahrhunderts, wie es neuerdings R. Seaford mit Nachdruck zu beweisen versucht¹⁵, sondern man muß es wohl aufgrund sprachlicher, metrischer und inhaltlicher Gründe dem jungattischen Dithyrambos zuordnen¹⁶. Zusätzlich zu diesen sprachlichen und inhaltli-

¹³) Vgl. A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy & comedy*, Oxford 1966², 29.

¹⁴) Zur Mimesis im Drama und Dithyrambos am Ende des 5. Jahrhunderts vgl. P. Mureddu, *Il poeta drammatico da didaskalos a mimetes: alcuni aspetti della critica letteraria in Aristofane*, AION 4-5, 1982/83, 75-98 (vor allem zur Philoxenos-Parodie in der Parodos des *Plutos* des Aristophanes).

¹⁵) *The «hyporchema» of Pratinas*, Maia 29-30, 1977/78, 81-94; vgl. dens., *Euripides. Cyclops*, Oxford 1984, 13f.

¹⁶) So zuerst H. Lloyd-Jones, *Problems of early Greek tragedy*, «Cuadernos de la Fundación Pastor» 13, 1966, 11-33; ihm folgt T.B.L. Webster in der 2. Auflage von Pickard-Cambridge, *Dithyramb* 17-20; zuletzt zusammenfassend B. Zimmermann, *Überlegungen zum sogenannten Pratinasfragment*, MH 43, 1986, 145-54.

chen Argumenten läßt sich gegen die Zuordnung des Textes zum Satyrspiel anführen, daß sich in der Tragödie und im Satyrspiel keine metatheatralischen Äußerungen finden, in denen die Produktion, die Aufführung oder die Rezeption des Textes angesprochen werden¹⁷. Die Dithyramben hingegen sind voll von Anspielungen und Stellungnahmen, die die Musik, den Tanz und den Inhalt der Dithyrambendichtung betreffen.

Eine deutliche Tendenz zur Mimetisierung einer an sich ebenfalls rein narrativen Gattung, nämlich des Nomos, kann man in den *Persern* des Timotheos erkennen¹⁸. Die zahlreichen direkten Reden, die zum Teil ja in einem falschen, barbarischen Griechisch gehalten sind, die teilweise lautmalerische Schilderung der Seeschlacht, der verzweifelte Kampf der Schiffbrüchigen ums Überleben geben eine quasi dramatische Darstellung der ruhmreichen Schlacht von Salamis.

In diesem Zusammenhang ist auch von Bedeutung, daß der Dithyrambiker Philoxenos es versuchte, die beiden Gattungen Nomos und Dithyrambos einander anzunähern und miteinander zu vermischen, wie die Parodie von Philoxenos *Κύκλωψ ἢ Γαλάτεια* in der Parodos von Aristophanes' *Plutos* beweist, in der Kyklop einen Solopart vorträgt¹⁹.

III. *Manierismus*

In diesem literaturgeschichtlichen Zusammenhang soll der Begriff *Manierismus* im Sinne der Kunstwissenschaft verwendet werden²⁰. Die Definition von *Manierismus*, die man in *Kindlers*

¹⁷) Vgl. dazu O. Taplin, *Fifth-century tragedy and comedy: a synkrisis*, JHS 106, 1986, 163-74.

¹⁸) Zu Timotheos vgl. zuletzt den Kommentar von T.H. Janssen, *Timotheus, Persae*, Amsterdam 1984; die wohl immer noch unübertroffene Würdigung des Timotheos findet sich bei U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Timotheos. Die Perser*, Leipzig 1903; zur Sprache, besonders zu den Neologismen des Timotheos vgl. die gründliche Untersuchung von G.F. Brussich, *La lingua di Timoteo*, «Quaderni Triestini per il lessico della lirica corale greca», Trieste 1970, 51-80.

¹⁹) Vgl. dazu Mureddu, *Il poeta*.

²⁰) Zum Manierismus als einem literarischen Phänomen vgl. die Arbeit von J.-A. Shelton, *Seneca's Medea as mannerist literature*, Poetica 11, 1979, 38ff., beson-

Malerei Lexikon findet, läßt sich ohne weiteres auf literarische Phänomene am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. übertragen:²¹

Die in der klassischen Renaissance erkannten Idealformen, -proportionen und -maße, erstarrten zu übernommenen Normen, wobei der Gefahr der Leblosigkeit der Form durch Verschiebung der Akzente und Betonung zum Disharmonischen und Outrierten hin begegnet werden sollte.

Alle Kunst schwankt immer wieder zwischen den Polen Manierismus und Naturalismus. Das Bewußtwerden und, damit verbunden, die Überbetonung und Überbewertung des Formalen und die Abwendung von der unmittelbaren Anschauung — es wird «Kunst» aus «Kunst» gemacht — führt zu manieristischen Zuspitzungen, wobei auch das Expressive als eine Art von «Befreiungsversuch» manieristischen Charakter haben kann /.../ Manierismus und Ratio korrespondieren miteinander.

Nun fallen einem, wenn man diese Definition liest, unwillkürlich Chorlieder und Solopartien aus dem Spätwerk des Euripides ein oder die *Perser* des Timotheos, die voll sind von formalen Spielereien und gesuchten Neologismen. Doch nirgendwo sonst als in den Parodien des Aristophanes lassen sich deutlicher die wesentlichen Merkmale dieses literarischen Manierismus erkennen. Als Beispiel soll die Parodie der Euripidischen Chorlieder in den *Fröschen* (1309ff.) dienen²²:

Auffallend an der metrischen Komposition des Liedes ist der Abwechslungsreichtum in den verwendeten metrischen Formen, vor allem in den choriambischen Dimetern und den Glykoneen; insbesondere werden der erste Teil des choriambischen Dimeters und des Glyconeus variiert. So parodiert Aristophanes schon auf der metrischen Ebene ein wesentliches Merkmal der langen Euripideischen Stasima. Der Gesang muß, soweit man das an den metrischen Indizien ablesen kann, durch die Errungenschaften der *Neuen Musik* bestimmt gewesen sein, jener Tendenz in der griechischen Musik, die man mit einem modernen Ausdruck als *Programm Musik* bezeichnen könnte. Das Wort, der Text wird zur bloßen Klangkulisse degradiert; die Musik und die Klangeffekte, die die Sprache ausüben kann, werden das

ders 39-55 (allgemein zum literarischen Manierismus); vgl. außerdem M. Fuhrmann, *Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung*, in: H.R. Jauß (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste* (Poetik und Hermeneutik III), München 1968 (1983²), 23ff.

21) *Kindlers Malerei Lexikon*, Bd. 14 der Taschenbuchausgabe, München 1982, 155.

22) Vgl. Zimmermann, *Parodia metrica*.

Wesentliche einer Aufführung²³. Zu diesem modernen Stil gehörte auch das Singen von Koloraturen, wie das wiederholte *ei* in V. 1314 beweist²⁴. Der metrischen Form entsprechen Stil und Inhalt des Lieds: Die Apostrophen, das Aneinanderreihen von Relativsätzen und Partizipien, wobei man, wie an der oben besprochenen Stelle aus Euripides' *Elektra* (432ff.) vergebens auf ein Prädikat wartet, assoziative Digressionen, Hinweise auf Klangmittel, auf Musikinstrumente und auf optische Merkmale weisen in diesem Potpourri auf den Einfluß des Neuen Dithyrambos und der Neuen Musik hin.

Die Kritik des Aristophanes richtet sich vor allem auf die Unverhältnismäßigkeit von Form und Inhalt: die Schilderung der banalen Arbeit des Spinnens wird in einer hochlyrischen, gewählten, pathetischen Sprache geboten. Damit parodiert Aristophanes die Überbetonung des Formalen und den starken Expressionismus, die Euripides' Spätwerk kennzeichnen. Das Spiel mit den Möglichkeiten der Sprache, die Freude am Experiment mit der traditionellen Form, Sprache und Musik, die Gratwanderung zwischen Harmonie und Disharmonie, zwischen Pathos und Groteske — wie in der Phryger-Arie des *Orestes* oder den *Persern* des Timotheos — weisen diese Werke als manieristisch im Sinne der oben angeführten Definition aus.

IV. *Archaismus*

Sowohl auf der metrischen als auch auf der sprachlichen Ebene und im Inhalt lassen sich in der Komödie, Tragödie und im Dithyrambos dieser Jahre archaisierende Züge nachweisen. In der rhythmischen Komposition der Tragödie ist eine besondere Vorliebe für metrische Formen nachweisbar, die in der Frühzeit der Gattung beliebt waren. Man denke vor allem an die Ioniker²⁵, die bei Aischylos vorkommen und wohl auch von Phrynichos verwendet wurden. Die Parodien des Aristophanes zeigen, daß diese metrische Form als ein Charakteristikum der modernen Kompositionen aufzufassen ist, und ebenso läßt sich in den Komödien des Aristophanes nachweisen, daß

23) Vgl. Zimmermann, *Überlegungen* 150f.

24) Zu den Errungenschaften der *Neuen Musik* vgl. D. Restani, *Il Chirone di Ferecrate e la «nuova» musica greca*, «Rivista Italiana di Musicologia» 18, 1983, 139-92.

25) Vgl. dazu B. Zimmermann, *Ioniker in den Komödien des Aristophanes*, *Prometheus* 13, 1987, 124-32.

Ioniker ein an und für sich altmodisches Versmaß sind. In der Parodos der *Wespen* singt der Chor der alten Richter sein Morgenständchen für seinen säumigen Kollegen Philokleon in einer Mischung von Ionikern und Daktyloepitriten und wird dadurch als eine Gruppe alter und altmodischer Männer charakterisiert²⁶. In der Arie des Agathon in den *Thesmophoriazusen* (101ff.) dagegen werden Ioniker in Verbindung mit anderen verwandten Metren als ein Stilmittel der modernen Kompositionstechnik parodiert²⁷.

Die Funktion sprachlicher Archaismen in den literarischen Werken des ausgehenden 5. Jahrhunderts ist von M. Silk analysiert worden²⁸. Silk zeigt anhand zahlreicher Beispiele, wie in der Dichtung jener Jahre häufig altertümliche Worte verwendet wurden, deren Sinn dem damaligen Publikum kaum mehr klar gewesen sein dürfte. Die Funktion dieser Archaismen ist rein emblematisch und dekorativ. Der Dichter zeigt durch die Verwendung solcher Worte seine Eigenschaft als *poeta doctus* und verleiht dadurch seiner Dichtung einen höheren Rang.

Auf der inhaltlichen Ebene lassen sich ebenfalls zahlreiche archaisierende Elemente nachweisen: das grandioseste Beispiel stellen die *Bakchen* des Euripides dar. Doch ich will mich in diesem Zusammenhang nicht mit dem «Rätsel der Bakchen» auseinandersetzen, sondern auf ein anderes, nicht so ins Auge springendes Merkmal hinweisen: auf die Vorliebe für die Stoffe und die Person des Aischylos. Erinnerung sei an die Neubearbeitung des Atriden-Stoffes durch Sophokles und Euripides, an die *Perser* des Timotheos und an die Wertschätzung des Aischylos, die die Aristophanischen *Frösche* widerspiegeln.

V.

Die drei literarischen Phänomene *Gattungsmischung*, *Manierismus* und *Archaismus*, die die Literatur am Ende des 5. Jahrhunderts

²⁶) Vgl. dazu außerdem Zimmermann, *Untersuchungen I*, 93ff., A. Sommerstein, *The comedies of Aristophanes*. Vol. 4: *Wasps*. Warminster 1983, 174.

²⁷) Vgl. B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien II*, Königstein 1985, 22ff.

²⁸) *LSJ and the problem of poetic archaism: from meanings to iconyms*, CQ 33, 1983, 303-30.

v. Chr. in einem entscheidenden Maße prägen, lassen sich aus den Kommunikationsbedingungen und insbesondere aus den tiefgreifenden Änderungen dieser Bedingungen gegen Ende des Peloponnesischen Kriegs erklären. Drei Aspekte der Kommunikation sind dabei von Bedeutung: der Aspekt der Institution, der Produktion und der Rezeption, die alle drei untrennbar miteinander zusammenhängen.

Auf die Bedeutung des institutionellen Rahmens wurde schon zu Beginn dieser Überlegungen hingewiesen: die Form des Agons brachte mit sich, daß die Dichter alljährlich zu Innovationen gezwungen waren, wenn sie sich in der Gunst des Publikums durchsetzen wollten. Die Art der Innovationen war je nach Gattung verschieden: während der Komödiendichter durch einen glänzenden Einfall, durch die Konzipierung einer überraschenden Handlung triumphieren konnte, war dem Tragiker und dem Dithyrambiker der Stoff, die Fabel des Stücks, durch den Mythos vorgeschrieben, so daß in diesen beiden Gattungen die Innovation im sprachlichen, formalen und strukturellen Bereich zu suchen ist. Ein Aspekt der Aufführungen, der für uns heute leider verloren ist, ist die musikalische Gestaltung der drei dionysischen Gattungen. Wie die heftigen Auseinandersetzungen zeigen, die die *Neue Musik* auslöste, mußte diesem Aspekt eine außerordentliche Geltung zukommen. Man denke nur an das *Pratinas-Fragment*.

Diese Erklärung läßt sich durch die Einbeziehung der gesamten politischen Kommunikationsverhältnisse gegen Ende des 5. Jahrhunderts ergänzen, wobei besonders auf die archaisierende Tendenz und auf die Vorliebe für Aischylos ein deutlicheres Licht fällt.

Bezeichnenderweise genoß Aischylos in den letzten Jahren des Peloponnesischen Kriegs besonderes Ansehen. Die *Frösche* des Aristophanes, in denen Aischylos in einem Festzug zurück nach Athen geleitet wird, kamen am Vorabend des Zusammenbruchs der athenischen Demokratie zur Aufführung, in einer Zeit also, die nicht nur durch den Druck von Außen, durch die bevorstehende Niederlage gegen Sparta, sondern vor allem durch Streit im Innern der Polis gekennzeichnet war. In dieser Periode des äußeren und inneren Drucks sah man die Stücke des Aischylos als eine Erbe der «guten alten Zeit» an, in der Athen sich zu seiner Größe dank dem Einsatz von Männern wie Aischylos aufgeschwungen hatte. In den *Fröschen* steht Aischylos gleichsam als ein Mahnmal für den Ausgleich im Innern, den Aristophanes in den *Parabasenepirrhemen* (686ff. 718ff.) eindringlich beschwört, und gleichzeitig als ein Mahnmal für die einstige Größe

der Polis. Doch das Symbol *Aischylos* war zu dieser Zeit nicht mehr als ein bloßer Wunschgedanke. In der Realität war die Konsensbasis nach der Sizilischen Expedition gründlich zerbrochen²⁹. Dieser Situation der Polis hat vor allem Euripides in seinen letzten Tragödien Ausdruck verliehen. Besonders im *Orestes* sind die Charaktere des tragischen Spiels Spiegelbilder der Realität des täglichen Lebens³⁰. Orest, Pylades und Elektra bilden, wie es damals im politischen Kampf üblich war³¹, einen Geheimbund, den sie selbst mehrfach mit dem aktuellen Schlagwort *Hetaireia* bezeichnen³². Ohne Skrupel zu haben, nehmen sie die wehrlose und gutherzige Hermione, Helenas Tochter, als Geisel. Ja, sie wollen sie sogar umbringen, um ihre Ziele durchzusetzen. Ihr Gegner ist der machtgierige und verschlagene Menelaos. Er erweist sich als echter Sophistenschüler, der nur seinen Vorteil und das Machbare im Auge hat. Die Tragödie würde im Chaos enden, wenn nicht am Ende Apollon als *deus ex machina* alles ordnen würde³³. Doch indem Euripides die Handlung durch die Epiphanie des Gottes gewaltsam in die vom Mythos vorgeschriebene Bahn lenkt und zu einem guten Ende führt, macht er dem Zuschauer durch den Bruch, den die Epiphanie bewirkt, deutlich, daß solch ein glücklicher Ausgang nur im Theater möglich ist, nicht aber im täglichen Leben.

Während Aristophanes in den *Fröschen* versucht, durch die Erinnerung an die Vergangenheit, also durch einen nostalgischen Rück-

²⁹) Zu dieser Periode des Niedergangs der Polis vgl. zuletzt G.A. Lehmann, *Überlegungen zur Krise der attischen Demokratie im Peloponnesischen Krieg: vom Ostrakismos des Hyperbolos zum Thargelion 411 v. Chr.*, ZPE 69, 1987, 33-73.

³⁰) Den eindrucksvollsten Paralleltext zum *Orestes* stellt die *Pathologie* im Geschichtswerk des Thukydides dar (3, 82).

³¹) Vgl. Thuc. 3, 82, besonders 6.

³²) Or. 804, 1072, 1079; vgl. zum *Orestes* vor allem die Interpretation von W. Burkert, *Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie. Euripides «Orestes»*, A. & A. 20, 1974, 97-110; Burkerts Arbeit steht in der Nachfolge von K. Reinhardts bahnbrechender Interpretation des Euripideischen Spätwerks (*Die Sinneskrisis bei Euripides*, in: K. Reinhardt, *Tradition und Geist*, Göttingen 1960, 227 ff., mehrfach nachgedruckt); zu den *Phönizierinnen* vgl. zuletzt A. Tirelli, *La crisi dei modelli ideologici nelle Fenicie di Euripide*, in: *Miscellanea Filologica* (a cura di I. Gallo), Salerno 1986, 7-55.

³³) Eine vergleichbare Exodoskonstellation weist der *Philoktetes* des Sophokles auf; vgl. B. Zimmermann, *Die griechische Tragödie*, München - Zürich 1986, 91f.

blick oder — literarisch gesprochen — durch archaisierende Elemente, den Konsens in der Polis wiederzubeleben, zeigt Euripides im *Orestes*, daß ein derartiger Konsens nicht mehr möglich ist. Das Leben, das der Dichter im Spiegel seiner Tragödie auffängt, ist inkommensurabel, absurd, ja grotesk geworden. Und um diese Inkommensurabilität, diese Absurdität und das Groteske der Realität aufzufangen und darzustellen, muß sich der Dichter neuer Mittel bedienen, muß er die traditionellen Elemente, Strukturen und Grenzen der Gattung sprengen und verlassen.

So sind die Phänomene *Gattungsmischung*, *Manierismus* und *Archaismus* letztendlich Ausdruck derselben grundlegenden Änderung der Kommunikationsverhältnisse: des Zusammenbruchs des demokratischen Konsenses, der die Grundlage der Gattungen der Polis darstellte. Zugleich sind sie jedoch auch Ausdruck einer Übergangsphase: das Experimentieren mit den traditionellen Formen und Inhalten, mit Sprache, Metrik und Musik, *Gattungsmischung*, *Manierismus* und *Archaismus*: all dies weist auf eine neue Epoche und eine neue Literatur voraus, auf den Hellenismus.

Konstanz

Bernhard Zimmermann