

AISCHYLOS-REZEPTION IM 5. JAHRHUNDERT V. CHR.

I.

Zunächst eine kurze Vorbemerkung zum Begriff Rezeption. Im Anschluß an Hand Robert Jauß verstehe ich „Rezeption“ als Schlüsselbegriff der literarischen Kommunikation, in dem dem Rezipienten von Literatur eine konstitutive Rolle zufällt. Literaturgeschichte ist nach dieser Konzeption nicht als eine Abfolge von literarischen Werken aufzufassen, sondern als Abfolge von Wirkungen dieser literarischen Werke. Jauß definiert die Rezeption von literarischen Texten als die „sukzessive Entfaltung eines im Werk angelegten, in seinem historischen Rezeptionsstufen aktualisierten Sinnpotentials, das sich dem verstehenden Urteil erschließt, sofern es die ‚Verschmelzung der Horizonte‘ in der Begegnung mit der Überlieferung kontrolliert vollzieht“¹. Neben dieser den ‚passiven‘ Rezipienten im Auge habenden Rezeption gibt es die ‚aktive‘ Rezeption durch andere Autoren, die in die Produktion eines neuen literarischen Textes übergeht. Neuinszenierungen alter Dramen können häufig eine ‚aktive‘ Rezeption darstellen - nicht nur im modernen Regietheater, sondern schon in der Antike, wenn man z.B. die Schauspielerinterpolationen berücksichtigt, die nach der Zulassung von Wiederaufführungen „alter Tragödien“ in die Texte einströmen. Diese Auffassung von Rezeption gerät in unmittelbare Nähe zum Konzept der Intertextualität, die alle Texte als produktive Rezeptionen früherer Texte versteht².

Nun steht es, wenn wir uns als Klassische Philologen mit Rezeptionsforschung beschäftigen, bekanntermaßen schlecht um die uns zur Verfügung stehenden Quellen. Zeitgenössische Aussagen über die Reaktion von Rezipienten auf den Vortrag bzw. die Aufführung literarischer Werke sind selten und häufig in ihrer Zuverlässigkeit umstritten. Erwähnt sei der Bericht des Herodot über die Reaktion des athensischen Publikums auf die Aufführung von Phrynichos' *Miletou Halosis* (6. 21.2 = *TrGF* I 3 T2)³. Umstrittener in seinem historischen Wert ist der Bericht bei Pollux (4.110) über die furchterregende Wirkung des Chors der *Eumeniden*, die dazu ge-

¹ H.R. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M. 1992 (1977), 186. Als Einführung in die Rezeptionsforschung vgl. R. Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975. Zu Aischylos vgl. B. Zimmermann, *Überlegungen zur Aischylos-Rezeption in der Antike und in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, Lexis 19, 2001, 110-18.

² Vgl. zu dem Konzept der Intertextualität in der antiken Literatur vgl. M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1999, bes. 11-40; L. Edmunds, *Intertextuality Today*, Lexis 13, 1995, 3-22; B. Zimmermann, *Ovids Heroides. Literarische Imitatio und die Intertextualitätstheorie*, in H. Jaumann u.a. (Hrsgg.), *Domänen der Literaturwissenschaft*, Tübingen 2001, 213-31.

³ *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Didascaliae tragicae, catalogi tragicorum et tragoediarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum*, I, edd. B. Snell et R. Kannicht, Göttingen 1986².

führt haben soll, daß der bis zu diesem Zeitpunkt noch 50 Personen umfassende Chor zahlenmäßig reduziert werden mußte (*TrGF* III T 66, vgl. T1, 30f.)⁴. „Die Fabeln über die ἔκπληξις durch die Eumeniden lehren nichts als die Wirkung, die sie auf die späteren Leser ausübten“, um Wilamowitz zu zitieren⁵. Schließlich kann unter diese Rubrik der zeitgenössischen Publikumsreaktion sicher auch Gorgias’ *bon mot* gezählt werden, der Aischylos’ *Sieben gegen Theben* als „Drama voll des Ares“ bezeichnet haben soll (*Ar. Ran.* 1021 = *TrGF* T 59 = Gorgias 82 B 24 D.-K.).

Eine besondere Schwierigkeit für die Rezeptionsforschung eröffnet sich beim attischen Drama des 5. Jahrhunderts, da diese Texte mit wenigen Ausnahmen, den Aischylos’ Tragödien⁶ und den *Fröschen* des Aristophanes⁷, bis ins Jahr 386 v. Chr. nur einmal aufgeführt werden durften. Dies bedeutet, daß in der Regel nur eine Begegnung des Publikums mit dramatischen und natürlich auch chorlyrischen Werken wie Dithyramben in Athen anlässlich der Dionysosfeste, der Lenäen und Großen Dionysien, möglich war. Wiederaufführungen in den Dementheatern oder andernorts wie in Sizilien⁸ scheinen unproblematisch gewesen zu sein. Die Tatsache, daß trotzdem eine Rezeption über das jeweilige Aufführungsjahr hinaus stattfinden konnte, ist einerseits der Institution des Symposions, andererseits dem Volksbeschluß zuzuschreiben, der Aischylos als postume Ehrung das Recht der Wiederaufführung seiner Stücke zusprach (*Vita Aeschyli*, *TrGF* III T 1, 12):

«Die Athener schätzten Aischylos dermaßen, daß sie nach seinem Tod den Beschluß faßten, daß jeder, der Stücke des Aischylos aufführen wollte, einen Chor erhalten konnte».

Der offizielle Ausdruck χορὸν λαμβάνειν, „einen Chor (d.h. das Aufführungsrecht) erhalten“, verweist auf das offizielle Auswahlverfahren, das in der Hand des Archon eponymos lag und den Großen Dionysien vorausging. Derjenige Chorodidaskalos, der sich wie Aischylos’ Sohn Euphorion (*TrGF* III T 71) mit einem aischyleischen Stück um einen Chor bewarb, nahm also offiziell wie andere Dichter mit ihren ‚Neuproduktionen‘ am tragischen Agon teil und konnte mit einem ais-

⁴ *Tragicorum Graecorum Fragmenta: Aeschylus*, III, ed. St. Radt, Göttingen 1985.

⁵ *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914, 249.

⁶ Zu den Testimonien vgl. *TrGF* III Gm (S.56-58).

⁷ Vgl. Hypothesis I: „Das Stück wurde aufgrund seiner Parabase so sehr bewundert, daß es wiederaufgeführt wurde, wie Dikaiarch bemerkt.“ Vgl. K.J. Dover, *Aristophanes, Frogs*, Oxford 1993, 73 f. und A.H. Sommerstein. *The Comedies of Aristophanes*, vol. 9: *Frogs*, Warminster 1996, 21 f.

⁸ Zu der Wiederaufführung der aischyleischen *Perser* in Syrakus vgl. *TrGF* III Ge (S. 49).

chyleischen Stück demnach auch einen Sieg erringen. Dies wird durch eine Notiz bei Philostrat unterstrichen (*Vita Apoll.* 6.11 = *TrGF* III T 76):

«Die Athener sahen in ihm den Vater der Tragödie und luden ihn auch nach seinem Tode zu den Dionysien ein; denn Dramen des Aischylos wurden nach einem Beschluß der Athener wieder aufgeführt und trugen von neuem den Sieg davon».

Quintilian (10.1.66 = *TrGF* III T 77) bestätigt diese Nachrichten, wirft allerdings durch seinen Bericht, der in seiner Charakterisierung der aischyleischen Kunst unzweifelhaft von Aristophanes *Fröschen* abhängt, Schwierigkeiten auf:

«Die Tragödien hat als erster Aischylos zu Ansehen gebracht, erhaben, ernst und groß in seinen Worten oft bis zum Fehlerhaften, jedoch an sehr vielen Stellen noch ungeglättet und ungeordnet - weswegen die Athener es späteren Dichtern gestattet, seine Stücke in verbesserter Form (*correctas*) im Agon aufzuführen. Und auf diese Art haben viele des ersten Platz errungen».

Problematisch ist an Quintilians Bericht die Schlußfolgerung aus dem Volksbeschluß: die Athener hätten es späteren Dichtern gestattet, aischyleische Stücke aufgrund ihres nicht vollkommenen Stils in bearbeiteter Form wiederaufzuführen. Die Aussage Quintilians ist viel und kontrovers diskutiert worden. Im Anschluß an Christian Brockmanns vor kurzem erschienener Untersuchung⁹ möchte ich Quintilians *correctas fabulas* so erklären, daß bei den Wiederaufführungen aischyleischer Stücke die Chorodidaskaloï sich das Recht herausnahmen, die Stücke zu „korrigieren“, und zwar in dem Sinne, daß sie sie modernisierten, mit dem aktuellen philosophischen oder politischen Diskurs entlehnten Gedanken anreicherten oder - dem Theaterbetrieb, vor allem dem Schauspieler-Agon der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts Rechnung tragend - mit Glanzrollen wie Monodien anreicherten. Der *Prometheus* könnte ganz aus dieser Praxis heraus erklärt werden¹⁰.

Ganz in eine Wiederaufführung eines aischyleischen Stückes führt der Prolog der *Acharner*, in dem der auf den Beginn der Volksversammlung wartende Dikaiopolis berichtet (9-12):

⁹ Chr. Brockmann, *Aristophanes und die Freiheit der Komödie. Untersuchungen zu den frühen Stücken unter besonderer Berücksichtigung der Acharner*, München/Leipzig 2003, 21-26.

¹⁰ Vgl. zuletzt E. Lefèvre, *Studien zu den Quellen und zum Verständnis des Prometheus Desmotes*, Göttingen 2003, bes.171-76 zur ‚Modernisierung‘. Zu den Monodien im *Prometheus* vgl. vor allem B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze1993, der das Stück als melodramma erklärt.

«Dann aber litt ich tragisch - im Theater:
Ich sitze da mit offenem Maul, erwarte
Ein Stück von Aischylos, da heißt's: Theognis!
Ihr könnt euch denken, wie mein Herz erbebe!»¹¹

Nach der *communis opinio*, zuletzt referiert in Olsons Kommentar zu den *Acharnern*¹², erklärt sich der ‚tragische‘ Schmerz des Dikaiopolis daraus, daß er eine Aufführung eines aischyleischen Stücks erwartete und statt dessen eine Tragödie des Theognis über sich ergehen lassen mußte - eines für seinen spröden Stil bekannten Dichters¹³. Man könnte jedoch, wie dies Brockmann tut¹⁴, den Schock des Dikaiopolis auch daraus erklären, daß er seinen geliebten Aischylos erwartete und nun (wahrscheinlich beim Proagon)¹⁵ hören mußte, daß Theognis als Chorodidaskalos einer aischyleischen Tragödie fungierte, was für einen altmodischen Liebhaber des Aischylos Schlimmes erwarten ließ.

Stefan Radt hat in *TrGF* III (p. 56 s.) aus den aristophanischen Anspielungen bzw. Parodien aischyleischer Stücke eine Liste möglicher Aischylos-Reprisen zusammengestellt¹⁶. Besonders dicht sind Anspielungen auf die *Choephoren*, was in der zweiten Fassung der *Wolken* einen Niederschlag gefunden hat¹⁷; eventuell verweist die Gesandtschaftsszene zu Beginn der *Acharner* auf eine Wiederaufführung der *Perser*¹⁸. Eine weitere Wiederaufführung der *Perser* ist in den Jahren der Krise gegen Ende des Peloponnesischen Kriegs wahrscheinlich¹⁹, die durch die Timotheos' *Perser* angeregt worden sein könnten²⁰.

¹¹ Übersetzung von Ludwig Seeger (in: *Antike Komödien: Aristophanes*. Hrsg. von H.-J. Newiger und P. Rau, München 1968).

¹² S.D. Olson, *Aristophanes, Acharnians*, Oxford 2002, 68 f.

¹³ Theognis galt als ‚kalt‘ (*ψυχρός*), vgl. *TrGF* I 28 T 1 und T 3 (= *Ar. Thesm.* 170). Wahrscheinlich war er einer der 30 Tyrannen (T 5).

¹⁴ Brockmann (s. Anm. 9) 27-41.

¹⁵ Anders Brockmann (s. Anm. 9) 37-41, der eine Ankündigung im Rahmen des Festprogramms der Großen Dionysien annimmt.

¹⁶ Vgl. auch P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967, 213 f. (Verzeichnis der parodierten Aischylos-Stellen).

¹⁷ Vgl. H.-J. Newiger, *Elektra in Aristophanes' Wolken*, in: H.-J. Newiger, *Drama und Theater. Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*, Stuttgart 1996, 109-16 (Drama Beiheft 2).

¹⁸ Vgl. Brockmann (s. Anm. 9) 42-141.

¹⁹ Vgl. Aristophanes, *Frösche* 1026, 1028 f. Dazu paßt, daß aufgrund des patriotischen, die *ὁμόνοια* der Bürger propagierenden Tons der Parabase der *Frösche* das Stück mit der außergewöhnlichen Auszeichnung einer Wiederaufführung gewürdigt wurde.

²⁰ Zur Datierung vgl. J.H. Hordern, *The Fragments of Timotheus of Miletus*, Oxford 2002, 14-17.

Aischylos ist also für die Dramatiker, Tragödien- wie Komödiendichter der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, ein Zeitgenosse. Anders als Homer ist er nicht als ‚Klassiker‘ der aktuellen Auseinandersetzung entrückt, sondern er steht mit seinen wiederaufgeführten Stücken mitten im poetischen und politischen Diskurs der Krisenjahre der Polis in der Zeit des Peloponnesischen Kriegs. Das bedeutet: Seine wiederaufgeführten Stücke werden nicht als zeitenthobene Klassiker gesehen, sondern als aktuelle Dramen wie die des Sophokles oder Euripides.

Neben den Wiederaufführungen ist die Institution des Symposions ein wichtiges Medium für die Bekanntheit des Aischylos, allerdings nur in ‚Auszügen‘, da ja nur Ausschnitte aus den Stücken rezitiert wurden. Wichtigstes Zeugnis für diese Praxis sind wie häufig für literarische Phänomene des 5. Jahrhunderts die Komödien des Aristophanes und seiner Zeitgenossen. Neben Archilochos, Alkaios, Alkman, Anakreon, Pindar, Simonides und Stesichoros hatten auch lyrische Partien oder gar rezitierte Passagen aus Dramen ihren Platz beim Symposion²¹. In den *Rittern* (529 f.) werden Oden des Kratinos als „Hits“ bezeichnet, die die einmalige Aufführung überlebten:

«Da gefiel kein Lied bei den Schmäusen (Symposien) als dies: ‚O feigensohlige Doro!‘
Und ‚O Meister im künstlichen Liederbau!‘ - So stand er wie keiner im Flore!»²².

Ebenfalls ist die Anspielung auf die lyrische Kunst des alten Phrynichos in *Wespen* 217-21²³ und *Vögeln* 748-50²⁴ nur verständlich, wenn auch Lieder des alten Tragikers ihren Platz beim Symposion hatten, zumal in beiden Fällen auf den musikalischen Charakter der phrynischeischen Lyrik eingegangen wird.

Das wichtigste Zeugnis für die Rezitation dramatischer Texte beim Symposion sind schließlich die *Wolken* (1354-78). In den *Wolken* wird bereits im Agon zwischen den beiden Logoi der Gegensatz ‚alt‘ - ‚modern‘ im Bereich der Paideia auf-

²¹ Vgl. dazu jetzt B. Pütz, *The Symposium and Komos in Aristophanes*, Stuttgart/Weimar 2003 (Drama Beiheft 22).

²² Übersetzung von L. Seeger (s. Anm. 11).

²³ Die Alten des Chores wimmern (μινυρίζοντες) „altmodische Lieder, honigsüß, östlich klingend im Stil des Phrynichos“ (ἀρχαία μελισσιδωνοφρυνιχήρατα).

²⁴ Auch an dieser Stelle wird der honigsüße Charakter der Lieder des Phrynichos betont, der wie eine Biene aus ambrosischen Liedern süßen Gesang saugt.

gebaut (889 ff.)²⁵. Dieser Gegensatz wird in seinen literarischen Auswirkungen im 2. Agon, in der Auseinandersetzung zwischen Strepsiades und seinem Sohn Pheidippides, der inzwischen die sophistische Ausbildung allzu sehr verinnerlicht hat, vorgeführt. Strepsiades habe, so erzählt der Alte dem Wolkenchor, nach dem Essen den Sohn aufgefordert, zur Lyra ein Stück von Simonides vorzutragen und zur Antwort erhalten, Kithara zu spielen und beim Trinken zu singen sei altmodisch (ἀρχαῖον) (1355-58), und außerdem sei Simonides ein schlechter Dichter (1362). Darauf fordert der Alte seinen Sohn auf ein Stück aus Aischylos zu rezitieren (1365 λέξαι); doch dem ergeht es nicht besser: sein Werk sei ‚voller Lärm, ohne Zusammenhang, aufgeblasen schwülstig und übertrieben bombastisch‘ (1367 ψόφου πλέων ἀξύστατον στόμφακα κρημνοποιόν). Pheidippides bevorzugt dagegen die moderne Poesie und zieht es vor, eine der bekannten unsittlichen Reden (1371 ῥῆσίν τιν’) aus Euripides zu rezitieren²⁶.

Die Stelle führen vor Augen, daß das Symposion eine gewisse Erwartungshaltung hervorbringen konnte, die die aristophanischen Komödien reflektieren und sich in dem Gegensatz „alt“ (ἀρχαῖος) - „modern“ (καινός) auf den Nenner bringen läßt. Die 405 aufgeführten *Frösche* sind unter dem Gesichtspunkt dieser Konstruktion literarischer und politischer Bewertungskategorien, insbesondere des Archaischen, von höchstem Interesse. Aristophanes markiert mit dieser Komödie das Ende der Polis-Gattung Tragödie, aber auch seiner eigenen Gattung, in einem klaren Bewußtsein der Epochenschwelle, an der er dieses auf die Gattungsgeschichte des 5. Jahrhunderts zurückblickende Stück schrieb²⁷. Nach dem Tod des Euripides und Sophokles und 50 Jahre nach Aischylos’ Tod gibt es keine rechten Dichter mehr. „Denn die einen sind nicht mehr, die aber, die da leben, die sind schlecht“, sagt Dionysos in V. 72. Kein einziger ‚zeugungsfähiger‘ Tragiker findet sich noch, der imstande wäre, ein edles Wort zu Papier zu bringen (96f.). Indem Aristophanes in den *Fröschen* den Kanon der tragischen Trias festschreibt²⁸, gibt er gleichzeitig Bewertungskriterien vor, die in der ersten Konzeption des Stücks sicherlich nach der bekannten Dichotomie ‚alt‘ - ‚modern‘, repräsentiert durch Aischylos und Euripides,

²⁵ Zu ‚alt‘ vgl. 959, 961, 968, 986; Kennzeichen der alten Zeit sind Sophrosyne (962, 1006) und Apragmosyne (1007). Zum Generationenkonflikt in den *Wolken* vgl. B. Zimmermann, *Generationenkonflikt im griechisch-römischen Drama*, Würzburger Jahrbücher N.F. 22, 1998, 21-32.

²⁶ Eine vergleichbare Situation könnte auch in den *Daitales* (Fr. 235 PCG), bei Eupolis fr. 326 PCG und Antiphanes fr. 85 PCG zugrunde liegen.

²⁷ Zum Problem der Epochenabgrenzung vgl. B. Zimmermann, *Epochen der griechischen Literatur*, in P. Riemer, M. Weißenberger, B. Zimmermann, Einführung in das Studium der Gräzistik, München 2000, 135-52.

²⁸ Vgl. dazu B. Zimmermann, *Die griechische Tragödie*, Düsseldorf/Zürich 2005³, 7 f.

angelegt waren und nach dem Tod des Sophokles um eine mittlere, ausgewogene Position erweitert wurde (82). Sophokles' ausgewogenes Verhalten (82 εὐκόλος) wird auf der Handlungsebene dadurch unterstrichen, daß er sich an dem Agon um den Thron der tragischen Kunst nicht beteiligt, sondern vornehm dem Altmeister den Vortritt läßt (786-94).

Doch werfen wir einen kurzen Blick darauf, wie Aristophanes in dieser literaturkritischen Komödie das Altertümliche und Archaische in Aischylos' Werk beschreibt: Der Agon und die vergleichende Analyse der aischyleischen und euripideischen Tragödie (799 ff.)²⁹ erhalten ihre wahre Dimension vor dem Hintergrund der Parabase. Wie in Athen im Jahre 405 herrschen in der Unterwelt Zwist und bürgerkriegsähnliche Zustände (760 στάσις). Der Unterweltspöbel (771 f., 779 f. δῆμος τῶν πανούργων) verlangt eine Entscheidung (κρίσις) darüber, ob Aischylos, der Altmeister der tragischen Muse, seinen Platz dem Neuankömmling Euripides räumen soll. Der folgende Vergleich der aischyleischen mit der euripideischen tragischen Kunst ist gleichzeitig als Konfrontation zwischen dem alten Athen, das die Großmacht der Perser zurückschlug, und dem Athen des Jahres 405 zu lesen, das gegen den innergriechischen Feind kurz vor einer demütigenden Niederlage stand. Aischylos und Euripides sind in diesem Fall, wie dies bei namentlich genannten Personen in den Komödien des Aristophanes die Regel ist, weniger als Individuen anzusehen, sondern als Prototypen eines bestimmten Zeitgeistes und ihre Werke dementsprechend als Ausdruck eben dieses Zeitgeistes.

Euripides ist der Repräsentant der modernen, durch Sokrates³⁰ geprägten Decadence, die ihren Ausdruck vor allem in einem übersteigerten Individualismus und Egoismus (vgl. 959 ff., 970 ff.) findet, die die Belange des Gemeinwesens und Gemeinwohls verblassen lassen. Aischylos dagegen ist das Urbild des alten Athen: Er strotzt vor ungebändigter Kampfeskraft (804 ἔβλεψε ταυρηδόν); dem obersten der Götter gleich (814 ἐριβρεμέτας) kann er, erfüllt von geradezu göttlicher Raserei (817 μανία), seinen Zorn kaum zügeln (814 f.), und ist in einer traditionellen Weise fromm (886). Immer wieder wird auf die titanische Urkraft des Aischylos verwiesen, häufig in einer ausdrucksstarken Natur - bzw. Tiermetaphorik (822 ff., 848 τυφώς, 852 χάλαζαι)³¹. Diesen Eigenschaften entsprechen auch die Stücke des Ais-

²⁹ Die Fachsprache in 797-802 unterstreicht den wissenschaftlichen Anspruch der folgenden κρίσις.

³⁰ Vgl. *Frösche* 1491-99: Das Zusammensein mit Sokrates wird als Verrat der musischen Ausbildung im traditionellen Sinn und der höchsten Werte der tragischen Kunst bezeichnet.

³¹ Vgl. *Ritter* 526-28 zu Kratinos.

chylos - jedenfalls in der Charakterisierung, die ihnen der aristophanische Euripides angedeihen läßt. Zu Unrecht würden sie den Namen ‚Drama‘ tragen, da sie kaum Handlung aufwiesen, sondern erhaben schweigende Personen (911-13) und eintönige Chorlieder (914 f.) das törichte Publikum hinters Licht führten (908-10). Ziel der aischyleischen Dichtung sei lediglich die Erschütterung der Zuschauer (962 ἔκπληξις), die durch Wortungeheuer (924 f., 1004 f.), Neologismen (926) und absichtliche Dunkelheit (927) herbeigeführt werde. Eine Dichtung wie die des Aischylos erfüllt konsequenterweise eine völlig andere pädagogische Aufgabe als die des Euripides. Sie bildet wehrhafte, vierschrotige, tapfere Polisbürger heran (1014 f.), indem sie im Gegensatz zur Euripides nichts Unziemliches verkündet (1053), sondern in Stücken voller Kampfeskraft wie den *Sieben gegen Theben* und *Persern* Modelle des wehrhaften bürgerlichen Verhaltens entwirft und gleichzeitig zum Lobpreis, zur Selbstvergewisserung der Bürger dient (1021-27)³².

Wenn man die mit dem aristophanischen Aischylos verbundenen Charakteristika zusammenfaßt - Frömmigkeit, dunkle Erhabenheit, dichterische, dionysisch-genialische Urkraft und ein auf die traditionellen Werte der Polis, die durchaus aristokratische geprägt sind, abzielende pädagogische Wirkung -, fällt auf, daß diese Wertungen die Aischylos-Rezeption, und zwar die Rezeption der Person des Aischylos, angefangen bei den antiken Aischylos-Biographen, entscheidend geprägt haben. So wird in dem im Mediceus erhaltenen Bios des Aischylos betont, seine Inszenierungen und Mythenbearbeitungen hätten vor allem die Erschütterung (ἔκπληξις τερατώδης), nicht die Täuschung der Zuschauer, also das Hineinziehen des Publikums in die Illusion, zum Ziel gehabt (7). Sein Stil wird mit ὄγκος, „Schwulst“ (5, 14) charakterisiert, seine *dramatis personae* zeichneten sich durch ihre heroische Größe aus (5)³³.

Die angeführten Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, wie Aristophanes im Krisenjahr der Polis 405, kurz vor der Niederlage der Athener gegen die Spartaner und ihre Verbündeten, im klaren Bewußtsein eines Epochenjahres bzw. einer Epochenschwelle in der Gegenüberstellung des ‚alten‘ Aischylos und des ‚modernen‘ Euripides in Aischylos das Bild des archaischen Dichters par excellence entwirft.

³² Typisch aristophanisch ist, daß die Aussagen, die Aischylos zur politisch-didaktischen Funktion seiner Tragödien macht, in ihrer Ernsthaftigkeit sofort durch die Kommentare des Dionysos in Frage gestellt werden (1024 f., 1028 f.).

³³ Nur am Rande sei darauf hingewiesen, daß in der Vita (3) auf die Zeitgleichheit von Aischylos und Pindar verwiesen wird, da in der Pindar - beinahe dieselben Charakteristika wie in der Aischylos-Rezeption zum Tragen kommen und Pindar vielleicht noch mehr als Aischylos zur Chiffre archaischer Urgewalt wird.

Dionysische, alles mitreißende Sprachgewalt, Dunkelheit und Fremdheit, gewagte sprachliche Experimente, aber auch Statik der Handlungsführung, Unverständlichkeit und an Schwulst grenzendes Pathos sind die Charakteristika archaischer Dichtung, wie Aristophanes sie sieht. Aischylos wird jedoch nicht nur zum Modell der alten, archaischen Dichtung, sondern auch zur Chiffre der alten Funktion von tragischer Dichtung, den Polis-Bürgern auf der Bühne Modelle bürgerlichen Verhaltens vorzuführen. Er wird also zur Chiffre der guten alten Zeit, in der im Gegensatz zur desolaten Gegenwart des Jahres 405 das kleine Athen auf der Basis der Eintracht der Bürger, der ὁμόνοια, die übermächtigen Perser zurückschlug. Das heißt: die archaische Dichtung des Aischylos - wie die des Phrynichos - wird nicht nur unter literarischen Gesichtspunkten analysiert, sondern unter Einbeziehung ihres didaktischen Auftrags und ihres Sitzes im Leben.

Abschließend sei noch ein kurzer Hinweis darauf gestattet, daß neben der expliziten Poetik, der literarischen Kritik und Analyse der aischyleischen und euripideischen Tragödie, Aristophanes einen impliziten Rückblick auf die eigene Gattung, die Komödie, unternimmt, den man insofern als archaisierend bezeichnen könnte, als der Dichter nochmals - allerdings in beinahe nostalgischer Art und Weise - die Formen der Archaia durchspielt und den Zuschauer auch inhaltlich auf die Frühphase der komischen Gattung hinweist: Der Titel der Komödie, die *Frösche*, verweist auf die frühen Tierchöre eines Magnes³⁴, und narrt den Zuschauer. Der Fröschechor ist nur ein Nebenchor, das erste Chorlied, der Streitgesang zwischen Dionysos und den Sumpfbewohnern (209 ff.), ist nicht die Parodos, sondern eine lyrische Prolog-Einlage, ja, der Chor, so meine ich jedenfalls³⁵, war nicht einmal zu sehen, sondern sang aus dem hinterszenischen Raum. Noch deutlicher wird jedoch die archaisierende Tendenz durch den Protagonisten, durch den Gott des Theaters Dionysos, und durch den Mysterchor, der in der Parodos die wesentlichen Unterscheidungsmerkmale der Archaia von der Mese und Nea entwickelt: die Spottfreiheit, das ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν³⁶, die Verbindung von Ernst und Spaß und die dionysische Gebundenheit der Gattung. Und es ist wohl kein Zufall, daß nicht viel früher als Aristophanes im fernen Makedonien Euripides in seinen *Bakchen* ebenfalls den Theatergott Dionysos in den Mittelpunkt stellt und vor allem in der Parodos an die rituellen Ursprünge der Gattung im Dithyrambos erinnert oder in den Fragmenten

³⁴ Vgl. die Würdigung in *Ritter* 520-25.

³⁵ Vgl. B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Bd. 1: *Parodos und Amoibaion*, Königstein/Ts. 1985², 155-67.

³⁶ Vgl. dazu zuletzt A. Ercolani (Hrsg.), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart/Weimar 2002.

der Dithyrambiker der Zeit ebenfalls das Dionysische eine wichtige Komponente zu sein scheint³⁷. Die Krise der Polis und der ‚dionysischen‘ Polisgattungen schärft den Blick der Dichter für Phänomene, die die Stadt und die Gattungen der Stadt groß machten, führt zu einer politisch-gesellschaftlichen und literarischen Analyse der Vergangenheit und damit zu einer Bestimmung dessen, was ἀρχαῖος, was ‚archaisch‘ in politischer wie literarischer Hinsicht ist.

Freiburg

Bernhard Zimmermann

³⁷ Melanippides fr. 760f. *PMG*; Timotheos fr. 780 *PMG*; Telestes 805 f. *PMG*. Vgl. dazu auch B. Zimmermann, *Gattungsmischung, Manierismus, Archaismus. Tendenzen des griechischen Dramas und Dithyrambos am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, *Lexis* 3, 1989, 25-36, zu den Dithyrambikern B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992, 129-32.