

Christoph Kugelmeier
Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik
in der Alten attischen Komödie

Beiträge zur Altertumskunde

Herausgegeben von
Ernst Heitsch, Ludwig Koenen,
Reinhold Merkelbach, Clemens Zintzen

Band 80



B. G. Teubner Stuttgart und Leipzig

Reflexe früher und zeitgenössischer
Lyrik in der
Alten attischen Komödie

Von
Christoph Kugelmeier



B. G. Teubner Stuttgart und Leipzig 1996

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Kugelmeier, Christoph:

Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik

in der Alten attischen Komödie /

von Christoph Kugelmeier. – Stuttgart: Teubner, 1996

(Beiträge zur Altertumskunde; Bd. 80)

Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1994/95

ISBN 3-519-07629-2

NE: GT

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar.

Das gilt besonders für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© B. G. Teubner Stuttgart 1996

Printed in Germany

Druck und Bindung: Röck, Weinsberg

Meinen Eltern

Vorwort

Dieses Buch ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Wintersemester 1994/95 der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln vorgelegen hat*.

Gerne möchte ich den vielen Menschen herzlich Dank sagen, die mich während der Entstehung dieses Buches in vielfältiger Weise unterstützten und ermutigten. Danken möchte ich Herrn Prof. Zintzen für die Übernahme des Korreferats und für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe „Beiträge zur Altertumskunde“, Ursula Englaender, Irene Frings, Thomas Gärtner, Christel Hansen, Axel Schuster und Susanne Settels für ihre Hilfe beim Korrekturlesen, den Mitgliedern des Doktorandenkolloquiums für manche konstruktive Kritik und wertvolle Hinweise und Axel Schuster noch einmal besonders dafür, daß er in Bibliotheksangelegenheiten immer für mich da war. Die selbstlose und wirklich freundschaftliche Unterstützung, die mir Peter Riemer in jeder Hinsicht zuteilwerden ließ, vor allem beim Bewältigen von Segen und Fluch der elektronischen Textverarbeitung, kann hier nur angedeutet werden.

Überhaupt schuf das großartige menschliche Miteinander am Kölner Institut für Altertumskunde die rechte Atmosphäre, in der es sich mit Lust und Freude studieren und arbeiten ließ. Ähnliches durfte ich auch im letzten Jahr erle-

* Termin des Rigorosums war der 4.2. 1995. Hauptgutachter der Arbeit war Prof.Dr. Rudolf Kassel, Zweitgutachter Prof.Dr. Clemens Zintzen.

ben, das ich als Mitarbeiter am Institut für Klassische Philologie in Dresden verbrachte.

Die zeitweilige Förderung durch die „Studienstiftung des deutschen Volkes“ half mir bei der nötigen finanziellen Absicherung; hier sei ganz besonders der engagierte Einsatz meiner Vertrauensdozentin Frau Prof. Eva Bössmann erwähnt.

Vor allem gilt mein Dank meinem Lehrer Herrn Prof. Kassel. Er hat mich durch eine Vorlesung, die mir in nachhaltiger Erinnerung geblieben ist, und in vielen anderen seiner Lehrveranstaltungen für Aristophanes und die griechische Komödie begeistert, später dann diese Arbeit angeregt und mit vielfachem wertvollen Rat und heilsamer Kritik in der großzügigsten Weise betreut. Durch seine fachliche und menschliche Förderung durfte ich erfahren, daß das schöne Wort vom „Doktorvater“ keineswegs eine bloße Redensart bedeutet.

Indem ich dieses Buch meinen Eltern widme, möchte ich ihnen (wenn auch unzureichend) danken, daß sie überhaupt ermöglicht haben, es zu schreiben, und noch für viel mehr: für all ihre Liebe und Geduld, für so manches persönliche Opfer, für all die schönen Jahre meiner Kindheit und Jugend.

Potsdam, im März 1996

Christoph Kugelmeier

Inhaltsverzeichnis

I.) Einleitung	1
II.) Die Überlieferung der alten Poesie in den Komödientexten	10
III.) Schulunterricht und Symposion als Überlieferungsträger.....	37
1.) Die schulische Grundlage	41
2.) Die Skolien, ihre Bedeutung und ihre Vorlagen in der alten Lyrik.....	44
3.) Die Festgebräuche und ihre Reflexe.....	72
4.) Vergleich mit außerathenischer Tradition.....	73
5.) Der kulturelle Wandel und seine Folgen für die symposiastische Literatur.....	76
IV.) Zitate und Stilimitationen.....	83
1.) in Parabasenoden	83
a) Wörtliche Zitate in komischer Umdeutung.....	84
b) Anklänge.....	94
2.) Die nichtlyrischen Teile der Parabase.....	96
3.) Andere Chorpartien.....	100
4.) Agone	118
a) Wörtliche Zitate.....	118
b) Umgestaltete Zitate	124
5.) Eigenständige Lyrik.....	132

6.) Rückgriff auf Volkstümliches.....	144
7.) Weitere Anklänge	158
V.) Das Verhältnis der Alten Komödie zur Iambographie.....	163
1.) Archilochos.....	169
a) Zitate	169
b) Kratinos' „Archilochoi“	178
2.) Hipponax	189
a) Anspielungen	189
b) Ein komisch umgestaltetes Zitat in einer Chorpartie.....	192
VI.) Der jungattische Dithyrambos und die „Literaturkritik“ der Alten Komödie.....	195
1.) Kinesias	208
2.) Phrynis.....	249
3.) Eine Parodie auf den „Kyklops“ des Philoxenos: Aristophanes, Plutos 290 ff.....	255
4.) Indirekte Verspottung des Dithyrambenstils in den Tragikerparodien	264
a) Aristophanes, Ran. 1309-1322 und 1331-1363: Chorlied und Monodie im euripideischen Stil	265
b) Die Agathon-Parodie in Aristophanes' „Thesmophoriazusen“ (Vv. 39-61 und 99-129)	271
5.) Unterschiedliche Bewertungen der Neuen Poesie in der Alten Komödie (Eupolis fr. 392)?.....	297

6.) Besonderheiten der Alten Komödie bei den Reflexen des jungattischen Dithyrambos im Vergleich mit der späteren Entwicklung	302
VII.) Ergebnisse.....	306
Literaturverzeichnis	318
Register	334

I.) Einleitung

„Saepissime Aristophanem versibus aliorum poetarum, epicorum, lyricorum, imprimis tragicorum usum esse neminem latet qui eius comoedias inspexerit“, konstatiert W.H. van de Sande Bakhuyzen in seiner 1877 erschienenen Untersuchung „De parodia in comoediis Aristophanis“ (S. V), und er fährt mit vollem Recht fort: „Qui si omnes in lucem protrahi possent, multa quae nunc caligine obducta sunt perspicua forent multasque summi comici facetias melius intellegeremus“. Mit einem der genannten Bereiche, dem Rückgriff in jeglicher Form auf ältere und zeitgenössische Lyrik, befaßt sich die vorliegende Arbeit. Der bereits in der Antike bestehenden Schwierigkeit, die Gattung „Lyrik“ inhaltlich und terminologisch zu erfassen, bin ich mir dabei bewußt. In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff (im Einklang mit dem modernen Sprachgebrauch) auf alle nicht-dramatischen und nicht-epischen dichterischen Werke, „kurze Gedichte und Lieder verschiedner Art und in verschiednen Versmaßen, einschließlich des elegischen“, angewendet, die „an die Person des Sprechers, die Zeit des Vortrags und die besonderen Umstände ... [ihrer] Entstehung“ gebunden sind (Fränkel, DuPh 148 mit Anm. 4). Er schließt somit ein: die monodische Lyrik, die Chorlyrik, die Elegie, den Iambos und (als „zeitgenössische Lyrik“) den jungattischen Dithyrambos. Für das antike Verständnis von Lyrik bleibt die Abgrenzung des gesungenen Liedes wesentlich, womit Elegie und Iambos ausgeschlossen wären¹. Es wird sich jedoch herausstellen, daß diese Unterscheidung für die vorliegende Untersuchung keine nennenswerte Rolle spielt.

¹ Für eine eingehende Erörterung dieser Fragen wie auch des antiken Verständnisses von „Lyrik“ sei auf Wilamowitz, TGL 4-7 sowie auf die Arbeiten von Färber und (ergänzend) Harvey verwiesen (s. Literaturverzeichnis); vgl. auch die Anmerkungen zu Färbers Arbeit von E. Kalinka, PhW 57 (1937), 2 f. Einen wichtigen neuen Denkansatz, was die Abgrenzung und Einteilung der lyrischen Genera überhaupt und moderne Fehldeutungen in diesem Bereich angeht, bietet M. Davies, *Monody, choral lyric, and the tyranny of the hand-book*, CQ 38 (1988), 52-64. Wichtiges zu diesem Thema findet sich auch bei R.L. Fowler, *The Nature of Early Greek Lyric* (Toronto 1987), v.a. 89 f. und zur Elegie im besonderen 86 ff., obgleich sein gegen die Auffassung von der „Geistesgeschichte“ gerichteter Ansatz als problematisch angesehen werden muß.

Eine zusammenfassende Untersuchung über die lyrischen Reflexe in der Komödie fehlt bis heute, allerdings gibt es zu einzelnen Stellen Arbeiten in stattlicher Anzahl. Mit der Bezeichnung „Reflex“ soll eine Festlegung auf die Parodie vermieden werden². Eine solche thematische Verengung der Aufgabenstellung wäre angesichts der Vielfalt und der unterschiedlichen Art der zu behandelnden Stellen unangemessen. Wir haben es hier mit einem anderen Fall als dem der „Paratragodie“ zu tun, die Rau in seiner maßgeblichen Arbeit, dem Wortgebrauch der Komödienscholien folgend, ausführlich darstellt. Die Untersuchung soll vielmehr ein breites Spektrum der unterschiedlichsten Arten literarischer Reflexion in diesem besonderen Fall, dem der Komödie, umfassen.

Ein Reflex aus lyrischer Dichtung läßt sich auf verschiedene Weise feststellen. Von den Modernen sind neben den einschlägigen Kommentaren vor allem das oben genannte Werk van de Sande Bakhuyzens und die nach Identifikationsmerkmalen aufgestellten Klassifikationen von Schlesinger hilfreich. Beide schenken allerdings der Paratragodie die größere Aufmerksamkeit und fassen sich in ihren Angaben zu Aristophanes, auf den sie sich beschränken, recht knapp.

Besondere Beachtung gebührt den antiken Kommentatoren, die ja das Textmaterial zum größten Teil noch vollständig vor sich hatten. So weisen die Scholien manches Mal darauf hin, wenn sich eine Komödienstelle mit einem lyrischen Werk berührt; dabei kann es sich um Bekanntes handeln oder - noch wertvoller - eine andere Textversion eines Gedichts als die sonst überlieferte gegeben werden, bisweilen auch etwas sonst Verlorenes³.

² Beim Gebrauch dieses Wortes schließe ich mich durchweg der Definition von Rau 11 an: „In der Parodie wird die Harmonie und Objektivität des Erhabenen absichtlich gebrochen, dadurch daß die durch formale Anlehnung und Nachahmung hervorgerufene Erwartung des Publikums mit Unangemessenheiten stilistischer und sachlicher Art überrascht wird“.

³ S. Wilamowitz, TGL 11 ff. Nach Th. Gelzer gehört die Parodie zu den „festen Strukturen in der Komödie des Aristophanes“, die er in seinem gleichnamigen Beitrag in den *Entretiens Hardt* 38 (1993) bespricht (S. 63), und er merkt an (Anm. 14): „Voraussetzung dafür, dass die Komiker etwas parodieren und damit spielen können, ist nur, dass das Parodierte dem Publikum bekannt ist“. Damit ist also nicht zugleich ein fester Horizont für die literarischen Kenntnisse des Komödiendichters abgesteckt, der sicherlich bedeutend weiter reichte als der des durchschnittlich gebildeten Atheners.

Es lassen sich mehrere Arten von Reflexen unterscheiden, nach dem Grad ihrer Anlehnung an die lyrische Vorlage:

1.) Die Vorlage kann *wörtlich zitiert* sein, was nicht ausschließt, daß die Einbettung in einen völlig anderen Zusammenhang als den des Originals einen komischen Effekt erzielt, der sich erheblich von der Vorlage unterscheidet. Dies tritt vor allem dann ein, wenn das Zitat entweder in überraschender Weise fortgesetzt wird oder selbst als Überraschung kommt. In nicht wenigen Fällen dient das Zitat gar keinem komischen Zweck, sondern steht in einem seiner Aussage angemessenen Zusammenhang. Öfters schaffen die Komödiendichter eigenständige Lyrik in Anlehnung an traditionellen lyrischen Stil und Wortgebrauch; dazu zählen Chorlieder ebenso wie Gebete in parodischer wie nichtparodischer Absicht (zu den ersteren s. die umfassende Untersuchung von Kleinknecht, die auch durch die neuere Arbeit von Horn nicht ersetzt wird). Dieser Bereich kann in der vorliegenden Arbeit, die sich mit den Reflexen lyrischer Dichtung befaßt, nicht ausführlich besprochen werden; eine gründliche Bearbeitung ist ihm in neuerer Zeit durch die Dissertation von Zimmermann zuteilgeworden, auf die hierfür verwiesen sei. Nur für unmittelbare Anklänge an traditionelle lyrische Dichtung sollen einige herausragende und für die Verfahrensweise der Alten Komödie erhellende Beispiele angeführt werden.

2.) Der Reflex ist deutlich als *Zitat* erkennbar, aber in sich durch Änderung seiner sprachlichen Struktur von der Vorlage ebenso klar unterschieden. Das ist vor allen Dingen der Fall, wenn bestimmte Wörter durch andere, unerwartete ersetzt sind oder die grammatische Struktur dem Zusammenhang angepaßt wird. Wichtig ist auch die Frage, inwieweit sich das *Metrum* von dem der Vorlage unterscheidet (darüber unten mehr). In einigen Fällen ist, bedingt durch das Schwanken der Überlieferung, nicht eindeutig zu klären, ob wörtlich zitiert ist oder nicht.

3.) Der Reflex *klingt* an ein lyrisches Vorbild *an*; von einem Zitat im eigentlichen Sinne kann in diesem Fall nicht die Rede sein, da sich Vorlage und Reflex sprachlich und inhaltlich nicht zumindest in größeren Teilen decken. Vielmehr deutet der Reflex oft nur mit einem markanten Ausdruck oder einem typischen Motiv auf die lyrische Vorlage hin. Angesichts des lückenhaften Textbestandes ist hier Zurückhaltung geboten, und Reflexe dieser Kategorie sind nur bei möglichst eindeutigem Bezug aufgeführt.

4.) Der Reflex besteht nicht in einer Textreminiszenz, sondern in der *Anspielung auf die Person eines Dichters und sein Werk*. Diese überaus häufige Erscheinung hängt untrennbar mit einem besonderen Wesenszug der Alten attischen Komödie zusammen, der Lust am persönlichen Spott. In diesem Fall geht der Spott über das übliche $\acute{\omicron}\nu\omicron\mu\alpha\sigma\tau\acute{\iota}\ \kappa\omega\mu\phi\delta\epsilon\acute{\iota}\nu$ hinaus, indem er - allem Anschein nach seit Aristophanes und den Dichtern seiner Generation - durch die Darstellung von Dichterpersönlichkeiten zu einer in vieler Hinsicht treffenden literarischen Kritik entwickelt wird, die allerdings im Rahmen des komischen Spiels bleibt. Dies wird in einem gesonderten Kapitel zu zeigen sein, weil diese Art des Reflexes besonders im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Variante der Lyrik, dem jungattischen Dithyrambos, vorkommt.

Mit dieser Klassifizierung sind die verschiedenen *Arten und Weisen* beschrieben, wie sich die Komödiendichter auf die lyrischen Dichter berufen. Um nun die Methode der *Einarbeitung in den Komödientext* zeigen zu können, ist es notwendig, neben der für die Einzelinterpretationen wichtigen sprachlichen, metrischen und inhaltlichen Behandlung auch die *Einordnung in die Strukturen der Komödie* zu berücksichtigen, soweit sich diese als funktionale Einheiten herausgestellt haben. Die Vermutung liegt nahe, daß je nachdem, welche Funktion eine bestimmte Partie innerhalb des Dramas einnimmt (z.B. die Parabasenoden), auch die Rolle von Zitaten und Anspielungen variiert. Ob, in welchem Umfang und in welcher Weise dies zutrifft, wird anhand der erörterten Beispiele zu zeigen sein.

In einem eigenen Kapitel ist der Untersuchung die Frage vorangestellt, in welcher Gestalt die Komödiendichter ihre Lyrikertexte vorfanden und verwendeten. Dabei geht es keineswegs um Kleinigkeiten, sondern um mitunter sinnentscheidende Varianten gegenüber der Form, die von den alexandrinischen Philologen in späterer Zeit festgelegt wurde und die mit den durch den Überlieferungsprozeß bedingten Veränderungen auf uns gekommen ist.

Großen Wert sowohl für das Verständnis des Prozesses, in dem sich die Überlieferung des lyrischen Textbestandes vollzog und in dem die Komödie eine nicht unbedeutende Rolle spielt, als auch für manche Einzelinterpretation hat die „Textgeschichte der griechischen Lyriker“ von Wilamowitz. Mit der Überlieferung der beiden großen monodischen Lyriker von Lesbos,

Sappho und Alkaios, beschäftigen sich zwei Spezialwerke: Salvatore Nico-sia geht in seinem Buch „Tradizione testuale diretta e indiretta dei poeti di Lesbo“ ausführlich und überzeugend auf die Fragen der Textüberlieferung und die daraus resultierenden Probleme der Textgestaltung ein. Seine Arbeit vermittelt über den besonderen Fall der äolischen Dichtung hinaus ein anschauliches Bild vom Bestand und der Überlieferungsproblematik der gesamten griechischen Lyrik. Zu weit in ihrem Bemühen, lyrische Reminiszenzen zu entdecken, wo sich im günstigsten Fall Anklänge an allgemein poetisches Vokabular bzw. Bilder aus dem Vorstellungskreis lyrischer Dichtung feststellen lassen, geht Eleonora Cavallini in ihrer sonst sehr materialreichen und belehrenden Schrift „Presenza di Saffo e Alceo nella poesia greca fino ad Aristofane“. Sie neigt dazu, einen lyrischen Reflex zwar anzunehmen, ihn aber dann durch viel schlagendere Ähnlichkeiten etwa bei Homer oder den Tragikern selbst zu entkräften, was eine unklare Vorstellung darüber zeigt, welche Kriterien zur Bestimmung einer tatsächlichen Reminiszenz gelten sollen (vgl. auch die Rezension von Carey)⁴.

⁴ Beispiele für diese Verfahrensweise: S. 123: Av. 1167 = Sappho fr. 31,1; 163: Interpretation zur Verbindung von Ach. 73 = Alkaios fr. 332; 176 f.: Ach. 136 ff. = Alkaios fr. 338. Bedenklich sind auch folgende Annahmen in den „Conclusioni“: 1.) S. 200: Die Bekanntheit der beiden äolischen Dichter sei auf eine kulturelle und soziale Elite beschränkt gewesen, während Reflexe aus Homer und den Tragikern das Gros des Publikums angesprochen hätten. Diese Feststellung findet durch den Befund keine Bestätigung. Reflexe, die von einem Großteil der Zuhörer nicht erkannt worden wären, hätten im Drama keine Daseinsberechtigung; nebenbei erscheint es dann widersprüchlich, daß Frau Cavallini in der Hauptsache sehr schwache Anklänge herausstellt (noch unbefriedigender in ihrem Aufsatz „Echi della lirica arcaica nella Lisistrata di Aristofane“, MCr 18 [1983], 71-75), die unter den von ihr angenommenen Umständen bestimmt ihre Wirkung verfehlt hätten. 2.) S. 203: Bezüglich des „amoroso“ herrsche ein Unterschied der „Weltanschauungen“ (dieses Wort bei Cavallini) zwischen Sappho und Aristophanes, der seinen Niederschlag in der burschenhaften Umsetzung derartiger sapphischer Elemente finde. Hier ist der Unterschied der literarischen Genera verkannt, der doch wohl stärker zu Buche schlägt als der sozial-moralische Wertewandel (der unterschiedlich gedeutet werden kann) oder gar persönliche Verschiedenheit (die sich lediglich aus den erhaltenen Werken erschließen läßt, was nur zu leicht zu einem Zirkelschluß führt). Die Komödie stellt einfach ihrem Wesen nach völlig andere Anforderungen an die Darstellung z.B. von Liebesdingen, und die großenteils introspektive monodische Lyrik kann nicht, wie so häufig die Chorlyrik, herangezogen werden, um feierliche Stimmung zu erzeugen; die von ihr beschriebenen menschlichen und seelischen Zustände bilden den Fundus, aus dem sich der Komödiendichter für seine spezifisch komische Darstellung von Menschentypen bzw. typisch menschlichem Verhalten bedient.

Die Beantwortung der Frage, wie sich die Übernahme der älteren Lyrik überhaupt vollziehen konnte, erfordert auch eine eingehende Betrachtung der die Überlieferung tragenden gesellschaftlichen Einrichtungen. Hier ist der Schulunterricht, der die Grundlagen für die literarischen Kenntnisse vermittelte, ebenso wichtig wie in einer späteren Lebensphase das Symposion, das gesellige Beisammensein beim Wein, das seinen Teilnehmern beachtliche Kenntnisse in der lyrischen Dichtung abverlangte und dessen wichtige Rolle für die Überlieferung lyrischer Texte Reitzenstein in seinem Werk „Epigramm und Skolion“ (Gießen 1893) eindrucksvoll herausstellt.

Gesondert behandelt werden die Reflexe aus der Iambographie, weil der Einfluß der iambographischen Tradition auf die Alte Komödie in neuerer Zeit intensiv erörtert worden ist. So postuliert Ralph Rosen in seiner Dissertation zu diesem Thema nicht nur grundlegende Gemeinsamkeiten zwischen Komödie und Iambos (insbesondere ihre Lust an persönlicher Verspottung), sondern sogar eine regelrechte Abhängigkeit der jüngeren Gattung von der älteren. Von dieser Grundthese läßt sich Rosen in zu starkem Maße leiten, auch wenn er in einigen Fällen zutreffende Beobachtungen macht. Diese durchgängig zu beobachtende Tendenz führt oft zu falschen oder doch arg gezwungenen Interpretationen. Auch nimmt Rosen viel zu häufig nur aufgrund gewisser Übereinstimmungen im Wortgebrauch Anlehnungen an Vorbilder an, wo doch Iambos und Komödie gerade deshalb aus demselben Vokabular schöpfen, weil sie dieselbe Art der Komik teilen, nämlich den persönlichen Spott, der sich oft in derben Beschimpfungen ausdrückt (s. dazu Gelzer, Entretiens Hardt 38 [1993], 38 f.).

Unter „zeitgenössischer Lyrik“ ist der sogenannte „jungattische Dithyrambos“ zu verstehen, der für die Literatur- und Geistesgeschichte der Wende vom vierten zum dritten Jahrhundert große Bedeutung besitzt. Anders als die Werke der großen lyrischen Dichter gehört der jungattische Dithyrambos der gleichen Zeit an wie die klassische athenische Dichtung, er ist also auch Zeitgenosse der attischen Alten Komödie, was gegenüber dem Verhältnis der Alten Komödie zur klassischen Lyrik einen Unterschied ergibt. Obendrein wurde er schon in der Antike als eine von der „eigentlichen Lyrik“ getrennte Gattung empfunden⁵. Dennoch läßt sich

⁵ Aristoteles nennt Poet. 1 p. 1447 a 14 ff. die *διθυραμβοποιητική* gesondert neben Tragödie, Komödie, Auletik und Kitharistik; vgl. Wilamowitz, TGL 7 und 10 f. zur

seine Behandlung im Rahmen dieser Arbeit rechtfertigen, denn seine lyrischen Züge (nach den zu Anfang dieser Arbeit erörterten Kriterien) sind für ihn zweifellos prägend; zudem handelt es sich um die einzige bedeutende lyrische Dichtung im Athen der damaligen Zeit, die nicht im Dienst des Dramas stand. Gerade wegen seiner unerhörten formalen und geistigen Modernität kann die Beschäftigung mit dem jungattischen Dithyrambos ein Licht auf die exemplarische Entwicklung einer lyrischen Gattung werfen. Er bedeutete einen enormen künstlerischen Wandel in Musik und Dichtung und übte so auf zentrale Bereiche der attischen Literatur eine große Wirkung aus (man denke vor allem an Euripides). Eine besonders einschneidende Wirkung hatte die Preisgabe der traditionellen Einheit von Wort, Musik (als den Sprachgesetzen folgend vertontem Wort) und chorischem Tanz zugunsten einer herausragenden Stellung der immer stärker virtuose Ansprüche stellenden Instrumentalmusik, was mit einer formalen und inhaltlichen Unterordnung des Textes einherging⁶. Diese Umbrüche verursachte die neue Kunst nicht zuletzt deshalb, weil sie selbst Ausdruck einer veränderten geistigen Haltung in einer politisch und kulturell bewegten Zeit war (dem Ende des fünften Jahrhunderts). Gerade in der Komödie finden wir diesen alle Lebensbereiche durchdringenden Prozeß sehr oft dargestellt; bei Aristo-

entscheidenden Bedeutung der alexandrinischen Auswahl für das Herausfallen des neueren Dithyrambos aus dem lyrischen Kanon: „Classische Lyriker, das sind diejenigen, die vor dem neuen Dithyrambos und der neuen Kitharodik gedichtet haben“. Zur musikalischen Seite s. die Darstellung Wests, AGM 356 ff. Übrigens werden im folgenden der Dithyrambos einerseits und der Nomos bzw. die Kitharodie andererseits nicht durchgängig als getrennte Phänomene behandelt, weil beide zur fraglichen Zeit dieselbe Entwicklung durchmachen (genauer gesagt, eine gegenseitige Beeinflussung von Kitharodie und Dithyrambos in ihrer sprachlichen Ausprägung anzunehmen ist, vgl. Wilamowitz, Tim. 46 f., der ebd. anmerkt: „schwerlich wird sich jemand getrauen unter den Resten des Timotheos nach der Sprache zu sondern, was Nomos, was Dithyrambos ist“) und schon in der Antike als zwei Erscheinungsformen ein und derselben Sache angesehen werden. Ein enger Zusammenhang im Sinne einer Beeinflussung des Dithyrambos durch den Nomos wird z.B. an der allgemein wichtigen Stelle [Aristoteles], Probl. IΘ 15 p. 918 b 13-20 hergestellt. Vgl. Schmid I 4,481 f. und 513; Wilamowitz, Tim. 96 (zu ἀπολελυμένα und ἀναβολή als Charakteristika beider Kunstformen); Schönewolf 16 f.

⁶ Vgl. [Aristoteles], Probl. IΘ 15 p. 918 b 15-19, s. dazu Zimmermann, Dith. 127 f., Kapitel „Mimesis und Dithyrambos“, und Koller, Mimesis 210-221; z.T. problematisch Schönewolf 13 f.; näheres s. S. 258 ff. zur Parodie auf Philoxenos' „Kyklops“ im „Plutos“. Auf die durch technische Neuerungen bedingte größere Aussagekraft und Darstellungsfähigkeit der Musik weist West, AGM 363 hin, vgl. auch 201: „Imitative expressionism was a feature of the new music of the period“.

phanes spielt namentlich der Spott über das Desinteresse der jüngeren Generation an „klassischem“ Bildungsgut eine große Rolle (vgl. Nub. 1353 ff., s. S. 76 ff.). Es versteht sich daher, daß das Vordringen einer geistigen Bewegung wie der des neuen Dithyrambos, in der all diese Entwicklungen ihren künstlerischen Niederschlag fanden, dem satirischen Witz der Komödiendichter ausgezeichnet entgegenkam. Maßgebend zu diesem Thema sind die ältere Dissertation von Schönewolf und die kürzlich erschienene Habilitationsschrift Zimmermanns.

Reichhaltiges Material, vor allem zum wichtigen Thema der metrischen Umformung, bieten neben den Standardwerken zur Metrik die Arbeiten von Zimmermann, die allerdings zumeist nur dann zitiert sind, wenn sie über die Ergebnisse älterer Forschung hinausgehen. Die wertvollsten Anregungen verdankt die vorliegende Arbeit den „Beobachtungen zu Aristophanes“ von Eduard Fraenkel. Sie sind in inhaltlicher wie methodischer Hinsicht ihr Vorbild, nicht zuletzt durch die von gründlicher Texterfassung ihren Ausgang nehmenden Interpretationen, obwohl Fraenkels von vornherein nicht auf Vollständigkeit angelegte Arbeit durch manches Beispiel ergänzt werden kann.

Wegen des fragmentarischen Überlieferungszustandes der Komödiendertexte ist Aristophanes der einzige Komödiendichter, über dessen Verfahren bei den lyrischen Reflexen man mit einiger Gewißheit Erkenntnisse gewinnen kann⁷. Dennoch findet sich auch in den Komödienfragmenten manches interessante, bei Aristophanes so nicht vorkommende Phänomen; sie lassen sich ohnehin oft zur Erhellung von Aristophanesstellen mit Gewinn heranziehen.

Vorbemerkungen: Sofern nicht anders angegeben, richten sich die Zitate aus den Komödienfragmenten nach von Kassel und Austin herausgegebenen „Poetae Comici Graeci“ und die Zitate aus den vollständig erhaltenen Stücken des Aristophanes nach der Ausgabe von Coulon, mit Ausnahme zweier Anpassungen an den allgemeinen Brauch in der griechischen Orthographie: 1.) Worte am Satzanfang werden kleingeschrieben; 2.) alle Formen von ποιεῖν behalten das ι. Hervorhebungen durch Fettdruck (zur Bezeich-

⁷ Vorsichtig zur Übertragbarkeit aristophanischer Erscheinungen auf die Fragmente äußert sich Händel 12 f.

nung eines Zitats oder einer interessanten Stelle) sowie Unterstreichungen (zur Markierung eines Textproblems) sind von mir vorgenommen, ebenso wie Ergänzungen in eckigen Klammern außerhalb von runden Klammern bzw. des für antike Autoren üblichen Klammersystems. Seitenangaben ohne Nennung eines Verfassers bzw. seines Werks beziehen sich auf Stellen innerhalb der vorliegenden Arbeit.

II.) Die Überlieferung der alten Poesie in den Komödientexten

Bei der Überlieferung der frühgriechischen Lyrik ergibt sich eine Vielzahl von Problemen, die mit der besonderen, durch Dialekt und Metrum bedingten Schwierigkeit dieser Texte zusammenhängen. Erst seit der Zeit der alexandrinischen Philologie ist mit einer verbindlichen Ausgabe zumindest der „kanonisierten“ Dichter und daher mit einem weniger starken Verzerrungsprozeß zu rechnen, obwohl die Alexandriner ihrerseits auf bereits verfestigte Schemata zurückgriffen⁸. Vor dieser Zeit bleibt vieles unsicher. Wilamowitz, der sich in seiner „Textgeschichte der griechischen Lyriker“ besonders intensiv mit dieser Frage auseinandersetzt, nennt dort S. 44 drei Arten möglicher „Trübungen“:

- 1.) „indem der Text, den der antike Benutzer vorfand, bereits entstellt war“
- 2.) „indem dieser ungenau abschrieb“
- 3.) „durch die Corruptel seines Textes“.

Allerdings spricht Wilamowitz hier nur von den Stellen, die nach dem Erscheinen der verbindlichen alexandrinischen Textausgaben zitiert wurden und am meisten zur Kenntnis der weitgehend verlorenen Lyrik beitragen. Es stellt sich die Frage, ob und inwieweit auch die Komödie als Zeugin für Ausgaben herangezogen werden kann, die in die Zeit vor der alexandrinischen Philologie zurückgehen. In vielen Fällen, besonders da, wo die Überlieferung *des Komödientextes* durch Metrum und Responsion⁹ sichergestellt ist, bewähren sich die Dichter der Alten Komödie in ihrer Freude am Spiel

⁸ S. z.B. das von Risch 30-35 zu Alkman Angeführte. Wilamowitz gibt TGL 56 den starken Einfluß zu bedenken, den die „Umformung des Auslandes“ auf die Überlieferung des alkanmanischen Dialekts ausgeübt habe.

⁹ Was die öfters zu bemerkenden Freiheiten der Responsion in den lyrischen Partien bei Aristophanes angeht, mahnen die Ergebnisse der Untersuchungen Trachtas und Romanos zur Vorsicht gegenüber weitreichenden Texteingriffen, die eine Exaktheit herstellen sollen, auf die es dem Dichter gar nicht ankam. Trachta macht S. 11 und 106 zu Recht darauf aufmerksam, daß in den nicht respondierenden Partien jeweils immer genau ein Metrum oder ein Vers zu fehlen scheint, was für einen Textausfall merkwürdig wäre (s. auch Romano 22 f.). In mehreren Fällen stellt sich heraus, daß Textkorruptelen selten für die Unregelmäßigkeiten verantwortlich sind, sondern die Komödie sich vielmehr die Freiheiten bewußt nimmt, um gestalterische Besonderheiten zu unterstreichen.

mit Zitaten aus anderen poetischen Genres zweifellos als frühe und darum wertvolle Textzeugen für die älteren Lyriker, mit denen man immerhin sehr nahe an die Lebenszeit der alten Dichter selbst herankommt¹⁰. Dennoch ergeben sich im Vergleich mit Parallelüberlieferungen manche Fragen, die außer mit der von Wilamowitz genannten ersten Möglichkeit noch mit einer vierten erklärt werden können, nämlich der bewußten Umgestaltung des bereits vorgefundenen Textes durch die Komödiendichter, die dann später als Textvariante in Umlauf kam. Wie leicht so etwas im Zuge von Parodie und sonstiger lustiger Umformung eintreten kann, zeigen die vielfältigen lyrischen Reflexe in der Komödie sehr deutlich. Eine jede dieser Möglichkeiten muß im Einzelfall und im Zusammenhang der jeweiligen Komödienszene geprüft werden. Bewußte Änderungen müssen natürlich einem vom Künstler angestrebten Ziel dienen.

Die wichtige Frage, auf welche Weise sowohl die Komödiendichter als auch ihr Publikum die zum Verständnis der literarischen Reflexe notwendigen Kenntnisse überhaupt erwerben konnten, ist sehr umstritten und muß im folgenden etwas ausführlicher besprochen werden.

Pfeiffer 24-26 zeichnet die Entwicklung der Kenntnisse nach, die zur Voraussetzung dafür wurden, daß eine Buchkultur entstehen konnte; dazu trug vor allem die allmähliche Verbreitung des Alphabets bei. Für eine recht frühe Verbreitung der Lesefähigkeit sprechen einige beachtliche Argumente: Schon Anfang des sechsten Jahrhunderts waren griechische Söldner in der Lage, ihre Namen und noch einiges mehr in eine ägyptische Pharaonenstatue zu ritzen (SIG³ 1: „ca. 589“, s. Turner 12). Die für teures Geld verfertigten und öffentlich ausgehängten Volksbeschlüsse hätten keinen Sinn gehabt, wären sie nur für einen Bruchteil der Bevölkerung verständlich gewesen (s. Turner 9 f.); dies wird auch durch die von Thomas 16 und 51 vorgebrachten Bedenken nicht entkräftet. In Griechenland gab es auch, im Unterschied z.B. zu Ägypten und Assyrien, keine Schreibergilden, die ihr Wissen als Berufsgeheimnis betrachteten (Pfeiffer 24 f., Turner 12). Erst recht muß eine allgemeine Mindestschulbildung, die Lese- und auch Schreibfertigkeiten einschloß, für das Zeitalter der Komödie angenommen

¹⁰ Wilamowitz, TGL 44 nennt sie „die wichtigste Controlle der Ausgabe, über die wir verfügen“, aber mit der Einschränkung: „auf die sprachliche Form hat in *vorgrammatischer Zeit* nicht leicht jemand besonders geachtet“ (ein Beispiel [Lamprokles, PMG 735 a, s. S. 27 ff.] bespricht er TGL 85).

werden¹¹. Denn ob der Wursthändler in den „Rittern“ als Beispiel für die Bildung eines Durchschnittsatheners genommen werden kann, wie es bei Thomas 31 anklingt, die damit ihre These von der geringen Verbreitung von Lese- und Schreibfähigkeiten zur damaligen Zeit stützen möchte, ist doch sehr fraglich. Mit Äußerungen wie Equ. 188 f. ἀλλ', ὠγάθ', οὐδὲ μουσικὴν ἐπίσταμαι / πλὴν γραμμάτων, καὶ ταῦτα μέντοι κακὰ κακῶς soll sich der ἀλλαντοπώλης als durch und durch ungebildeter Bursche entlarven, der nur als solcher Kleon/Paphlagon Paroli bieten kann. Im Gegenteil beweist gerade die Tatsache, daß sogar ein solcher Mensch noch rudimentäre Kenntnisse in den γράμματα besitzt, die allgemeine Verbreitung dieses Wissens, wie Turner 9, Anm. 1 richtig hervorhebt.

J.D. Beazley, *AJA* 52 (1948), 336 ff. beschreibt einige Vasen, auf denen Personen mit Schriftrollen abgebildet sind; die ersten Vasen, auf denen Buchrollen zu sehen sind, datieren immerhin in die Zeit um das Jahr 490¹².

Chorlyrische Gedichte, insbesondere die Epinikien, befanden sich vor ihrer Veröffentlichung vermutlich im Besitz ihrer Adressaten¹³. Heraklit hinterlegte die Aufzeichnungen seiner Gedanken im Artemistempel zu Ephesos (22 A 1 DK)¹⁴. Überdies deuten auch die Zitate aus den ionischen Naturphilosophen bei Autoren des vierten Jahrhunderts auf zirkulierende Buchausgaben früherer philosophischer und sonstiger Werke¹⁵. Trotzdem

¹¹ Wie sich diese Kenntnisse auf die sozialen Schichten verteilte, dafür legt Aristoteles, *Pol.* VIII 3 p. 1338 a 15-19 ein Zeugnis ab: Die Schreibbildung betrachtet der Philosoph als nützlich für die Erledigung alltäglicher Geschäfte (nur diesen Teil führt Thomas 31 an), während ihm eine darüber hinausgehende Funktion, nämlich χρῆσιμος εἶναι πρὸς τὸ κρίνειν τὰ τῶν τεχνιτῶν ἔργα κάλλιον, als διαγωγή τῶν ἐλευθέρων gilt.

¹² S. außerdem: die bei Turner 13-15 angeführten Vasen- und Bildzeugnisse; F. Winter, *Schulunterricht auf griechischen Vasenbildern*, *Bonner Jahrbücher* 123 (1916), vor allem 281 f.; Pfeiffer 27.

¹³ Sedgwick 5; in Anm. 3 bestreitet er, daß längere wörtliche Zitate aus der großen Chorlyrik, z.B. von Simonides, *PMG* 542 bei Platon, *Prot.* 339 a - 346 d, etwas über fortdauernde Aufführungen dieser Gedichte im fünften Jahrhundert aussagen. Zumindest wird man aber feststellen dürfen, daß damit eine lückenlose Überlieferung bis ins vierte Jahrhundert hinein bezeugt ist (vgl. Wilamowitz, *TGL* 32).

¹⁴ S. Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen*, II. Band [Berlin 1932], 210, Anm. 1.

¹⁵ Heraklit selbst bezeugt 22 B 129 DK συγγραφαί für Pythagoras; daß dieser Ausdruck auf publizierte Werke hindeutet, bestätigt der Gebrauch des entsprechenden Verbums am Anfang des Geschichtswerks des Thukydides, dessen I 22,4 geäußerter Wunsch, sein Werk möge ein κτῆμα ἐς αἰεί sein, sinnlos wäre, wenn es sich der Autor

wurde noch im fünften Jahrhundert Literatur vielfach vorgelesen; ein Beispiel ist Platon, Phaidon 97 b f. (Sokrates berichtet, er habe zugehört, als ein Buch des Anaxagoras vorgelesen wurde). Allerdings nennt Sokrates im Jahre 399 für die Schrift desselben Philosophen einen Kaufpreis und gibt an, sie sei für diesen Preis für jeden, der sie haben wolle, zu erhalten (Platon, Apol. 26 d); den erstaunlich geringen Preis von einer Drachme darf man allerdings nicht zu wörtlich nehmen, weil Sokrates hierin hyperbolisch seine offen ausgesprochene Geringschätzung ausdrückt (so auch Pfeiffer 27).

Ein Zeugnis für den Buchhandel, auf den Sokrates anspielt, bietet ungefähr im Jahr 405, also zur Zeit der „Frösche“, die Inschrift IG I³ 475, 289-291: Dort sind 2 Drachmen und 4 Obolen als Kaufpreis für zwei Papyrusstücke (χάρται) angegeben, wobei, so betont Sedgwick, eine nach dem Ausbruch des Peloponnesischen Krieges herrschende Papyrusknappheit nach den einschlägigen militärischen und wirtschaftlichen Erfahrungen der Weltgeschichte in Rechnung gestellt werden muß; diese habe wohl auch die Praxis begünstigt, auf die Ran. 151 anspielt, Partien aus bestimmten Stücken abzuschreiben¹⁶.

Damit gelangen wir zu der Frage, wie es mit Zeugnissen für Buchexemplare und Buchhandel in der Komödie selbst bestellt ist. Tatsächlich kommt das Wort βιβλίον vor. In der Szene Av. 959-990 verlangt der Orakelverkäufer mit komischer Hartnäckigkeit, Peisetairos¹⁷ solle, statt ständig nachzufragen, lieber Einsicht in sein mitgebrachtes Buch nehmen, wo das Entsprechende aufgeschrieben stehe. Schließlich wehrt sich Peisetairos, indem er seinerseits eigene Notizen verliert, die er sich aus einem Apollonorakel gemacht habe (V. 982; das Verb ἐκγράφεσθαι erscheint auch Ran. 151, wo auf eine anscheinend gängige Praxis des Erwerbs von

nicht jederzeit verfügbar dächte, was die Annahme einer schriftlichen Publikation und Verbreitung erforderlich macht (Pfeiffer 29); s. Turner 17.

¹⁶ Herakles nennt dort als Strafe für denjenigen, der eine der Rhesis-Partien aus den Tragödien des Morsimos abschreibt, die Verbannung in den „ewigen“ Schlamm der Unterwelt. Damit soll allerdings eher eine vernichtende Kritik an diesem Dichter geäußert werden als an der geschilderten Praxis des Exzerpierens (vgl. zu diesem Verfahren Ephippos fr. 16, s. R. Kassel, RhM 137 [1994], 38, und zu Morsimos bei Aristophanes noch Pax 801 f., dazu S. 88).

¹⁷ Diese Form des Namens stellt Zanetto zu Av. 644 b mit guten Gründen als die richtige heraus; s. jetzt auch Dunbar, S. 128 f.

Schriftgut angespielt wird, nämlich das Exzerpieren von tragischen ῥήσεις). Die Vv. 986 und 989, in denen Peisetairos dem Orakelverkäufer lustig seinen eigenen „Kehrrim“ vorhält, verraten, daß auch diese abgeschriebenen Partien in Buchform (als βιβλίον) zusammengefaßt werden konnten, wenn es sich dabei auch nicht unbedingt um „Bücher“ im engeren Sinne, also ausgefeilte, veröffentlichte Werke, zu handeln brauchte. Eben das jedoch kann man sich bei den Av. 1024 und 1288 erwähnten Sammlungen von ψηφίσματα gut vorstellen, und bei Eupolis fr. 327 wird es ganz eindeutig, daß mit βιβλία publizierte Exemplare gemeint sind: Dort werden Bücher als Ware auf dem Markt gehandelt, zwischen Knoblauch und Zwiebeln (was der Komödiendichter offenbar selbst als Kuriosum auffaßt). Vom βιβλιοπώλης sprechen Aristomenes fr. 9, Theopompos fr. 79 und Nikophon fr. 10,4.

Schriftliche Dramenexemplare bezeugt Aristophanes vor allem an zwei Stellen:

- Ran. 52-54: Dionysos berichtet, die Sehnsucht nach Euripides habe ihn gepackt, als er an Bord des Kriegsschiffes die „Andromeda“ las
- Ran. 1114, wo der Chor ausdrücklich sagt, jeder Zuschauer habe ein βιβλίον zur Hand (s. Ugolini 261); zu dieser Stelle gibt es mehrere Interpretationen:

1.) Die Verse werden wörtlich genommen und als Zeugnis verstanden, daß tatsächlich jeder oder doch fast jeder Theaterbesucher am Ende des fünften Jahrhunderts ein veröffentlichtes Exemplar eines Dramas in Händen haben konnte; das entspricht der These von Wilamowitz, Einl. 120-124, nach der veröffentlichte Ausgaben von Tragödien das Buchwesen begründeten. Daß sich die Worte des Chors auf ein schriftliches Exemplar der „Frösche“ beziehen, das die Zuschauer bei der zweiten Aufführung des Stücks an den Dionysien zur Hand hatten, erwägt auch van Leeuwen¹⁸; ἑστρατευμένοι brächte dann witzig zum Ausdruck, daß die Zuschauer durch den Besuch der Erstaufführung „trainiert“ und für die mannigfachen literarischen Anspielungen des Werks gewappnet seien. Dieser Ausdruck wurde meistens unbefriedigend metaphorisch dahingehend gedeutet, daß es sich bei den Zuschauern um „erfahrene Leute“ handelte; ähnlich versteht es

¹⁸ Sylloge commentationum quam viro clarissimo Constantino Conto obtulerunt philologi Batavi (Leiden 1893), 65-68.

noch Dover a.l.: „they've seen life“. Was aber sollte ein derart allgemein gehaltenes Lob im Zusammenhang mit dem Buch und damit dem offenkundigen Hinweis auf literarische Bildung? Näher kommt der Theatersituation Erbses Deutung als „routinierte Theatergänger“¹⁹.

2.) Die Verse werden als ironischer Seitenhieb gegen das vordringende Buchwesen aufgefaßt, das in Entwicklung begriffen und als zunächst auf die Kreise der neumodischen sophistischen Intellektuellenschicht beschränkt vorzustellen ist²⁰. Diese Ansicht wird durch eine ganze Anzahl zeitgenössischer Hinweise gestützt. Schon die Alte Komödie selbst bringt das Buchwesen mit den von ihr bekämpften Sophisten in Verbindung. Eine kardinale Stelle ist Aristophanes fr. 506 aus den im Zeitraum von 415 bis 400 (s. Geißler 48 f.), also um die Zeit der „Frösche“, aufgeführten „Tagenistai“: τοῦτον τὸν ἄνδρ' ἢ βιβλίον διέφθορεν / ἢ Πρόδικος (84 A 5 DK) ἢ τῶν ἀδολεσχῶν εἰς γέ τις. Ganz in derselben Übereinstimmung mit der Komödie, die gegenüber dem jungattischen Dithyrambos zu beobachten ist, verwirft auch Platon den Vorrang des Bücherwesens vor dem von ihm bevorzugten Auswendiglernen, vgl. Leg. VII p. 810 e - 811 b, wo er πολυμαθεῖς mit πολυήκοοι gleichsetzt und der auszubildenden Jugend das Auswendiglernen vollständiger Redepartien (ὄλας ῥήσεις), ja sogar ganzer Dichter empfiehlt (ὄλους ποιητὰς ἐκμανθάνοντας); hier ist ausdrücklich von denselben oben erwähnten ἀναγνώσεις die Rede, bei denen auch Sokrates das Werk des Anaxagoras kennenlernte. Auch die Fähigkeit des Schreibens wird bereits sehr früh in diesem Sinne kritisch betrachtet. Das geht vor allem aus Platon, Phaidros 274 b - 279 b hervor, wo der von Sokrates als mythischer Erfinder der γράμματα vorgestellte Gott Theuth den ägyptischen König Thamus nicht vom Nutzen seiner Erfindung für den Fortschritt von Gedächtnisvermögen und Weisheit zu überzeugen vermag. Sokrates' Kritik richtet sich, was aus der Wahl der Begriffe eindeutig hervorgeht, hier aber nicht im Detail dargestellt werden kann, gegen zeitgenössische griechische Entwicklungen, die er der Sophistik anlastet; daß sie die Anhänger ihrer Wissenschaft nur zu „Scheinwissenden“ (δοξόσοφοι,

¹⁹ Dionysos' Schiedsspruch in den Fröschen des Aristophanes, in: ΔΩΡΗΜΑ, H. Diller zum 70. Geburtstag, hrsg. von K. Vourveris und A. Skiadas [Athen 1975], 55.

²⁰ Turner 15 f. und 22 f., Thomas 19 f., L. Woodbury, Aristophanes' *Frogs* and Athenian Literacy, TAPhA 106 (1976), 349-357.

275 b 2) mache, fügt sich in Platons allenthalben erhobene Vorwürfe gegen diese geistige Bewegung.

Woodbury 351-353 deutet in diesem Licht den an der Stelle in den „Fröschen“ auftretenden „Dreiklang“ ἐστρατευμένοι ... μανθάνει τὰ δέξια ... φύσεις als Anspielung auf drei Bestandteile der sophistischen Erziehungslehre, die wir bei einem der bedeutendsten Vertreter dieser Richtung, Protagoras 80 B 3 DK, antreffen, nämlich φύσις (natürliche Begabung), διδασκαλία (Ausbildung der intellektuellen Fähigkeiten) und ἄσκησις (Einübung; die Begriffe variieren, aber die entsprechende φιλοπονία bezieht sich bei Platon, Rep. VII p. 535 c f. auf *körperliche* Übungen). Dieses letzte Element sieht Woodbury in der Bemerkung ausgedrückt, die athenischen Zuschauer hätten „im Feld gedient“. Im Zusammenhang mit den beiden anderen Aussagen ergibt sich die ironische Versicherung, mit ihrer gut sophistischen Ausbildung seien die Zuschauer in der Lage zu folgen; auf die erzieherische Komponente weist auch die Metapher παρηκόνηνται hin (Woodbury 352). Damit, so Woodbury 353, habe Aristophanes seinem Publikum nicht etwa tatsächlich schmeicheln wollen, sondern lediglich auf eine elementare Schulbildung angespielt²¹.

Alles in allem sprechen also viele gewichtige Indizien für eine schriftliche Überlieferung in Form von Buchexemplaren, die sich am Ende des fünften Jahrhunderts von kleineren Zirkeln der Bevölkerung aus zu allgemeiner Verbreitung ausweitete. Der Fortgang mündlicher Tradierung läßt sich jedoch keineswegs leugnen, und gerade die Zitierweise der Komödie liefert einige Anhaltspunkte für diese Art der Überlieferung, wie noch zu zeigen sein wird. Aber die Gegenreaktion Platons und etwas früher eben auch der Alten Komödie, der gleichen „Allianz“, die sich auch sonst gegen den geistigen Umbruch dieser Zeit wendet (vgl. unten Kapitel VI), macht ihren Rückzug sehr deutlich.

²¹ Eine ähnliche Position vertreten Pfeiffer 28, Anm. 6, der aber mehr eine wirkliche Schmeichelei gegenüber den Zuschauern annimmt, und Taillardat 466 f. Zur Stoßrichtung gegen die Sophisten s. Pfeiffer 30-33; S. 32 macht er Platons Kritik als Zeichen einer „general, deeply rooted Greek aversion against the written word“ aus, also wieder einmal als Ausdruck eines konservativen „common sense“, wie er auch im Komödienspott häufig anzutreffen ist.

Im folgenden soll die Überlieferungslage lyrischer Reflexe anhand der Besprechung einiger markanter Beispiele untersucht werden. Daß Alkman in Athen kein Unbekannter war, zeigen die Reflexe seiner Dichtung in der Alten Komödie²². Ein Zitat aus einem seiner schönsten und berühmtesten Gedichte bringt in Aristophanes' „Vögeln“ der Wiedehopf in seiner auch sonst stark lyrisch durchgestalteten Ode, mit der er die Vögel aller Arten zur Versammlung einberuft, um die Gründung Wolkenkuckucksheims zu beschließen. Kommen sollen auch diejenigen (Av. 250 f.),

ὦν τ' ἐπὶ πόντιον οἶδμα θαλάσσης / φῦλα μετ' ἀλκυόνεσσι
ποτῆται (Cobet e schol., sed vid. infra: ποτᾶται codd.).

Unschwer ist das berühmte Alkman-Fragment wiederzuerkennen, dessen dritter Vers auch im Scholion Av. 250 b zitiert wird und in dem der alternde Dichter gegenüber den Mädchen des Chores den Wunsch ausspricht (fr. 26, 2-4 Davies = fr. 90, 2-4 Calame):

βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἶην, / ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἄμ' ἀλ-
κυόνεσσι ποτῆται / νηδεὲς ἦτορ ἔχων, ἀλιπόφυρος ἰαρός ὄρνις.

Das im Fettdruck Hervorgehobene in V. 251 zitiert Aristophanes wörtlich; es bestehen auch weder inhaltliche noch metrische Notwendigkeiten zu

²² Wilamowitz, TGL 56 nimmt attische Alkmanhandschriften als Vorlage für Aristophanes an (s. allgemein seinen Exkurs TGL 88-96 über „die lakonischen Lieder der Lysistrate“ (vgl. unten S. 73 ff.), wo er zeigt, daß die orthographischen und prosodischen Besonderheiten der Liedtexte nicht ohne Aristophanes' Kenntnis des Alkman denkbar wären). Ein weiteres Zeugnis für die Kenntnis und Übernahme lakonischer Sprache und Metrik ist Epilykos fr. 4, wo nicht nur der spartanische Dialekt, sondern zugleich das Metrum der Λακωνικὰ ἐμβατήρια benutzt wird (dazu Wilamowitz, Verskunst 366 und Dale 55; vgl. PMG 856 und 857 = Tyrtaios fr. [15-16] West). Dies erlaubt Rückschlüsse auf die Bekanntheit Alkmans, weil die Metriker Servius (GrL IV p. 462,10 f. = TB 13 xxii Davies und Calame) und „Marius Victorinus“ (eig. Aphonius, GrL VI p. 77,14-24 = TB 13 xi Davies und Calame) für ihn ebenfalls anapästische Versmaße bezeugen (vgl. Wilamowitz l.c. und TGL 93 f.). - Kenntnis des spartanischen Dialekts war im zeitgenössischen Athen nichts Ungewöhnliches, was sich nicht nur in der „Lysistrate“ durchweg erweist; ein Beleg wie Thuk. V 77 zeigt, wie auch wichtige Dokumente wie in diesem Fall die spartanischen Friedensvorschläge an Argos von einem Historiker seinem Lesepublikum im Wortlaut des fremden Dialekts zugemutet werden konnten. Aristophanes bedient sich auch sonst des komischen Effekts, den eine fremdartige und doch verwandte Sprache als Untermauerung des für die jeweiligen Stämme Typischen erzielte (Megarisch und Böotisch in den „Acharnern“, Vv. 729-835 resp. 860-954, Ionisch im „Frieden“, Vv. 47 f.). Weniger geläufig scheint das Äolische zu sein, vgl. S. 22, Anm. 30.

eingreifenden Abänderungen. Umso mehr müssen kleinere Abweichungen von dem durch den Quellenautor Antigonos auf uns gekommenen Alkmantext auffallen, für die demnach andere Erklärungen gesucht werden müssen. Auffallend ist vor allem, daß bei genauer Würdigung der Überlieferung keine einzige Form erscheint, die für Alkmans lakonischen Dialekt zu erwarten stünde. Daß Aristophanes ἄμ' durch μετά ersetzt, erklärt sich aus der Notwendigkeit, einen Hiatus nach φῶλα zu vermeiden, paßt aber zugleich zu der quasi glossierend umschreibenden Wendung πόντιον οἶδμα θαλάσσης als Ersatz für κύματος ἄνθος, die eine Sprachnormalisierung in den geläufigeren homerischen Bereich bedeutet: Μετά mit Dativ ist nämlich nach KG I §439 II, S. 507 „nur poetisch und vorzugsweise episch“, und im Gegensatz dazu fällt die Verbindung des eigentlich adverbialen ἄμα mit dem komitativen Dativ (vgl. KG I §425 A 2, S. 431 f.) weit stärker aus dem attischen Rahmen. Aus den Belegen bei LSJ ist die Beschränkung auf Zeitangaben wie ἄμ' ἔφ ersichtlich; eine Ausnahme macht der in diesem Fall offensichtlich archaisierende Thukydides, der II 54,2, VI 18,6 und VII 57,6 die auch bei Alkman anzutreffende komitative Konstruktion bietet. Wie gesagt stellt jedoch dieser thukydideische Sprachgebrauch ein vereinzeltes Phänomen dar.

Bei der Vokalisierung von ποτήται²³ fällt auf, daß Antigonos die für Alkman zu erwartende Form mit η bietet, aber sowohl alle Aristophanes-Handschriften als auch sämtliche Scholien die für die Lyrik der attischen Tragödie überlieferte Vokalisation mit α aufweisen, im Widerspruch mit der Erklärung des Scholiasten διὸ καὶ Δωρικῶς εἴρηται zur Form des Verbums bei Aristophanes. White faßt dies als explizite Angabe dafür auf, daß zur Entstehungszeit des Scholions (d.h. in der Aristophanes-Ausgabe, die die antiken Erklärer benutzten) im Aristophanes-Text eine dorische Form gelesen wurde. Er korrigiert dementsprechend die auch von ihm in den Texten außer Antigonos eindeutig mit α gelesenen Bildungen zu

²³ Die im Alkmantext hergestellte Paroxytonese (mit Hinweis auf F. Schubert, Miscellen zum Dialekte Alkmans, AWW 92 [1879], 534), die für Alkman auch in δρυφήται (fr. 95 a Davies = fr. 131 Calame) bezeugt ist, kennzeichnet die lakonische Sonderform des Dorischen. Nöthiger 85 f. äußert sich hierzu allerdings kritisch, während Thumb-Kieckers §82, S. 75 die antiken Grammatikerregeln als durch die Papyri bestätigt ansehen, zumindest „in einigen Fällen“ durch den P.Louvr. E 3320, der das berühmte Partheneion enthält (fr. 1 Davies = fr. 3 Calame), s. z.B. δραμέται (δραμήται Ahrens).

ποτήται, gemäß der für alle Ausprägungen des Dorischen geltenden Kontraktionsregel, daß α mit ϵ zu η verschmilzt (KB II §247, S. 140 f., Bechtel II 309, Thumb-Kieckers §79, S. 71; bei Alkman selbst eindeutig in fr. 1 Davies [= fr. 3 Calame], 16 f. in ποτήσθω und πη]ρήτω, s. Calame S. 477 f.), und folgt damit Cobet, der die Erläuterung des Scholions zum Anlaß einer entsprechenden sprachlichen Korrektur des Aristophanes-Textes nahm.

Wie ist nun der augenscheinliche Widerspruch zwischen der grammatischen Regel und der Überlieferungslage bei Aristophanes und Alkman zu erklären? Dazu erscheint es ratsam, zunächst von Cobets Änderung abzusehen. Es sollte nicht vergessen werden, daß es sich bei der Form des Dorischen, die für die attische Dichtung besondere Bedeutung erlangt hatte, nämlich beim Dialekt der Chorlieder des Dramas, um eine künstliche Sprachform handelt; sie schöpft ihrerseits aus der Chorlyrik von Dichtern wie Stesichoros, Pindar und Bakchylides²⁴. Die Erfahrungen mit diesem Kunstdialekt, namentlich mit den Versuchen, in chorlyrischen Texten „korrekte“ Formen zu rekonstruieren, mahnen im Lichte der vor allem seit der Auffindung großer Teile des Bakchylides-Corpus gewachsenen Erkenntnisse über die Unsicherheit, ja Unmöglichkeit eines allgemeingültigen Regelwerks zur Vorsicht. Bereits Wilamowitz warnt TGL 51 insbesondere vor der Vorstellung, einen allgemeinen lyrischen Dialekt in allen Fällen durchhalten zu können (s. auch Thumb-Kieckers §170, S. 218). Das soll nicht heißen, daß auf Bemühungen, der ursprünglich von den Dichtern gewählten Sprachform so nahe wie möglich zu kommen, verzichtet werden kann; z.B. kann inkonsequenter Sprachgebrauch auf eingegrenztem Raum schwerlich hingenommen werden. Aber die dorische Kunstsprache richtete sich keineswegs streng nach den für die tatsächlich gesprochenen westgriechischen Dialekte zu erkennenden Gesetzmäßigkeiten, sondern wurde zu meist (und in immer stärkerem Maße) lediglich dorisch eingefärbt²⁵. Dabei spielten auch Einflüsse des epischen Sprachgebrauchs, also vor allem ionische, aber auch äolische Einschläge, eine bedeutende Rolle. Dieses Phäno-

²⁴ Nöthiger 4: „Einheitlich ist diese Sprache eigentlich nur im Gegensatz zu den andern literarischen Dialekten“.

²⁵ Zur α -Färbung als einem als dorisch empfundenen Element s. KB I §25, S. 121 ff.

men gilt im übrigen für die gesamte dorisierende Poesie (gerade bei Ste-sichoros ist ja der sprachliche Einfluß der homerischen Dichtung nicht zu verkennen, der inhaltlich seiner Beschäftigung mit epischen Stoffen entspricht²⁶). Das attische Drama gelangt in dieser Hinsicht zu immer größerer Eigenständigkeit, was nachweislich zu einem weiteren Schwund des dorischen Elements führt²⁷.

Auch das Lied des Wiedehopfs weist in seiner überlieferten Form eine derartige starke Vermischung der Sprachelemente auf, die in diesem frei und in autonomer lyrischer Komposition gestalteten Stück nur selten mit Anlehnungen an Vorbilder erklärt werden kann:

- die anapästische Partie²⁸ Vv. 209-222 ist fast ausschließlich in hochsprachlichem Attisch ohne dialektale Auffälligkeiten gehalten; so zeigen ἐλελιζομένη (V. 213), ξουθῆς (V. 214), ἦχώ (V. 215) und ὀλολυγή (V. 222) das η ohne *variae lectiones*, während z.B. in καθαρά (V. 214) eindeutig die attische Lautung überliefert ist. Eine Ausnahme bildet lediglich χρυσοκόμος in V. 216, das sich aus der formelhaften Verwendung als Epitheton des Apollon erklären läßt. Es ist gewissermaßen als lyrische „Markierung“ des Gedichts zu betrachten (vgl. Pindar, Ol. 6,41 und 7, 32, Bakchylides c. 4,2, das Skolion PMG 886,2; an diese Tradition schließen sich auch die lyrischen Partien der Tragödie an, vgl. Euripides, Suppl. 975 f. und Tro. 253 f.).

- dagegen trifft man in der polymetrischen Partie ab V. 229 ein Nebeneinander verschiedener Dialektfärbungen an; so stehen sich (jeweils ohne *variae lectiones*) das attische μαλθακῆν ... γῆρυν (V. 233) und das dorisch getönte ἐμὰν ἀύδάν (V. 241) gegenüber, während bei ἦδομένῃ φωνῶ (V. 236) sogar beides auf engstem Raum vereint vorkommt, was Versuche einer Normalisierung wie die Änderungen von Leuwens und Kocks zu V. 236 erst recht unsicher macht.

²⁶ Die Zeugnisse dazu bei Davies, TB 5-16.

²⁷ Allgemein s. Thumb-Kieckers §169, S. 217 f.; zum attischen Chorlied: ds., §172, S. 220 f.; zu den Chorlyrikern außer Pindar: ds., §170 f., S. 218-220; zu Pindar: Thumb-Scherer §231, S. 11-14.

²⁸ Dale 47 unterscheidet zwischen lyrischen Anapästen und „those written in the same 'attic' as the dialogue and delivered in recitative“; mit dieser letzteren Art haben wir es hier zu tun.

Man kann so weit gehen zu sagen, daß - abgesehen von der erlesenen Wortwahl - nicht die Sprachfärbung, sondern die Polymetrie den lyrischen Charakter der gesamten Partie bestimmt (z.B. gegenüber den anapästischen Versen 209-222). Dabei fällt auf, daß gerade die Verse um das Alkman-Zitat, die daktylischen Tetrameter Vv. 250-253, keine deutlich erkennbare *lyrische* Tönung aufweisen (οἶδμα θαλάσσης ist eine epische Junktur, vgl. Hymn.hom. 2,14). Es besteht also die Möglichkeit, daß Aristophanes bewußt den dorischen Vokalismus bei ποτᾶται vermieden hat, um das Zitat in den sprachlichen Rahmen der daktylischen Partie einzupassen. Immerhin ist auch Av. 1748 ff. durchweg nicht eindeutig dorisch, außer βαρυαχέες in V. 1750 a, das nun gerade in dem ebenfalls daktylischen Abschnitt Nub. 275 ff., in V. 278, in der Suda und im Venetus als βαρυηχέος erscheint (allerdings nicht im Venetus-Scholion). Für Nub. 282 bietet die älteste Handschrift, der Ravennas, ἀρδομένην (eindeutig dorisch allerdings das auffällige γᾶν in V. 300). Liegt in solchen Fällen eine Parallelerscheinung zu dem bei Thumb-Kieckers §172, S. 220 hervorgehobenen Phänomen der Loslösung von der dorischen Sprachfärbung vor, die sich (s. ebd.) bei den Anapästen nachweislich vollzogen hat? Man vergleiche kurz vor unserer hier zu besprechenden Stelle den anapästischen Weckruf des Wiedehopfs (Vv. 209-222), der eindeutig in einer Sprachform gehalten ist, wie sie auch die attischen Partien der Tragödiensprechverse prägt. Aus diesem Rahmen fällt, wie gesagt, lediglich das zu Apollon gehörige Beiwort χρυσοκόμας. Es ist jedoch etwas anderes, ob (zumal in religiöser Sprache) ein feststehendes Epitheton beibehalten wird oder ob eine in ihrer Umgebung fremd wirkende Flexionsform erscheint (ähnlich Dunbar, S. 206 f.).

Denkbar wäre auch eine andere Erklärung, die sowohl die oben besprochenen Schwierigkeiten mit der Definition der „dorischen Kunstsprache“ als auch die überragende Bedeutung dieses Dialekts einbezieht. Sicherlich lassen sich genügend Beispiele aufzählen, bei denen die fremdartige Dialektfärbung dem Publikum das Lyrikerzitat signalisiert²⁹. Das Dorische hebt sich als Kennzeichen der Lyrik von der Parodierung tragischen oder epischen Sprachgebrauchs ab. Nur ist nun gerade das Dorische nicht die

²⁹ Wilamowitz, TGL 54, der allerdings auch entgegen der Überlieferungslage behauptet: „die strengdorische Contraction ποτῆται hat auch dieser [Aristophanes] als Kennzeichen der Entlehnung bewahrt“.

Dialektform der Lyrik schlechthin, sondern verbindet sich im besonderen mit der Chorlyrik, während die großen monodischen Dichter von Lesbos, Sappho und Alkaios, im äolischen, Alkman im (allerdings ebenfalls künstlich umgestalteten, s. Risch 35) lakonischen Dialekt seiner Wahlheimat Sparta dichteten. Es scheint so, als habe in vielen Fällen eine sprachliche Normalisierung dieser Dichtung stattgefunden, d.h. eine Anpassung an die Sprach- und Hörgewohnheiten des athenischen Publikums, denen das Dorische der Chorlyrik als gängige Sprachform z.B. des Tragödienchors durchaus nicht fremd war. Der gleiche Vorgang ist beim Zitat (auch hier handelt es sich um ein wirkliches Zitat, nicht um eine Paraphrase) von Alkaios fr. 141,3 f. bei Aristophanes, Vesp. 1234 f. zu beobachten (s. S. 59; vgl. Wilamowitz, TGL 12).

Da weder an der Stelle in den „Wespen“ noch an der hier besprochenen Stelle aus den „Vögeln“ eine Übertragung der Zitate in eine Chorpartie vorgenommen wird, ein Zwang zu einer Dorisierung also (wie gezeigt) nicht besteht, liegt die Vermutung nahe, daß die Normalisierung aus zwei Gründen resultierte: Im Falle des Äolischen mußte dem Bedürfnis nach sprachlichem Verständnis Rechnung getragen werden³⁰. Was das Lakonische angeht, so machen die langen Partien im spartanischen Dialekt Lys. 1248-1273 und 1296-1315 (s. S. 73 ff.) deutlich, daß Aristophanes soviel Kenntnis wie für das Verständnis nötig hätte voraussetzen können (s. S. 17, Anm. 22). Gerade im vorliegenden Fall aber läßt sich von einer Anwen-

³⁰ Das Problem, inwieweit die verschiedenen in der griechischen Literatur verwendeten Dialekte überhaupt allgemein verständlich waren, untersucht ausgehend von einer Bemerkung des Prodikos bei Platon, Prot. 341 c 6-9 J. Werner, *Das Lesbische als barbarische Sprache?*, Philol. 135 (1991), 55-62. Bei der Interpretation der Platonstelle berücksichtigt Werner zu wenig, daß Prodikos leicht ironisch als Pedant dargestellt ist und daher Platons eigene Beurteilung des Lesbisch-Äolischen nicht unbedingt wiedergibt. Dennoch macht er zu Recht deutlich, daß Platon und andere diese Sprachform keineswegs als „barbarisch“ abqualifizieren. Seine Unterscheidung zwischen der mehr oder weniger großen Vertrautheit auch breiterer Zuschauerschichten mit der „dorischen Stilisierung“ der tragischen und komischen Chorpartien und mit den schon durch das Bühnenagieren leichter verständlichen nichtattisch gehaltenen Szenen in der Komödie einerseits (59) und der darüber hinausgehenden Kenntnis der literarisch Gebildeten andererseits, die eben auch den Dialekt einer Sappho und eines Alkaios einschloß (60 f.), leuchtet ein. Ein solcher Unterschied des Bildungsniveaus kann durchaus als Ursache dafür in Betracht kommen, daß sich die Komödiendichter mit Reflexen aus der lesbischen Poesie zurückhalten. Auf Schwierigkeiten mit dem Verständnis des Alkaios weist in späterer Zeit Dion.Hal., de imit. 8 (II p. 205,16 U.-R.) hin; vgl. auch Hamm 3.

derung des lakonischen Dialekts nichts feststellen; der Dichter bietet die Verse in einer vom Attischen nicht zu unterscheidenden Form, allerdings auch da, wo die Vorlage Alkmans verlassen ist, in einer der erhabenen poetischen Sphäre zugehörigen und dadurch vom Bereich der Sprechverse immer noch deutlich zu unterscheidenden Diktion.

All dies macht wahrscheinlich, daß die Angleichung nicht auf einen bewußten Eingriff des Aristophanes zurückgeht, sondern vielmehr einen Prozeß der sprachlichen Vereinheitlichung widerspiegelt, der in „vorgrammatischer Zeit“ sprachliche Formen verschiedener nicht zum attisch-ionischen Bereich gehörender Dialekte vermutlich, unter dem Eindruck der Dominanz des chorlyrischen Dorisch, unbewußt zu hyperkorrekten dorischen Formen zusammenbrachte³¹. Das bedeutet zugleich, daß Aristophanes die Angleichungen nicht selbst vorgenommen hat, da für ihn weder ein funktionaler Grund noch der einer Verständnisschwierigkeit auf Seiten des Publikums bestand.

Daß bei Antigonos die dorisch-lakonischen Bildungen besser bewahrt sind, ist durch die Vermittlung der alexandrinischen Philologie verständlich, die den Prozeß der willkürlichen sprachlichen Normalisierung durch ihre Forschungen aufgehalten hatte (vgl. Wilamowitz, TGL 20).

Auf zwei auffallende Erscheinungen bei der Überlieferung von Stesichoros fr. 210 in der Parabase des „Friedens“ (Vv. 775 ff.)

³¹ Eine derartige Erscheinung ist für die Tragödie bezeugt: So findet sich bei Aischylos, Agam. 977 die Form $\pi\omega\tau\acute{\alpha}\tau\alpha\iota$ (Fraenkel a.l. zweifelt das Verb zwar an, aber das α ist auch bei seinem Vorschlag $\pi\omega\tau\acute{\alpha}\tau\alpha\iota$ eindeutig und unanfechtbar überliefert), bei Euripides, Hipp. 564 eine Trennung der Überlieferung in $\pi\epsilon\pi\acute{o}\tau\alpha\tau\alpha\iota$ (in B und A, also den älteren Handschriften) und $\pi\epsilon\pi\acute{o}\tau\eta\tau\alpha\iota$ (in Ω und V). Umstritten sind die hyperdorischen Bildungen des Verbs $\delta\iota\nu\acute{\epsilon}\omega$: Euripides, Or. 1459 hat $\delta\iota\nu\alpha\sigma\epsilon\nu$, wie auch schon Bakchylides c. 17,18 (s. Snell in der Praefatio S. 19; Gerber nimmt in seinem „Lexicon in Bacchylidem“ ein Kausativum $\delta\iota\nu\acute{\alpha}\omega$ „make roll“ an, das LSJ nicht verzeichnen) sowie Pindar, Paian 20,13 (sowohl diese Stelle als auch die bei Bakchylides handeln vom Auge) und Isthm. 5,6 $\acute{\omega}\kappa\upsilon\delta\iota\nu\acute{\alpha}\tau\omicron\upsilon\varsigma$. An der Existenz von Hyperdorismen kann man angesichts der bei den genannten Autoren ebenfalls auftretenden η -haltigen Formen nicht zweifeln (Snell l.c.), will man nicht an jeder einzelner Stelle gegen Wilamowitz' oben genannte Warnung emendierend eingreifen. Sie beweisen, daß das Gefühl für den Sprachklang in Ermangelung lautgeschichtlicher Forschung allein dominierte. Die Möglichkeit einer Verwechslung des echtattischen, aus regelgemäßer Kontraktion von α und ϵ entstandenen langen α mit der dorischen Lautung bestätigt für die Tragödie O. Hoffmann, Das dorische α im Trimeter und Tetrameter der attischen Tragödie, RhM 69 (1914), 244; s. auch G. Björck, Das Alpha impurum und die tragische Kunstsprache (Uppsala 1950), 369-372.

Μοῖσα (Μοῦσα Aristophanes), σὺ μὲν πολέμους ἀπωσαμένα πεδ' (Page, SLG p. 157: μετ' Aristophanes et Page in PMG) ἐμεῦ (Bergk: ἐμοῦ Aristophanes et Page) / κλείουσα (κλείουσα Aristophanes) θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαίτας / καὶ θαλίας μακάρων³²

und (in den Scholien zu den respondierenden Versen Pax 796-801) Stesichoros fr. 212

τοιάδε χρῆ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων / ὕμνεῖν Φρύγιον μέλος ἤξευρόντα† (-όντας Kleine, -όντα μ' vel σ' Page) ἄβρω̄ς (VT: ἄβρων Lh) / ἦρος ἐπερχομένου

macht Wilamowitz, TGL 44 f. (allgemein bis S. 57) aufmerksam: Δαμώματα³³ erscheint in seiner dorischen Gestalt, in Μοῦσα und κλείουσα finden sich jedoch die gewöhnlichen Formen, die im dramatischen Chorlied ausschließlich anzutreffen sind³⁴. Dieser Umstand spricht dafür, daß schon am Ausgangspunkt der Überlieferung der Dramentexte diese sprachliche Gestalt anzunehmen ist. In den zentralen Worten der Musenanrufung, die zudem aus der epischen Sprache völlig geläufig sind, hat also eine Normalisierung stattgefunden; dafür bleibt das ohnehin für das Verständnis ferner stehende δαμώματα unverändert.

Es muß betont werden, daß diese Unterschiede tatsächlich überliefert sind, im Gegensatz zu den aus den Gesetzmäßigkeiten der Dialekte lediglich erschlossenen Rekonstruktionen des stesichoreischen Originals, die von neuzeitlichen Philologen vorgenommen wurden und kleinere Varianten der Präposition und der Deklination des Pronomens ἐγώ betreffen³⁵.

³² Zur Interpretation und zur umstrittenen Zuordnung und Abgrenzung der Stesichoros-Zitate s. S. 84 ff.

³³ Die etymologisierende Erklärung des Scholions zu dem seltenen Wort (τὰ δημοσίᾳ ἠδόμενα) wird von LSJ übernommen.

³⁴ Zum ursprünglich äolischen, aber auch in die dorische Kunstsprache eingedrungenen οἱ für οὐ KB I §26, S. 133. Bei Pindar ist z.B. Μοῖσα die alleinige Wortform, gegenüber Ol. 1,15 μουσικᾶς; s. Nöthiger 91 und 94 f.: „ein Umsichgreifen der äolischen Formen“.

³⁵ Zu πεδᾶ statt μετά s. KB II §325,6, S. 249 („lesbische und böotische Mundart, sowie auch vielfach der Dorismus“) und mit inschriftlichen Belegen Thumb-Kieckers §123, 8 e, S. 124; Nöthiger 53 weist auf Stesichoros S 109,3] πεδᾶ Μυρμιδ[όνεσσι (suppl. Lobel) hin, das die Umformung auch geläufiger homerischer Formeln in den lyrischen Kunstdialekt sehr deutlich zeigt. Neben ἐμεῦ treten noch eine Reihe variiere-

Ähnlich ist im von Aristophanes, Pax 799-801 variierten Fragment Stesichoros fr. 211

ὄκα (Davies: ὅταν codd.: „ὄτε [vel ὄκα]“ Page in PMG) ἦρος ὄρα
κελαδῆ χελιδών

bei der Herstellung von ὄκα anstelle des überlieferten ὅταν Vorsicht angebracht, s. KB I §24 a 1, S. 116 und Thumb-Kieckers §94,7, S. 89. Überliefert ist ὄκα bei Alkman fr. 56,1 Davies (= fr. 125 Calame) und in der lakonischen Partie Aristophanes, Lys. 1251, das Korrelativum ποκά bei Alkman fr. 17 Davies (= fr. 9 Calame), 1 und Aristophanes, Lys. 105. Nöthiger 50 f. kommt zu dem Schluß, daß das in der früheren Chorlyrik häufige ὄκα später immer mehr schwindet, wohl unter dem Einfluß des Homerischen. Allerdings deuten Fälle wie die schon besprochene Umformung des homerischen μετά in πεδά (Stesichoros S 109,3) darauf hin, daß Stesichoros gerade bei den „kleineren Wörtern“ den dorischen Sprachzustand beibehielt.

Ein weiteres Beispiel zeigt die speziellen Probleme mit der Überlieferung des Lesbisch-Äolischen. Philokleons Zitat (Vesp. 1234 f., s. S. 59) von Alkaios fr. 141,3 f.

ὄνηρ οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κρέτος (Buttmann: κράτος codd.) /
ὄντρέψει τάχα (ὄντρέψεις Giese, ὄντρέψει Seidler: ἀνατρέψεις ἔτι
codd. Vesp. 1234: ἀνατρέψεις ταχέως paraphr. schol. Thesm. 162)
τὰν πόλιν· ἄ δ' ἔχεται ρόπας

weist gegenüber dem Original einige für den Überlieferungsprozeß charakteristische Veränderungen auf³⁶: Das äolische Original wird attisiert (κράτος; Aspiration des Artikels; Aufgabe der Barytonese in ρόπας; Wandel des Präfix ὄν- zu ἀνα-), allerdings unter Beibehaltung einiger Besonderheiten, die entweder das Metrum verlangt (ἀντρέψεις, von Bentley hergestellt gegen das unmetrische ἀνατρέψεις der Handschriften) oder die auch aus der geläufigen lyrischen Kunstsprache bekannt sind (Beibehaltung des dorischen langen α). Derartige „Normalisierungen“

render Genitivformen auf, wie ἐμέος, ἐμοῦς und ἐμεῦς, s. KB I §161, S. 583 und Thumb-Kieckers §167,7, S. 213.

³⁶ Ausführlich besprochen von MacDowell zu 1232-5, der hiervon die Entwicklungen des handschriftlichen Tradierungsvorgangs sorgfältig scheidet.

finden sich bei anderen Lyrikerzitaten ebenfalls, was die Rückgewinnung des sprachlichen Originalzustandes erheblich erschwert; das Äolische wurde offenbar als fremdartig empfunden (s. S. 22, Anm. 30). Die Ersetzung von $\tau\acute{\alpha}\chi\alpha$ durch $\epsilon\tau\iota$ kann auf einem bloßen Irrtum des Aristophanes beruhen (MacDowell zu 1232-5), möglicherweise spielt aber hier der Einfluß der „tradizione orale“ (Nicosia 82), bedingt durch die Verbreitung des Gedichtes beim Symposion, die entscheidende Rolle. Übrigens wendet sich der Scholiast zu Thesm. 162 mit diesem Zitat wie auch mit dem von Alkaios fr. 345 (s. S. 59) gegen Didymos' These (p. 260 Schmidt), die äolische Lyrik sei in Athen unverständlich gewesen.

Alle diese Fälle machen noch einmal nachdrücklich die oben zu Alkman erörterte Problematik einer solchen Rekonstruktion deutlich. Im Falle der Variation von $\pi\epsilon\delta\acute{\alpha}$ und $\mu\epsilon\tau\acute{\alpha}$ bei Stesichoros, wo weder Sinn noch Metrum berührt sind, kann man wohl mit Sicherheit eine künstlerische Gestaltungsabsicht ausschließen. Das wiederum bedeutet, daß sich in einer solchen Sache die Wege der Textüberlieferung schon vor Aristophanes getrennt hatten. Hier führte der Weg, wie gesehen, zu einer Normalisierung im Sinne einer größeren Nähe zum attischen Sprachgebrauch, einem „Abschleifungsprozeß“, der durch die vorliterarische mündliche Weitergabe begünstigt vor allem die „kleineren“, nicht zentralen Wörter und definitiv unattischen lautlichen Erscheinungen betraf und später in verschiedenen Textausgaben unterschiedlich fixiert wurde. Sicherlich liegt es auf der anderen Seite nicht allzu fern, bei eindeutig fremdartigen Wortformen (z.B. $\pi\epsilon\delta\acute{\alpha}$) an ein bewußtes Eingreifen des Dichters zu denken, der seinen Zuhörern derartig ins Ohr gehende Abweichungen von der im dramatischen Chorlied feststehenden „Normalsprache“ nicht zumuten wollte, zumal nicht bei Worten, die für das Verständnis der Textsituation wichtig waren. Nur ist es eben die Frage, ob die Dichter der Alten Komödie eine solche Absicht wirklich hatten. Szenen wie das Auftreten von Angehörigen fremder Griechenstämme in den „Acharnern“ (Vv. 800 ff.) und die schon mehrfach genannten langen spartanischen Lieder der „Lysistrate“ in weitestgehend unnormalisierter lakonischer Sprachform legen weit eher die Auffassung nahe, daß solche exotischen Einfärbungen gerade ein beliebtes komisches Darstellungsmittel bedeuteten, was zumindest ein gewisses Maß an Verständlichkeit voraussetzt (s. S. 17, Anm. 22). Was darüber hinaus die

Annahme einer bewußten sprachlichen Normalisierung bedenklich macht, ist das Schweigen der antiken Erklärer, von denen man eine Anmerkung zur Sprachform erwarten würde, falls sich die Form des Wortes bei Aristophanes von der seiner Vorlage, oder besser: von dem aus dieser abgeleiteten, den Kommentatoren vorliegenden Lyrikerexemplar auffällig unterschieden hätte.

Überlieferungsfragen werfen auch die Verse Nub. 966-968 auf, die zwei Fragmente aus offensichtlich lyrischen Gedichten enthalten:

εἴτ' αὖ προμαθεῖν ᾄσμ' ἐδίδασκειν τῷ μηρῷ μὴ ξυνέχοντας, / ἢ
Παλλάδα περσέπολιν δεινάν, ἢ τηλέπορόν τι βόαμα, /
έντειναμένους τὴν ἀρμονίαν, ἣν οἱ πατέρες παρέδωκαν.

Beide herausgehobenen Fragmente werden als Gedichtanfänge bezeugt, das erste im Scholion Nub. 967 b β ἀρχὴ ᾄσματος Φρυνίχου (darüber unten mehr), beide zusammen in der Suda (s.v. τηλέπορον, τ 490) ἔστι δὲ ἀρχὴ ᾄσματος, [ὥσπερ τὸ περσέπολιν Ἀθάναν om. F]. Auch wenn der nur im Kodex F nicht enthaltene Zusatz wie eine Erklärung aus der Kenntnis des ersten Fragments heraus klingt, wird es doch durch diese Belege wahrscheinlich, daß Aristophanes bewußt die Anfänge der Gedichte auswählte, um mit ihnen den Rest in Erinnerung zu rufen. Diese Zitierweise, die man als „stichwortartig“ bezeichnen kann, beruht auf der psychologischen Voraussetzung, daß sich beim auswendigen Memorieren der Anfang besonders einprägt, während die Kenntnis mit fortschreitendem Text üblicherweise immer mehr nachläßt³⁷. Wird ein Text hingegen nur aus einem Buch gelernt, verteilt sich die Kenntnis gleichmäßiger auf den gesamten Text und eher so, daß der Anfang aus dem Blick gerät. Daß die stichwortartige Zitierweise bei den Lyrikerzitaten in der Komödie so häufig angewendet wird, beweist daher, daß das Publikum die Gedichte, auf die sich die Komödiendichter berufen, auswendig konnte. Das spricht keineswegs

³⁷ Vgl. dazu Gelzer 145: „Diese [die Gedichtanfänge] werden ja deshalb auch geradezu zum Zitieren verwendet, von Laien wie später auch von den Grammatikern, eben weil sie am ehesten im Gedächtnis haften und deshalb zur Identifikation eines Gedichtes besonders geeignet sind“; so auch Nicosia 24 („di solito ma non necessariamente“), der überhaupt a.a.O. mehrere Zitierweisen der überliefernden Texte je nach dem Interessenschwerpunkt ihrer Verfasser unterscheidet.

gegen schriftliche Exemplare an sich, wohl aber für eine immer noch starke Rolle des Erwerbs von Literaturkenntnissen durch mündliches Tradieren.

In der Zuweisung der beiden Zitate schwanken schon die antiken Kommentatoren: Nach dem ältesten im Scholion Nub. 967 b β angeführten Gewährsmann, Eratosthenes (fr. 101 Strecker), hat Phrynichos den Athene-Hymnus am Anfang einer Ode zitiert und als Zitat aus Lamprokles kenntlich gemacht (μνημονεύει ὡς Λαμπροκλέους ὄντος, PMG 735 a)³⁸. Diese Zuschreibung wird vom Pap.Ox. 1611 bestätigt (τοῦ Φρυνίχου Λαμ]προκλεῖ ... προσνέμον[τος). Aus dem Papyrus geht ebenfalls hervor, daß es sich bei dem genannten Phrynichos um den Komödiendichter handelt (fr. 78): Mit dem Verb παραποιεῖν (aus dem Papyrus wohl mit Sicherheit herzustellen) bezeichnen die Scholien das Zitieren in einem poetischen Werk aus einem anderen (so auch etwas später im Fall des Aristophanes)³⁹. Aber auch über die Identität dieses Phrynichos bestanden schon früh aus schwindendem Wissen herrührende Zweifel, wie die Zeugnisse nach Eratosthenes lehren⁴⁰. Dort erscheint er nicht mehr als zitierender Dichter, sondern als gleichgesetzte Alternative zu den Lyrikern Stesichoros und Lamprokles; dabei gibt das Aristides-Scholion (s. Anm. 40) seine Unkenntnis mit dem Ausdruck Φρύνιχόν τινα zu, der also auch in den zu-

³⁸ Lamprokles heißt bei Athen. XI 491 c ὁ διθυραμβοποιός. Daß sein Vater Midon im Scholion 967 a α als ἀθλητής bezeichnet wird, beruht wohl auf einer Textkorruption. Nicht viel besser ist die *varia lectio* ἀθηναίου τοῦ: Zwar nennt [Plutarch], de mus. 16 p. 1136 d Lamprokles einen Athener, aber es wäre merkwürdig, wenn die landsmannschaftliche Zugehörigkeit des Sohnes noch eigens über den Vater definiert würde. Vielleicht sollte man einer im Scholion 967 b α angegebenen Alternative folgend μαθητοῦ lesen.

³⁹ Diesen Wortgebrauch erläutert ausführlich Rau 8 f.: Gewöhnlich deutet ein Kompositum mit παρά auf eine Änderung des übernommenen Textes hin, eines mit ἐκ auf wörtliche Übernahme. Allerdings ist diese Abgrenzung durchaus nicht immer eingehalten.

⁴⁰ Den Grammatiker, den Holwerda zum Scholion 967 b α annimmt, schließt das Scholion zu Aelius Aristides, or. 3,155,6-15 Lenz-Behr (III p. 538 Dind.) aus, das ihn ausdrücklich, unter Berufung auf musikalische Spezialwerke, als ποιητής bezeichnet. Bergk vermutet einen Lyriker Phrynichos, kann ihm allerdings nur drei unsichere Fragmente zuweisen, einmal das Παλλάδα περσέπολιν, zum anderen Athen. XIII 564 f mit der abschwächenden Bemerkung: „nisi malis ad tragoediam referre“, was sich aus der dritten Stelle (Plut., quaest.conv. VIII 9,3 p. 732 f = 3 T 13 Snell) ergibt, einem Epigramm, als dessen Verfasser ausdrücklich ὁ τῶν τραγωδιῶν ποιητής genannt wird (daher ist die Athenaios-Stelle jetzt zu Recht 3 F 13 Snell).