Aristophanes und die Freiheit der Komödie

Beiträge zur Altertumskunde

Herausgegeben von
Michael Erler, Dorothee Gall, Ernst Heitsch,
Ludwig Koenen, Reinhold Merkelbach,
Clemens Zintzen

Band 180

K · G · Saur München · Leipzig

Aristophanes und die Freiheit der Komödie

Untersuchungen zu den frühen Stücken unter besonderer Berücksichtigung der *Acharner*

Von
Christian Brockmann

K · G · Saur München · Leipzig 2003

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über **http://dnb.ddb.de** abrufbar.

© 2003 by K. G. Saur Verlag GmbH, München und Leipzig
Printed in Germany
Alle Rechte vorbehalten. All Rights Strictly Reserved.
Jede Art der Vervielfältigung ohne Erlaubnis des Verlages ist unzulässig.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Gesamtherstellung: Druckhaus „Thomas Müntzer" GmbH, 99947 Bad Langensalza
ISBN 3-598-77729-9

für Irina

Inhaltsverzeichnis

Vorwort IX

I. ποιητής und διδάσκαλος 1

II. Dramatiker und Regisseure im 5. Jahrhundert 18

III. *Acharner* 9-12: Aischylos und Theognis 27

IV. *Acharner* und *Perser*: Anspielungen auf eine Neuinszenierung 42

1. Pseudartabas 45
2. Der König der Perser 55
3. Dikaiopolis und Euripides 63
4. βλέπειν Βαλλήναδε 75
5. Ein persisches Schauspiel im Interesse bestimmter athenischer Kreise: Die Enttarnung des Pseudartabas und seiner Eunuchen 82
6. Theoros in Thrakien 93
7. Übel soll es Antimachos ergehen 96
8. Die *Perser* im Archidamischen Krieg. Mögliche politische Implikationen einer postulierten Neuinszenierung 98
   — Kleon und Themistokles 102
   — Das Heiligtum der Athena Nike 109
   — Herodot und die *Acharner* 112
   — Zusammenfassung der Argumente mit besonderem Blick auf Kleon 121
   — Die postulierte *Perser*-Inszenierung in der Kritik des Aristophanes 123
9. Thunfischbeobachtung der Tribute – Eine Metapher aus den *Rittern* 130
   — Eine These Raubitscheks 133

V. Die *Acharner:* Komödie – Tragödie – Politik 142
1. Kleons Klage wegen der *Babylonier* 147
2. Dikaiopolis, Aristophanes und Euripides 156
3. Überlegungen zur Parabase 174
VI. Die Zusammenarbeit des Aristophanes mit Kallistratos und Philonides 202
1. Die „Kallistratos-These" 215
2. Ein erstes Fazit 229
3. Die Theorie von Mastromarco und Halliwell 232
4. Kritische Diskussion der These von Mastromarco und Halliwell 234
5. *Wespen* 1020: κωμῳδικὰ πολλὰ χέασθαι 251
6. *Wespen* 1023-1037 254
7. *Wolken* 528-533 272
VII. Überlegungen zum Prinzip gemeinschaftlichen Handelns und zum Kampf gegen Kleon 278
1. Vers 513 der *Ritter* im Kontext: Theatermacher, Publikum und politischer Impetus 278
2. Kleon und die Ritter vor den *Rittern.* Zwei Scholien und einige Komödienverse 294
3. Aristophanes' herakleische Tat. Ein später Rückblick in den *Fröschen* 307
VIII. Die theatergeschichtlichen Inschriften 316
1. Vorstellung der Inschriften 317
2. Das Zeugnis der *Siegerlisten* 325
3. Das Zeugnis der *Fasti* 331
4. Aristophanes und Araros. Überlegungen zu den späten Stücken *Kokalos* und *Aiolosikon* 332
5. Das Zeugnis der *Fasti*: Fazit 342
6. Das Zeugnis der Inschriften: Schlussbetrachtung 344
Literaturverzeichnis 347
Indices 370

Vorwort

Im Vergleich zur Tragödie ist die Alte Komödie, wie Ernst-Richard Schwinge betont, „in viel unvermittelterem Sinn 'politische Kunst' ..., allerdings eben in völlig anderer Weise".[1] Aber wenn auch der politische Charakter und Impetus der Alten Komödie – oder, besser gesagt, desjenigen Komödientypus, den Aristophanes vornehmlich gepflegt hat – deutlich erkennbar und der politische Hintergrund für das Verständnis unentbehrlich zu sein scheint, könnten die Antworten auf die Fragen, in welcher Weise und zu welchem Ziel Kunst und Politik, Komik und Kritik bei Aristophanes eine Symbiose eingehen, gegensätzlicher nicht sein. Aufhorchen lässt das Urteil Kurt Raaflaubs: „Die Erforschung des politischen Denkens des Aristophanes steckt, irregeführt durch die scheinbar so offenkundig politische Natur seiner Komödien und befangen in der Frage nach seiner politischen Parteinahme, noch in den Anfängen."[2] Mit dieser Feststellung geht Raaflaub jedoch zu weit. Die Diskussion über die politischen Aspekte der aristophanischen Komödie ist intensiv und lebendig. Die vielstimmige Kontroverse hat das Aristophanes-Verständnis entscheidend gefördert.

Die Vielfalt der Auffassungen sei kurz skizziert: Kleon zu stürzen, sei die klare Absicht des jungen Aristophanes. — Außerhalb des Theaters politische Wirkung zu erzielen, liege der Komödie völlig fern oder entspreche nicht den Intentionen ihrer Dichter. — Die Komödie fungiere als Ventil; überschäumende Festesfreude, eine karnevaleske,

---

[1] SCHWINGE rez. MEIER, Die politische Kunst der griechischen Tragödie 679. Vgl. auch BLEICKEN, Die athenische Demokratie 558.

[2] RAAFLAUB, Politisches Denken 17 Anm. 44.

autonome Gegenwelt breche sich Bahn, aber nur für den Augenblick in engen, durch das Fest sanktionierten Grenzen. — Die Anspielungen des Aristophanes auf eine Anklage durch Kleon seien als Fiktion zu verstehen; der Dichter befeuere seine Imagination, indem er eine fiktive Feindschaft auslebe. — Aristophanes trete in subtiler Weise, versteckt und gleichsam unter der Hand, für aristokratische Wertvorstellungen und antidemokratische Ziele ein. — Die Komödie sei als eine komplementäre Einrichtung im Gefüge der Polis anzusehen, als Kontrollinstanz eigener Art neben den genuin politische Kontrolle ausübenden Institutionen der Ekklesia und der Gerichte. Ihr komme somit ein stabilisierender Wert zu.

Vor dem Hintergrund der intensiven Debatte wird in dieser Arbeit die These vertreten, dass es Aristophanes in seinen Komödien ganz wesentlich auch darum gegangen ist, an der Politik Athens durch Spott und Komik ernst gemeinte Kritik zu üben und mit den Mitteln seiner Kunst auf die öffentliche Meinung einzuwirken.

Auch über die frühe Karriere des Aristophanes, im Besonderen seine Zusammenarbeit in Sachen Regie mit Kallistratos und Philonides, wird in der Forschung heftig gestritten. Dieses Thema wird hier enger mit der grundlegenden Frage nach dem politischen Impetus der aristophanischen Komödie verzahnt und in größerem Zusammenhang behandelt. Die Themen „ποιητής und διδάσκαλος" und „Dramatiker und Regisseure im 5. Jahrhundert" (Kapitel I und II) bilden dabei den Ausgangspunkt sowohl für die unmittelbar folgenden als auch für das spätere Kapitel über Aristophanes und seine dramaturgischen Mitstreiter.

Aristophanes hat sich in seiner Theaterkarriere von Anfang an auf den Rat und die künstlerische Mitarbeit von erfahrenen und mit ihm befreundeten Theaterleuten verlassen können. Gestützt auf einen Kreis fähiger und geschätzter Mitstreiter ist er mit seinen Komödien vor das Publikum getreten und wurde schnell zur zentralen Gestalt ei-

ner Gruppe von Athenern, deren gemeinsames Ziel es war, mit Komödieninszenierungen für Furore zu sorgen.

Als junger Dichter – er war vermutlich Anfang oder Mitte zwanzig, vielleicht sogar jünger – hat Aristophanes gleich mit seinen ersten Komödien große Erfolge bei den Theaterwettbewerben Athens gefeiert. Bereits im zweiten Jahr seiner Karriere (426) stieg er mit den leider nur noch in Fragmenten erhaltenen *Babyloniern* zum Herausforderer des führenden Politikers Kleon auf. Seine Komödienattacke war offenbar so provokant, dass der Verspottete gerichtliche Schritte einleitete. Den historischen Hintergrund in allen Einzelheiten zu rekonstruieren, ist nicht mehr möglich, und die Diskussion über die wenigen Zeugnisse, die wir haben, bleibt kontrovers. Klar ist jedoch, dass die politische Auseinandersetzung mit Kleon eine wichtige Quelle der Inspiration für Aristophanes in den 420er Jahren gewesen ist. In den *Acharnern* wird der Konflikt nur an wenigen prominenten Stellen benannt. Er steht hier im Vergleich zu den *Rittern* eher im Hintergrund, ist aber dennoch auch für die *Acharner* von ganz wesentlicher Bedeutung. Mit den *Rittern* schuf Aristophanes die Demagogen-Komödie. Durch die Neuheit ihrer Konzeption, die sogleich Nachahmer gefunden hat, und ihre beispiellose und wohl unerreichte Schärfe bilden die *Ritter* den Höhepunkt der Auseinandersetzung. Nie zuvor und wohl kaum je danach hatte ein Politiker eine solch ungeheure Komödienattacke zu verkraften.

In den *Rittern* wird immer wieder und auf verschiedenste Weise betont, wie wichtig das Prinzip der Gemeinschaftlichkeit in der Politik ist. Es ist die Grundlage für richtiges und erfolgreiches Handeln in allen Angelegenheiten der Stadt. Das vornehme Ritterkorps geht eine Koalition mit dem Wurstverkäufer ein. Auch der Dichter ist mit von der Partie. So kann die Unterstützung aller oder jedenfalls der Mehrheit gewonnen werden.

In der Parabase der *Ritter* weist Aristophanes auf die Parallelität zwischen künstlerisch-ästhetischem und politischem Bereich hin: Gemeinschaftliches Handeln ist für ihn Grundsatz in der Politik ebenso wie in der Komödienkunst. Auch in seinem politischen Engagement erscheint der Dichter nicht als einsamer Streiter, er ist vielmehr mitten im Geschehen und zusammen mit anderen führender Kopf im Streit der Meinungen und Positionen. Wegen seiner Verbindung zu den Rittern und seiner Gegnerschaft zu Kleon darf Aristophanes aber keineswegs als Wortführer bestimmter eng umrissener, womöglich antidemokratischer Kreise abgestempelt werden. Denn die Koalition, die er propagiert, ist breit und nicht an gesellschaftliche Schichten gebunden. Der Kernbegriff ist Gemeinschaft.

Die *Acharner* zeigen Aristophanes im Dialog und im engagierten Wettstreit mit der Tragödie. Gerade für die politische Auseinandersetzung gewinnt er wichtige Impulse aus der Tragödie. Dem Zusammenspiel von Komödie und Tragödie, das Aristophanes in den *Acharnern* inszeniert und das er nicht zuletzt mit Blick auf seinen Kampf gegen Kleon entworfen hat, sind zentrale Kapitel dieser Arbeit gewidmet. Dabei wird gezeigt, wie es Aristophanes durch den Rekurs auf die Tragödie, besonders die des Euripides, gelingt, einerseits den Angriffen von politischer Seite zu begegnen und andererseits die Bedeutung des Komödiendichters für die Stadt Athen in pointierter Weise zu bestimmen.

Die vorliegende Arbeit habe ich im Sommersemester 2001 am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin als Habilitationsschrift eingereicht. Für den Druck wurde sie leicht überarbeitet.[3] An dieser Stelle möchte ich allen, die am Habilita-

[3] Die bis zum Jahr 2000 erschienene Literatur ist berücksichtigt. Spätere Titel konnten nur noch in einzelnen Fällen verzeichnet werden. Hinweisen möchte ich hier

tionsverfahren beteiligt waren, herzlich danken, ganz besonders Bernd Seidensticker, der meine Arbeit durch intensive Gespräche und fördernde Kritik unterstützt hat.

Für wertvolle Hinweise und ermutigenden Rat danke ich Dieter Harlfinger, für anregende Gespräche Harvey Yunis und Stephan Brockmann. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat meine Arbeit durch ein Habilitandenstipendium entscheidend gefördert. Clemens Zintzen gilt mein herzlicher Dank für die Aufnahme der Schrift in die Reihe „Beiträge zur Altertumskunde". Die Mitarbeiter im Verlagshaus haben die Drucklegung bestens betreut; besonders danke ich Elisabeth Schuhmann.

---

auf den gerade erschienenen und an anderer Stelle zu würdigenden *Acharner*-Kommentar von S. D. OLSON (Oxford 2002).

I

ποιητής und διδάσκαλος

Die Dramatiker in Athen verfassten ihre Stücke für die Wettbewerbe an den Dionysosfesten. An den Städtischen oder Großen Dionysien (Διονύσια τὰ ἀστικά, Διονύσια τὰ μεγάλα) fand der wichtigste Agon statt; dazu gesellte sich als ein weiteres bedeutsames Theaterereignis seit etwa 440 ein Wettbewerb an den Lenäen (Διονύσια τὰ ἐπὶ Ληναίῳ).[1] Während die Athener an den Lenäen, die im Monat Gamelion (entspricht ungefähr dem Januar) begangen wurden, weitgehend unter sich waren, weil der Schiffsverkehr noch

---

[1] An den Städtischen Dionysien – oft auch einfach Διονύσια genannt – fanden schon in den letzten Jahrzehnten des 6. Jahrhunderts, wahrscheinlich seit 533, Aufführungen von Tragödien statt. Seit 508 traten auch Dithyrambenchöre auf, und vermutlich im Jahre 486 fand die Komödie Aufnahme in das Festprogramm. Im 5. und wohl noch in der ersten Zeit des 4. Jahrhunderts nahmen am Tragikeragon drei Dichter mit jeweils einer Tetralogie teil (drei Tragödien und zum Abschluss in der Regel ein Satyrspiel). Um den Komödienpreis stritten fünf Konkurrenten mit je einem Stück. Dass dieser Agon, wie vielfach angenommen, während des Peloponnesischen Krieges (für die gesamte Zeit oder für einige Jahre) auf drei Teilnehmer beschränkt wurde, ist nicht sicher. Denn LUPPE ist mit guten Gründen dafür eingetreten, dass es keinerlei Beschränkungen gegeben hat. Der Wettkampf an den Lenäen war zunächst ein reiner Komödienagon; erst einige Jahre nach seiner Einführung, während oder gegen Ende der 430er Jahre, kamen auch Tragödien hinzu. Im Wettstreit standen fünf Komödiendichter mit je einem Stück und zwei Tragiker mit jeweils zwei Tragödien. Dithyramben wurden im 5. und 4. Jahrhundert an den Lenäen nicht aufgeführt. An beiden Festen wurden auch die besten Schauspieler prämiert. An den Dionysien gab es seit 447 oder schon seit 449 einen Wettbewerb der tragischen Protagonisten, aber erst viel später, seit etwa 316, erhielt auch der beste Komödiendarsteller einen Preis (siehe jedoch SLATER). Dagegen wurden an den Lenäen wahrscheinlich gleichzeitig mit den jeweiligen Dramenagonen auch die Wettbewerbe für die Hauptdarsteller eingeführt. Vgl. PICKARD-CAMBRIDGE, The Dramatic Festivals 40-42, 66, 72, 79-80, 82-83, 93-94, 124-125; METTE, Urkunden XV-XVI; LUPPE, Die Zahl der Konkurrenten; RÖSLER, Polis und Tragödie; MASTROMARCO, Guerra peloponnesiaca e agoni comici; SLATER, Problems 44, 53-57; CONNOR, City Dionysia; BLUME, Einführung 17-29; ZIMMERMANN, Stadt und Fest; CSAPO-SLATER 103-138; SEIDENSTICKER, Die Griechische Tragödie als literarischer Wettbewerb; ZIMMERMANN, Die griechische Komödie 16-25.

ruhte, saßen an den zwei Monate später stattfindenden Großen Dionysien auch auswärtige Gäste und Gesandte der Bündnispartner im Publikum. An den Lenäen war die Atmosphäre dagegen eher familiär und ungezwungen. So betont z.B. Dikaiopolis in den *Acharnern*, dass an diesem Fest ein offenes Wort weniger gefährlich sei:

501 ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μέν, δίκαια δέ.
οὐ γάρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι
ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω.
αὐτοὶ γάρ ἐσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἀγών,
505 κοὔπω ξένοι πάρεισιν· οὔτε γὰρ φόροι
ἥκουσιν οὔτ' ἐκ τῶν πόλεων οἱ ξύμμαχοι·
ἀλλ' ἐσμὲν αὐτοὶ νῦν γε περιεπτισμένοι·
508 τοὺς γὰρ μετοίκους ἄχυρα τῶν ἀστῶν λέγω.[2]

Was ich sage, wird hart sein, aber gerecht.
Denn nicht wird mich diesmal Kleon beschuldigen, dass ich
in Gegenwart von Fremden die Stadt schmähe.
Denn wir sind unter uns – es ist der Wettkampf an den Lenäen,
und noch sind keine Fremden da: Denn weder die Tribute
kommen noch die Bundesgenossen aus den Städten.
Nein, wir sind heut' ganz unter uns – fein ausgehülstes Korn;
denn die Metöken nenne ich die Kleie der Bürger.

Die günstige Gelegenheit zur Präsentation ihrer Stadt gegenüber den Besuchern aus allen Teilen Griechenlands, die sich an den Großen Dionysien bot, ließen die Athener nicht ungenutzt. Dabei ging es ihnen

---

[2] Im Scholion 504a heisst es: οἷον μόνοι Ἀθηναῖοι χωρὶς τῶν συμμάχων καὶ ξένων. χειμῶνος γὰρ λοιπὸν ὄντος εἰς τὰ Λήναια καθῆκε τὸ δρᾶμα τοῦτο. εἰς δὲ τὰ Διονύσια ἐτέτακτο Ἀθήναζε κομίζειν τὰς πόλεις τοὺς φόρους, ὡς Εὔπολίς φησιν ἐν Πόλεσιν. Siehe außerdem die Scholien 504 b und 378 (WILSON, Scholia 59-60, 71) sowie die Verse 643-645; Eupolis fr. 254 KASSEL-AUSTIN. (= 2. Hälfte des Schol. *Ach.* 504a); PICKARD-CAMBRIDGE, The Dramatic Festivals 26, 40, 58-59; CSAPO-SLATER 107-108, 117, 123, 134-135.

nicht nur um den Ruhm künstlerischer Leistungsfähigkeit, sondern auch um die Demonstration ihrer politischen Vormachtstellung, wie sich nicht zuletzt an den Zeremonien ablesen lässt, die den musischen Wettbewerben vorangingen, etwa an der imposanten Inszenierung, in der sie die Geldmenge, die sich aus den Tributzahlungen ihrer Verbündeten ergab, in Talente aufgeteilt, in die Orchestra tragen ließen. Isokrates berichtet von dieser Parade. Er kritisiert sie rückblickend als einen Akt der Arroganz, mit dem sich die Athener verhasst gemacht hätten (8, 82).[3] Diese Schau wurde nach Raubitschek allerdings erst zu Beginn der 420er Jahre, vielleicht auf Vorschlag Kleons, eingeführt.[4]

Für diese Festtage also schrieben die Dichter ihre Dramen. Auf die *eine* Aufführung ihrer Werke im Rahmen dieser Feste arbeiteten die Dichter, die Choreuten, die Schauspieler, die Musiker, die Maskenbildner und andere Helfer hin. Mit dieser Präsentation mussten sie das Publikum und die Preisrichter überzeugen. Über Erfolg und Misserfolg entschied diese eine Aufführung.[5] Ein Sieg, besonders der

---

[3] οὕτω γὰρ ἀκριβῶς εὕρισκον ἐξ ὧν ἄνθρωποι μάλιστ' ἂν μισηθεῖεν, ὥστ' ἐψηφίσαντο τὸ περιγιγνόμενον ἐκ τῶν φόρων ἀργύριον διελόντες κατὰ τάλαντον εἰς τὴν ὀρχήστραν τοῖς Διονυσίοις εἰσφέρειν, ἐπειδὰν πλῆρες ᾖ τὸ θέατρον· καὶ ταῦτ' ἐποίουν καὶ παρεισῆγον τοὺς παῖδας τῶν ἐν τῷ πολέμῳ τετελευτηκότων, ἀμφοτέροις ἐπιδεικνύοντες, τοῖς μὲν συμμάχοις τὰς τιμὰς τῆς οὐσίας αὐτῶν ὑπὸ μισθωτῶν εἰσφερομένας, τοῖς δ' ἄλλοις Ἕλλησι τὸ πλῆθος τῶν ὀρφανῶν καὶ τὰς συμφορὰς τὰς διὰ τὴν πλεονεξίαν ταύτην γιγνομένας.

[4] Two Notes 356-362. Der Isokrates-Passus ist intensiv diskutiert worden. Wesentliche Punkte bleiben umstritten: die Datierung des von Isokrates kritisierten Dekrets in die frühen Jahre des Archidamischen Krieges, die vermutete Verbindung zu Kleon und die Bedeutung des zentralen Ausdrucks τὸ περιγιγνόμενον ἐκ τῶν φόρων ἀργύριον (Varianten statt ἐκ τῶν φόρων: τῶν φόρων oder τῶν πόρων). Daneben stellt sich die Frage, ob die spektakuläre Parade von Anfang an und ausnahmslos negative Reaktionen bei den Verbündeten hervorgerufen hat. Vgl. MERITT – WADE-GERY – MCGREGOR III 16-17; MEIGGS 253-254, 433-434; PICKARD-CAMBRIDGE, The Dramatic Festivals 58-59; BLUME, Einführung 17-18; UNZ 40-41; MEIER, Die politische Kunst 68-70; GOLDHILL, The Great Dionysia 100-106; SMARCZYK 155-167; CSAPO-SLATER 107-108, 117-118; MICHELINI 123; ZIMMERMANN, Die griechische Komödie 19-20; TSITSIRIDIS, Platons Menexenos 405-406; siehe auch unten 134 ff.

[5] Im 5. Jahrhundert hat es Wiederholungen bzw. Wiederaufführungen sicher schon gegeben, mögen die Zeugnisse dafür auch sehr spärlich sein. Eine wichtige Gelegenheit dazu boten die Ländlichen Dionysien (τὰ κατ' ἀγροὺς Διονύσια) in den Demen. Wir

an den Großen Dionysien, verhieß den Dramatikern Prestige und höchste Anerkennung über die Grenzen Attikas hinaus.

Hier war inszenatorisches Können gefragt; die Qualität der Texte musste in eindrucksvoller Weise im Theater zur Geltung gebracht werden. Diese Aufgabe übernahmen die athenischen Dramatiker in der Regel selbst. Sie waren die Regisseure ihrer eigenen Stücke und waren damit selbst verantwortlich für alle wesentlichen Aspekte der Aufführung. Dabei richteten sie ihr besonderes Augenmerk auf die Einstudierung der Chorlieder, für die sie auch selbst die Musik und die Choreographie schufen.[6]

Das Wort für diesen Aufgabenbereich des Dichters, für die Probenarbeit und die Inszenierung, war διδάσκειν – lehren, unterweisen, einstudieren. In seiner Funktion als künstlerischer Leiter der Aufführung war der Dramatiker ebenso wie der Dithyramben-dichter der διδάσκαλος:

> „Da sowohl Dithyrambus und Hymnus, wie Tragoedie und Komoedie für die lebendige Wirkung, für öffentliche Vorführung in Melos, Wort und Tanz (nicht für blosse Recitation oder Lectüre) bestimmt sind, so liegt in älterer Zeit auf dem διδάσκειν, der Vorbereitung und Leitung der darstellenden

---

wissen allerdings nicht, wie häufig solche Wiederaufführungen gewesen sind und ob sie regelmäßig stattfanden. Vgl. RHODE, Scenica 287-292; PICKARD-CAMBRIDGE, The Dramatic Festivals 45-54, 86, 99-100; TAPLIN, The Stagecraft 17; CSAPO-SLATER 2-3, 11-13, 121-122); WILSON, The Athenian Institution of the *Khoregia* 22. Zu Aufführungen außerhalb Athens siehe die Hinweise bei BLUME, Einführung 29-30 und CSAPO-SLATER 3-4, 8-9, 14-17; WAGNER, Reprisen.

[6] REISCH, Διδάσκαλος 404-405; PICKARD-CAMBRIDGE, The Dramatic Festivals 84-86, 90-91, 250-251; BLUME, Einführung 38-40; CSAPO-SLATER 352-353; 359-360. Wie wichtig es für ein adäquates Verständnis der uns überlieferten Dramentexte ist, die visuelle Dimension nicht außer Acht zu lassen und die konkreten Bühnenkonventionen, wie Auftritte und Abgänge, im Detail zu studieren und sich auf diese Weise die ursprüngliche Inszenierung so genau wie möglich zu vergegenwärtigen, zeigt TAPLIN, The Stagecraft. Zur Bühnentechnik der Dramatiker des 5. Jahrhunderts siehe außerdem u. a. PÖHLMANN, Suchszenen; PÖHLMANN, Aristophanes; VON MÖLLENDORFF, Aristophanes und der komische Chor.

> Choreuten, das Hauptgewicht. ... Da ferner bei den grossen Agonen des 5. und 4. Jhdts. die dichterisch-musikalisch-orchestische Schöpfung, die der Lehrer dem Chore eingeübt hat, regelmässig ein neues, von dem ‚Lehrer' selbst geschaffenes Werk ist, so verbindet sich mit der Bezeichnung *d[idaskalos]* auch die Bezeichnung ‚Dichter'; vor die Öffentlichkeit tritt der Dichter eben durch die ‚Aufführung', als D[idaskalos]."[7]

Mit etwas anderer Akzentuierung könnte man sagen, dass διδάσκαλος im eigentlichen Sinne nur ein anderes Wort für den Dichter ist, und zwar für den Dichter in seiner besonderen Funktion als Chorleiter, für die Rolle, die er wahrnimmt, wenn er sein Werk zur Aufführung bringt.[8] Im Bereich der dramatischen Kunst und des Chorliedes gehörten die Begriffe ποιεῖν und διδάσκειν – Dichten und Aufführen – aufs Engste zusammen, sie bezeichneten die verschiedenen, aber eng verbundenen und noch keineswegs getrennten Tätigkeiten des Dichters, die Hauptaspekte der Arbeit ein- und derselben Person. Dass ein Dramatiker nicht selbst Regie führte, sondern diese Aufgabe einem andern überließ, scheint im 5. Jahrhundert zunächst nicht üblich gewesen zu sein. Ausnahmen von dieser Regel waren äußerst selten.

Von modernen Interpreten wird das Wort διδάσκαλος jedoch häufig im Sinne von ‚Regisseur' verwendet; dieser Sprachgebrauch ist

---

[7] REISCH, Διδάσκαλος 402. Vgl. HERINGTON, Poetry into Drama 23-27, 30-31, 39-40, 183-184.

[8] Vgl. Harpokration s.v. διδάσκαλος: ἰδίως διδασκάλους λέγουσι τοὺς ποιητὰς τῶν διθυράμβων ἢ τῶν κωμῳδιῶν ἢ τῶν τραγῳδιῶν (KEANEY 77). Vgl. auch Photios: C. THEODORIDIS (ed.), Photii Patriarchae Lexicon, Vol. I, Berlin-New York 1982, 413 (δ 510). Siehe HILLER rez. BRIEL, De Callistrato et Philonide 362-364; GHIRON-BISTAGNE, Recherches sur les acteurs 125; BLUM, Kallimachos und die Literaturverzeichnung 52; MASTROMARCO, L'esordio "segreto" 183 Anm. 1; HALLIWELL, Aristophanes' Apprenticeship 43-44; PERUSINO, Aristofane poeta e didascalo; HALLIWELL, Authorial Collaboration 527.

nicht wirklich angemessen. Der διδάσκαλος ist vielmehr der Dichter als Regisseur seines eigenen Werkes oder der Dichter als Leiter der Aufführung eines Dithyrambos.

Ein wichtiger Zeuge des 5. Jahrhunderts für die Verwendung des Begriffs διδάσκαλος in diesem Sinne ist Aristophanes.[9] In der Parabase des *Friedens* erscheinen κωμῳδοποιητής, κωμῳδοδιδάσκαλος und διδάσκαλος als fast austauschbare Begriffe. Ähnliches gilt für die Ausdrücke κωμῳδοδιδάσκαλος und ποιητής in der Parabase der *Ritter*, und wenn der Chorführer in den Anapästen der *Acharner* das Wort für seinen ‚Lehrmeister', den διδάσκαλος, erhebt, zeigt sich, dass niemand anderes als der Dichter gemeint ist, denn in den folgenden Versen fällt nur noch der Begriff ποιητής.[10] In der Eingangsszene der *Thesmophoriazusen* wird Agathon von Euripides zunächst als τραγῳδοποιός und später dann als τραγῳδοδιδάσκαλος bezeichnet (30, 88); dabei ist kein Unterschied, keine besondere Akzentuierung zu erkennen. An einer Stelle der *Frösche* verwendet Aischylos kurz hintereinander die Ausdrücke ποιεῖν und

---

[9] Ich beschränke mich hier auf Beispiele, in denen der Begriff in Bezug auf die Komödie und die Tragödie Verwendung findet. Wenn Aristophanes Dithyrambendichter erwähnt oder auftreten lässt, tauchen Ausdrücke wie διδάσκαλος und διδάσκειν ebenfalls auf. Siehe *Pax* 827-831, *Av.* 912 und 1403-1407, *Ekkl.* 809 und dazu besonders PERUSINO, Aristofane poeta e didascalo 140-141; DUNBAR, Birds zu den Versen 912, 1403-4 und 1405-7.

[10] *Pax* 734-738 (vgl. SOMMERSTEIN, Peace und OLSON, Peace ad loc.); *Eq.* 507-511, auch 516 und 550 (vgl. NEIL, The Knights zu 507-509); *Ach.* 628, 633, 644, 649, 654. PERUSINO betonte, dass der Aspekt des Lehrens und Unterweisens, der in dem Begriff διδάσκαλος liegt, auch in diesen Parabasen-Versen durchaus zu spüren sei und also die Wortwahl bestimmt habe. Wenn der Begriff διδάσκαλος oder κωμῳδοδιδάσκαλος falle, habe der Chor sein eigenes Verhältnis zum Dichter als Chorleiter im Auge, während ποιητής der politischere Ausdruck sei und auf die Beziehung von Dichter und Publikum ziele (Aristofane poeta e didascalo 143-145). Dieser Aspekt ist natürlich nicht außer Acht zu lassen, aber eine strenge Unterscheidung in diesem Sinne, die auf alle Fälle anwendbar wäre, lässt sich nicht durchführen. Gerade in den hier zur Debatte stehenden Anapästen aus dem *Frieden* und den *Rittern* halte ich diese Unterscheidung nicht für richtig. In der Parabase der *Acharner* findet ein subtiles Spiel mit den Begriffen statt: der Aspekt des διδάσκειν und damit auch der Begriff des διδάσκαλος erhalten hier eine stark politische Färbung.

διδάσκειν in Bezug auf seine eigenen Stücke. Zunächst rühmt er seine Tragödie *Sieben gegen Theben* (1021):

> δρᾶμα ποιήσας Ἄρεως μεστόν
> Ein Drama dichtete ich; es war des Ares voll.

Wenig später erinnert er an die *Perser* (1026):

> εἶτα διδάξας Πέρσας
> Dann inszenierte ich die *Perser*.

Taplin geht sogar so weit, diese Verse als Beleg dafür zu werten, dass ποιεῖν und διδάσκειν praktisch als Synonyme anzusehen sind, und zwar im Sinne von ‚inszenieren':

> „Indeed ποιεῖν and διδάσκειν used of tragedy effectively mean the same thing, to 'produce' or 'put on', as can be seen from Arph. *Frogs* 1021 δρᾶμα ποιήσας Ἄρεως μεστόν followed five lines later by εἶτα διδάξας Πέρσας. We have no evidence of a fifth-century tragedian who did not want his plays performed: to have his work performed was the only way to realize it. We have no evidence that the performance was regarded as in any way a superficial or coarse or unsatisfactory realization of the play—the performance *was* the play."[11]

Dass der Begriff διδάσκειν im Bereich der dramatischen und chorischen Aufführungen in dieser Zeit streng terminologisch festgelegt gewesen wäre, kann allerdings nicht behauptet werden. Das zeigt sich in der sechsten Rede des Antiphon, die vermutlich im Jahre 419 gehalten worden ist. An einer Stelle werden dort die Ausdrücke διδάσκαλος und διδάσκειν in ganz unterschiedlicher Weise verwendet (6, 11). Der unbekannte Sprecher, für den Antiphon diese Rede verfasst hat, berichtet von seinen Tätigkeiten als Chorege, also als

[11] TAPLIN, The Stagecraft 13, vgl. auch 15.

‚verantwortlicher Finanzier' einer Aufführung, als der vom Staat berufene ‚Produzent' oder ‚Sponsor'. Er war bestellt als Chorege für einen Knabenchor, der in dem Dithyrambenwettbewerb an den Thargelia auftreten sollte. An der Seite des Choregen stand Pantakles als διδάσκαλος, und das heißt als ‚Dichter-Chorleiter'. Der διδάσκαλος war ihm durch das Los zugeteilt worden und ebenso die Phyle Kekropis zusätzlich zu seiner eigenen der Erechteis.[12] Die Aufgaben des Choregen waren nun zunächst, einen Knabenchor aus den Mitgliedern dieser beiden Bezirke Attikas zu bilden und optimale Bedingungen für die Probenarbeit zu schaffen. Seine choregischen Pflichten – so versichert der Sprecher – habe er bestens erfüllt. Zunächst habe er in seinem Haus an der dazu am besten geeigneten Stelle einen Probenraum, ein διδασκαλεῖον, eingerichtet. Dort habe er, so fügt er hinzu, auch schon als Chorege an den Großen Dionysien die Probenarbeiten abgehalten: ἐν ᾧπερ καὶ Διονυσίοις ὅτε ἐχορήγουν ἐδίδασκον. Hier wird ἐδίδασκον also in einem weiteren Sinne zur Bezeichnung der choregischen Tätigkeit gebraucht. Gemeint ist: dort habe ich eine Aufführung vorbereiten *lassen*; denn der Sprecher war selbst weder der Dichter noch der künstlerische Leiter der Aufführung. Für diesen Bereich war sicher ein anderer zuständig. Doch als der Chorege, der für die Finanzierung und Organisation aufzukommen hatte und die Vorbereitung in allen Phasen engagiert begleitete, nahm er eine übergeordnete Position ein und konnte in sich selbst denjenigen erkennen, der letztlich in allen Bereichen – auch dem des διδάσκειν – die Verantwortung trug. Die einzelnen Beteiligten arbeiteten Hand in Hand, und man darf voraussetzen, dass ein Chorege in der Regel nicht nur Interesse für künstlerische Fragen, sondern auch Sachverstand mitbrachte. Eine andere mögliche Erklärung für den Gebrauch des Ausdrucks ἐδίδασκον bei Antiphon 6, 11

[12] Vgl. REISCH, Διδάσκαλος 403; PICKARD-CAMBRIDGE, The Dramatic Festivals 75-76; HERINGTON, Poetry into Drama 184; CSAPO-SLATER 139, 149-150; WILSON, The Athenian Institution of the *Khoregia* 116-120.

gibt Wilson. Er betont, dass es für den Mann, der mit Antiphons Rede vor Gericht auftrat, wichtig war, sich als Experte in allen Aspekten der Chorleitung zu präsentieren. Die Verwendung des Verbums διδάσκειν wäre dann also eine Art rhetorische Überhöhung.[13]

Aber auch wenn konstatiert werden muss, dass es eine strenge begriffliche Festlegung nicht gegeben hat, bleibt die Grundbedeutung der Ausdrücke διδάσκειν und διδάσκαλος im Bereich der dramatischen und dithyrambischen Dichtkunst klar: διδάσκειν heißt ‚einstudieren', und zwar besonders ‚sein eigenes Werk einstudieren', und der διδάσκαλος ist der Dichter-Regisseur, der genau dies tut. Diese Bedeutung zeigt sich später in den großen theatergeschichtlichen Verzeichnissen, die Aristoteles und Kallimachos verfasst haben. Aristoteles nannte sein Werk Διδασκαλίαι. Der Titel, den Kallimachos wählte, lautet: Πίναξ καὶ ἀναγραφὴ τῶν κατὰ χρόνους καὶ ἀπ' ἀρχῆς γενομένων διδασκάλων (Tafel und Verzeichnis der dramatischen Dichter, wie sie in chronologischer Reihenfolge von Anfang an hervorgetreten sind).[14]

Die Dichter haben für die Inszenierung sicher vielfältige Hilfe in Anspruch genommen; sie standen nicht allein, sondern hatten Mitarbeiter, begabte Tänzer z. B. und Musiker.[15] Im Laufe der Entwicklung des Theaters nahm die Spezialisierung zu. Im Zuge der fortschreitenden Aufgabenteilung gab es offenbar gelegentlich sogar

---

[13] WILSON, The Athenian Institution of the *Khoregia* 118 (vgl. 115-116).

[14] Vgl. HILLER rez. BRIEL, De Callistrato et Philonide 363; BLUM, Kallimachos und die Literaturverzeichnung 52; BAGORDO, Die antiken Traktate 20, 36. Von den Διδασκαλίαι des Aristoteles sind nur wenige Fragmente erhalten, siehe ROSE, Aristoteles pseudepigraphus 550-561; ders., Aristotelis fragmenta 618-630. Auch der Pinax des Kallimachos ist nur noch in Umrissen kenntlich; siehe PFEIFFER, Kallimachos test. 1 und fr. 454-456; ders., Geschichte 166-167; BLUM, Kallimachos und die Literaturverzeichnung 198-208, 321; NESSELRATH, Die attische Mittlere Komödie 172-176; BAGORDO, Die antiken Traktate 109-110.

[15] SEIDENSTICKER, Die griechische Tragödie als literarischer Wettbewerb 10-11, 34.

die Übernahme der Regie durch einen anderen.[16] Aus dem 4. Jahrhundert kennen wir das Beispiel des erfolgreichen und begehrten Chorleiters oder Regisseurs Sannion, der sich auf die Inszenierung von Tragödien spezialisiert hatte und nur für diesen Bereich zuständig war, also nicht selbst auch die Texte schrieb.[17] Als Demosthenes auf ihn zu sprechen kommt, benutzt er das Wort διδάσκειν:[18] Σαννίων ἐστι δήπου τις ὁ τοὺς τραγικοὺς χοροὺς διδάσκων. Abgesehen von dieser Stelle aus der *Rede gegen Meidias* wird Sannion nur noch in der Vita des Aischines erwähnt. Es heißt dort, Aischines sei als Darsteller des Oinomaos, als er Pelops habe verfolgen müssen, gestürzt und habe von dem Chorodidaskalos Sannion wieder aufgerichtet werden müssen. Die Tragödie, die damals gespielt wurde, ist möglicherweise der *Oinomaos* des Sophokles gewesen. Die Tätigkeit des Sannion würde sich also, wenn diese Vermutung richtig ist, auch auf die Wiederaufführung von Tragödien aus dem 5. Jahrhundert erstreckt haben.[19]

---

[16] A. MÜLLER, Lehrbuch 356-358; REISCH, Διδάσκαλος 405; PICKARD-CAMBRIDGE, The Dramatic Festivals 90-91.

[17] Demosthenes, *Rede gegen Meidias* 58-59. Vgl. MACDOWELL, Demosthenes. Against Meidias ad loc.; REISCH, Διδάσκαλος 405; PICKARD-CAMBRIDGE, The Dramatic Festivals 279.

[18] Dem. 21, 58 und nochmals 59: ... διδάσκει τοὺς χοροὺς ...

[19] Aischines, Vita 1, 7 (DILTS 2; TrGF IV Sophocles Οἰνόμαος 381 RADT). Die Anekdote über das Bühnen-Missgeschick wird in der Vita auf den Historiker Demochares zurückgeführt, der ein Neffe des Demosthenes war: Δημοχάρης δὲ ὁ ἀδελφιδοῦς Δημοσθένους, εἰ ἄρα πιστευτέον αὐτῷ λέγοντι περὶ Αἰσχίνου, φησὶν Ἰσχάνδρου τοῦ τραγῳδ(οποι)οῦ τριταγωνιστὴν γενέσθαι τὸν Αἰσχίνην καὶ ὑποκρίνομενον Οἰνόμαον διώκοντα Πέλοπα αἰσχρῶς πεσεῖν καὶ ἀναστῆναι ὑπὸ Σαννίωνος τοῦ χοροδιδασκάλου – ἐνθένδ' οὖν ὁ Δημοσθένης Οἰνόμαον αὐτὸν ὀνομάζει, πρὸς εἰδότας τὸ πρᾶγμα ἐπισκώπτων – καὶ μετὰ Σωκράτους καὶ Σιμύλου τῶν κακῶν ὑποκριτῶν ἁλᾶσθαι κατ' ἀγρούς· εἴη ἂν οὖν ἐνθένδε ἀρουραῖος λεγόμενος. Die Konjektur τραγῳδοῦ statt τραγῳδοποιοῦ (WAGNER und KAYSER bei RADT) scheint mir richtig zu sein. Nach der überlieferten Lesart hätte sich der Vorfall bei der Aufführung einer Tragödie des Ischander ereignet. Zu der kontroversen Diskussion über diesen Passus siehe A. SCHÄFER, Demosthenes und seine Zeit. Zweite revidierte Ausgabe, erster Band, Leipzig 1885 (Nachdruck Hildesheim 1966) 248-250; O'CONNOR 76 und 106; FGrHist 75 F 6 JACOBY; K. ZIEGLER, Ischandros, in: RE, Supplementband X, Stuttgart 1965, 330-331; TrGF I 241

Die Formulierung ὁ τοὺς τραγικοὺς χοροὺς διδάσκων zeigt, dass im 4. Jahrhundert auch derjenige, der ausschließlich inszenierte, als διδάσκαλος bezeichnet werden konnte. Doch der terminus technicus war vermutlich ὑποδιδάσκαλος.[20] Dieser Ausdruck ist in Platons *Ion* in einer Reihe mit χορευτής (Chorsänger, Chortänzer) und διδάσκαλος zum ersten Mal belegt.[21] Wenn man von der Grundbedeutung des Begriffs διδάσκαλος ausgeht, ist der ὑποδιδάσκαλος der Mitarbeiter, der in enger Abstimmung mit dem Dichter die Proben leitet. In dieser Weise wird der Begriff auch im Lexikon des Photios erklärt.[22] Der ὑποδιδάσκαλος ist der Mann, der die Chorpartien einstudiert:

> ὑποδιδάσκαλος· ὁ τῷ χορῷ καταλέγων· διδάσκαλος γὰρ αὐτὸς ὁ ποιητής, ὡς Ἀριστοφάνης.
> Hypodidaskalos: Der mit dem Chor probt, denn der Didaskalos ist der Dichter selbst, wie z.B. Aristophanes.

Wie aber war es im 5. Jahrhundert, wenn ein Dichter für die Inszenierung die Hilfe oder Mithilfe eines anderen in Anspruch nahm oder die Regie gar einem anderen übertrug? Traten dann

---

(Ischander) SNELL-KANNICHT; H. WANKEL, Demosthenes. Rede für Ktesiphon über den Kranz, Heidelberg 1976, 2. Halbband 892; PICKARD-CAMBRIDGE, The Dramatic Festivals 50; MACDOWELL, Demosthenes. Against Meidias 279.

[20] Wenn ein Mann wie Sannion bei der Inszenierung einer alten Tragödie mitwirkte, wurde seine Tätigkeit dann anders bezeichnet, als wenn er ein neues Stück einstudierte? MACDOWELL, der der Auffassung ist, dass Demochares auf die Aufführung einer Tragödie des Ischander anspielt, bemerkt zu Sannion: „He may have taken on the whole task of directing plays for authors unwilling or unable to do so (as Kallistratos did for Aristophanes), but more probably he just assisted as a ὑποδιδάσκαλος ... specializing in the choral parts of plays" (Demosthenes. Against Meidias 279). Wenn es aber um die Inszenierung einer παλαιά ging, wird er nicht nur Assistent gewesen sein, sondern die Hauptverantwortung getragen haben (wahrscheinlich zusammen mit dem Protagonisten).

[21] 536a: ὁρμαθὸς πάμπολυς ἐξήρτηται χορευτῶν τε καὶ διδασκάλων καὶ ὑποδιδασκάλων. Vgl. u. a. HILLER rez. BRIEL, De Callistrato et Philonide 363-364; MASTROMARCO, L'esordio "segreto" 183 Anm. 1; PERUSINO, Aristofane poeta e didascalo 140.

[22] NABER II 246.

terminologische Schwierigkeiten auf, da es den Begriff ὑποδιδάσκαλος offenbar noch nicht gab? Wer durfte sich in diesem Fall διδάσκαλος nennen? Diese Fragen berühren ein höchst umstrittenes Thema der Aristophanes-Forschung, das in einem späteren Kapitel detailliert erörtert werden soll. In diesem Zusammenhang möchte ich den Blick auf zwei Kratinos-Fragmente lenken, die in der Debatte zu den wenigen Textstellen gehören, die nicht aus dem Werk des Aristophanes oder den erklärenden Texten und Notizen zu Aristophanes stammen.

In zwei Fragmenten des Kratinos wird „der Sohn des Kleomachos" erwähnt. Gemeint ist ein gewisser Gnesippos, der als tragischer Dichter gilt.[23] In Fragment 17 aus den Βουκόλοι[24] wird gegen einen Archon Beschwerde geführt, der dem Sophokles einen Chor (also die Teilnahme am Wettbewerb) verweigerte, ihn aber dem Sohn des Kleomachos gewährte.[25] Dabei wird auch der Ausdruck διδάσκειν in Bezug auf Gnesippos verwendet. In den Ὧραι nennt ihn Kratinos τραγῳδίας διδάσκαλος.[26] Die beiden Zitate stammen aus Athenaios (14, 638d). In dem betreffenden Passus werden weitere Komödienverse über Gnesippos angeführt, die ihn als Kitharöden zeigen.[27] Die

---

[23] TrGF I 27 SNELL-KANNICHT. Siehe zu Gnesippos jetzt DAVIDSON, der im Rückgriff auf weitgreifendes Vergleichsmaterial einen neuen Ansatz entwickelt: „... I would like to use him as the vehicle for some speculations about other kinds of dramatic performance in classical Athens, small private productions which might be played out not by Athenian citizens, but by women and even slaves – sometimes even composed by them as well" (*Gnesippus paigniagraphos* 42).

[24] Cratinus fr. 17 KASSEL-AUSTIN. Die Datierung der Komödie ist unsicher: „de tempore non liquet" (KASSEL-AUSTIN zu test. ii).Vgl. GEISSLER 24; SCHMID 79; PICKARD-CAMBRIDGE, The Dramatic Festivals 55.

[25] Auch Kratinos war an diesem Archon gescheitert. Siehe KASSEL-AUSTIN zu fr. 17, 1 und fr. 20; PICKARD-CAMBRIDGE, The Dramatic Festivals 84.

[26] Cratinus fr. 276 KASSEL-AUSTIN. Zur Datierung der Ὧραι siehe die Einleitung bei KASSEL-AUSTIN und den Kommentar zu fr. 283. Hyperbolos muss bereits die politische Laufbahn eingeschlagen haben. Die Komödie ist also vor Mitte der 420er Jahre, vielleicht auch schon in den 430er Jahren entstanden.

Partie bei Athenaios ist das einzige Testimonium zu Gnesippos: Snell und Kannicht verzeichnen in ihrer Ausgabe der Tragiker-Fragmente unter dem Namen Gnesippus nur diesen Textabschnitt. Fragmente oder Dramentitel sind nicht erhalten.

Hoffmann hat gezeigt, dass die Identifizierung des Gnesippos als tragischer Dichter unsicher ist. Nach seiner Auffassung sollte man ihn eher als spezialisierten tragischen Didaskalos ansehen.[28] Snell und Kannicht sind ihm an diesem Punkt nicht gefolgt, doch Kassel und Austin halten Hoffmanns These für erwägenswert und verweisen zum Vergleich auf die Demosthenes-Stelle, in der die Tätigkeit des Sannion beschrieben wird: „Gnesippus tragicus poeta (27 T 1 Sn.) vel potius διδάσκαλος (cf. Dem. 21, 58)."

Die beiden Zitate, die für den hier erörterten Sachverhalt nur dann von Bedeutung sind, wenn Gnesippos tatsächlich nicht als tragischer Dichter, sondern lediglich als Tragödien-Regisseur in Erscheinung getreten ist, sollen hier kurz betrachtet werden:

Kratinos fr. 17 Kassel-Austin:

ὃς οὐκ ἔδωκ' αἰτοῦντι Σοφοκλέει χορόν,
τῷ Κλεομάχου δ', ὃν οὐκ ἂν ἠξίουν ἐγὼ
ἐμοὶ διδάσκειν οὐδ' ἂν εἰς Ἀδώνια.

[27] Chionides fr. 4, Cratinus fr. 104; Eupolis fr. 148 KASSEL-AUSTIN. Möglicherweise geht es um zwei verschiedene Personen mit Namen Gnesippos: siehe HOFFMANN, Chronologie 106-107; KASSEL-AUSTIN zu Cratinus fr. 17, 2. DAVIDSON (*Gnesippus paigniagraphos*) setzt voraus, dass es in dem Passus bei Athenaios und also in all diesen Fragmenten um ein- und dieselbe Person geht. Er sieht in Gnesippos, dem Athenaios den Titel παιγνιαγράφος τῆς ἱλαρᾶς μούσης verleiht, in erster Linie den Verfasser erotischer Dichtung.

[28] HOFFMANN, Chronologie 107-109.

der dem Sophokles, als er den Antrag stellte, keinen Chor gab,
dafür aber dem Sohn des Kleomachos, den ich nicht für
geeignet hielte,
mir (= wenn ich Archon wäre – *oder*: für mich, den Dichter, als
Regisseur?) auch nur für das Adonis-Fest
(etwas) einzustudieren.

Zunächst fällt auf, dass es hier um einen Scherz geht: διδάσκειν οὐδ' ἂν εἰς Ἀδώνια – als Lehrer oder Einstudierer nähme ich *den* nicht einmal für die Adonia, also für das Frauenfest par excellence, den mit großer Hingabe und Intensität in nächtlichem Tanz, Spiel und Gesang gefeierten Adonis-Kult.[29] Aus den Versen lässt sich vielleicht heraushören, dass es als besondere Spezialität des Gnesippos galt, erotische Lieder einzustudieren. Was er auf diesem Gebiet leistete, ließ aber offenbar so viel zu wünschen übrig oder war so abstoßend, dass der Sprecher der Verse meint, die Feststimmung der Frauen und ihr Tanz und Gesang würde durch Lieder des Gnesippos oder die für ihn typische Art des Vortrags empfindlich gestört werden.

Wichtig ist die Frage, wie ἐμοί zu verstehen ist. Neben Fritzsches Vorschlag „me archonte" erwägen Kassel und Austin mit Hoffmann auch die Möglichkeit, das Pronomen auf den Dichter zu beziehen: „sed potest poeta intellegi."[30] Der Sprecher der Verse wäre dann also ein dramatischer Dichter, und er würde sagen: „Mein Didaskalos dürfte *der* niemals sein, nicht einmal für die Adonia." Bei dieser Interpretation könnte man die Verse als Indiz dafür werten, dass es für einen Dramatiker bereits in der zweiten Hälfte oder im letzten Drittel des 5. Jahrhunderts keine ungewöhnliche Vorstellung war, den

---

[29] BURKERT, Griechische Religion 274-275; DEUBNER, Attische Feste 220-222.

[30] Vgl. KASSEL-AUSTIN ad loc.; FRITZSCHE, Aristophanis Ranae 57; HOFFMANN, Chronologie der attischen Tragödie 105-111, bes. 109. Casaubon bezog das Pronomen auf den Choregen, eine Deutung, die HOFFMANN zurückweist (Chronologie 108). Auch KASSEL und AUSTIN sind skeptisch: „vix recte."

Aufgabenbereich des διδάσκειν abzutreten und einem anderen zu übertragen. Ob man aber tatsächlich diesen Gedanken aus dem Fragment herauslesen darf, bleibt unsicher. Da der Kontext fehlt, lässt sich nicht entscheiden, ob sich der Sprecher dieser Verse in die Rolle des Archonten versetzt oder gar den Archon darstellt oder ob er als Dichter spricht.

Für Hoffmann ist der Ausdruck τραγῳδίας διδάσκαλος in den Ὧραι ein wichtiger Gesichtspunkt: „Zwar waren Dichter und Didaskalos meist identisch, aber für den Dichter ist doch das "Schaffen", nicht das Einstudieren, die Hauptsache."[31] Dieses Argument ist nicht zwingend. Denn in dem Kratinos-Fragment geht es gerade um die *Aufführung* von Dichtung. Wenn die Choreuten des Gnesippos auftreten, ist nämlich ein besonderes Schauspiel garantiert: Sie verhunzen abscheuliche Lieder.

Kratinos fr. 276 Kassel-Austin:

ἴτω δὲ καὶ τραγῳδίας
ὁ Κλεομάχου διδάσκαλος
† μετὰ τῶν † παρατιλτριῶν
ἔχων χορὸν Λυδιστὶ τιλ-
λουσῶν μέλη πονηρά.

(Vers 3: μετ' αὐτὸν ὁ Kaibel)

Auftreten soll der Sohn des Kleomachos,
der Tragödien-Didaskalos,
[....] er hat einen Chor von Haar-Ausrupferinnen:
auf lydische Art zerrupfen sie
abscheuliche (G)Lieder.

Wenn wie hier der Aspekt der Aufführung und Interpretation im Vordergrund steht, ist der Ausdruck διδάσκαλος geradezu gefordert.

---

[31] HOFFMANN, Chronologie 107.

Seine Verwendung in diesen Versen kann nicht als Indiz dafür gewertet werden, dass Gnesippos nur auf die Einstudierung spezialisiert gewesen ist und nicht auch der Dichter war.

Ist Gnesippos als tragischer Dichter oder nur als tragischer Didaskalos hervorgetreten? Diese Frage lässt sich aufgrund der geringen Kenntnis, die wir von ihm haben, nicht zweifelsfrei beantworten. Für die Auffassung von Snell und Kannicht spricht immerhin, dass man das Wort διδάσκαλος in dieser Zeit in der Regel auf den dramatischen oder chorlyrischen Dichter in seiner Funktion als Chorleiter bzw. Regisseur bezog. Aber auch wenn die These richtig sein sollte, dass Gnesippos mehrfach oder auch nur in einem bestimmten Fall die Tragödien anderer einstudiert hat und aus diesem Grund von Kratinos τραγῳδίας διδάσκαλος genannt wurde, könnte man nicht so weit gehen, aus diesen Versen den allgemeinen Grundsatz abzuleiten, dass ein dramatischer Dichter der 430er und frühen 420er Jahre, wenn er mit einem anderen in Sachen Regie zusammenarbeitete, damit automatisch den Titel διδάσκαλος abtrat.

Das Beispiel des Aristophanes, der öfter als jeder andere Dramatiker, den wir aus dieser Zeit kennen, mit Regisseuren zusammengearbeitet hat, scheint dafür zu sprechen, dass es im Falle einer solchen Zusammenarbeit nicht zu einer Aufteilung der Titel διδάσκαλος und ποιητής kam. Aristophanes hat sich, so scheint es, von Anfang an, auch in den Jahren, als er noch nie allein Regie geführt hatte, im Einklang mit dem traditionellen dichterischen Selbstverständnis als ποιητής *und* διδάσκαλος gesehen. Seine Regisseure waren seine Helfer im Bereich des διδάσκειν. Um es mit der Ausdrucksweise der Hypotheseis zu sagen: Er führte auf durch Kallistratos – oder: sein Drama wurde aufgeführt durch Kallistratos (ἐδίδαξε διὰ Καλλιστράτου, ἐδιδάχθη διὰ Καλλιστράτου). Es ist bezeichnend, dass Photios, wenn er den Begriff des διδάσκαλος gegen denjenigen des ὑποδιδάσκαλος abgrenzt, gerade auf Aristophanes als Beispiel verweist: διδάσκαλος γὰρ αὐτὸς ὁ ποιητής, ὡς Ἀριστο-

φάνης („denn der Didaskalos ist der Dichter selbst, wie z. B. Aristophanes"). Dieses Wort könnte geradezu als Motto gelten für das Kapitel: „Die Zusammenarbeit des Aristophanes mit Kallistratos und Philonides."

II

Dramatiker und Regisseure im 5. Jahrhundert

Die Dramatiker des 5. Jahrhunderts haben ihre Stücke in der Regel selbst inszeniert. Ein besonderer Fall trat ein, wenn ein Autor vor der Aufführung starb und das Werk postum aufgeführt werden mußte.[1] So nahm im Jahre 467 Aristias, der Sohn des Tragikers Pratinas, der auch selbst Tragödien dichtete, mit Stücken seines Vaters am Wettbewerb teil und erreichte hinter Aischylos den zweiten Platz.[2] Das Werk blieb also in Händen der Familie; der Sohn war in das Metier des Vaters hineingewachsen, sein enger Vertrauter in künstlerischen Fragen und wohl am besten geeignet, die Stücke zu inszenieren.

Die dramatische Kunst wurde oft innerhalb der Familie weitertradiert. Von den zwei Söhnen des Aischylos, die Tragödien schrieben, soll der eine, Euphorion, mit zuvor noch nicht gespielten Dramen seines Vaters im Theaterwettbewerb gesiegt haben.[3] Wahrscheinlich bezieht sich diese Angabe auf Stücke des Aischylos, die Euphorion nach dem Tode seines Vaters auf die Bühne gebracht hat. Auch von

---

[1] Vgl. zum folgenden A. MÜLLER, Lehrbuch 312, 356-357; PERUSINO, Dalla commedia antica alla commedia di mezzo 50; SUTTON, Theatrical Families; C. W. MÜLLER, Der Sieg des Euphorion.

[2] So die Hypotheseis zu Aischylos, *Sieben gegen Theben* und *Laios*, siehe LESKY, Die tragische Dichtung 63; PICKARD-CAMBRIDGE, The Dramatic Festivals 79-80; METTE, Urkunden IV A. 2a und b; TrGF I DID C 4 SNELL-KANNICHT; TrGF III Aesch. T 58 RADT; WEST, Aeschyli tragoediae 61; SCHLOEMANN, in: KRUMEICH-PECHSTEIN-SEIDENSTICKER, Das griechische Satyrspiel 74.

[3] Εὐφορίων, υἱὸς Αἰσχύλου τοῦ τραγικοῦ, Ἀθηναῖος, τραγικὸς καὶ αὐτός· ὃς καὶ τοῖς Αἰσχύλου τοῦ πατρός, οἷς μήπω ἦν ἐπιδειξάμενος, τετράκις [τέτταρσιν C. W. MÜLLER] ἐνίκησεν (TrGF III Aesch. T 71 RADT; TrGF I 12 T 1, 1-3 SNELL-KANNICHT); vgl. LESKY, Die tragische Dichtung 69, 79; C. W. MÜLLER, Zur Datierung 75 mit Anm. 224.

Euripides und Sophokles gab es nachgelassene Tragödien, die kurz nach dem Tod ihrer Verfasser – beide starben 406[4] – von Verwandten aufgeführt wurden. Der jüngere Euripides, Sohn oder Neffe des Verstorbenen, trat an den großen Dionysien mit der *Iphigenie in Aulis*, dem *Alkmeon* und den *Bakchen* vor das Publikum.[5] Auf das Jahr 401 datiert ist die Aufführung des *Ödipus auf Kolonos*. Sie leitete der Enkel des Sophokles, der jüngere Sophokles, der später auch selbst als Tragiker erfolgreich war.[6]

Nach dem Tod des Aischylos (456/5) hatten die Athener eine Entscheidung gefällt, die sicher nicht ohne Einfluss auf die Etablierung der Regie als eines eigenständigen Faches geblieben ist. Aufgrund ihrer großen Wertschätzung für Aischylos – so berichtet die Vita – beschlossen sie, nachdem der Dichter gestorben war, dass derjenige, der Stücke des Aischylos aufzuführen wünsche, einen Chor erhalten solle:

> Ἀθηναῖοι δὲ τοσοῦτον ἠγάπησαν Αἰσχύλον ὡς ψηφίσασθαι μετὰ <τὸν> θάνατον αὐτοῦ τὸν βουλόμενον διδάσκειν τὰ Αἰσχύλου χορὸν λαμβάνειν.[7]

---

[4] C. W. MÜLLER, Der Tod des Sophokles.

[5] οὕτω γὰρ καὶ αἱ Διδασκαλίαι φέρουσι τελευτήσαντος Εὐριπίδου τὸν υἱὸν αὐτοῦ δεδιδαχέναι ὁμώνυμον ἐν ἄστει Ἰφιγένειαν τὴν ἐν Αὐλίδι, Ἀλκμέωνα, Βάκχας (Schol. Ar. *Ran.* 67d: CHANTRY 14) Ein Satyrspiel ist nicht erwähnt. Nach der Suda (Zeugnis bei SNELL-KANNICHT zitiert) handelt es sich bei dem jüngeren Euripides um den Neffen des älteren. Vgl. SÜSS, Die Frösche 57; TrGF I DID C 22 SNELL-KANNICHT; LESKY, Die tragische Dichtung 278; PICKARD-CAMBRIDGE, The Dramatic Festivals 80; SUTTON, Theatrical Families 17.

[6] τὸν ἐπὶ Κολωνῷ Οἰδίπουν ἐπὶ τετελευτηκότι τῷ πάππῳ Σοφοκλῆς ὁ ὑἱδοῦς ἐδίδαξεν, υἱὸς ὢν Ἀρίστωνος, ἐπὶ ἄρχοντος Μίκωνος, ὅς ἐστι τέταρτος ἀπὸ Καλλίου, ἐφ' οὗ φασιν οἱ πλείους τὸν Σοφοκλέα τελευτῆσαι (TrGF I DID C 23 SNELL-KANNICHT; TrGF IV Soph. T 41 RADT); vgl. LESKY, Die tragische Dichtung 248; C. W. MÜLLER, Die Thebanische Trilogie 193-195 und 205-206.

[7] Vgl. PAGE, Aeschyli tragoediae 332-333 (<τὸν> Wilamowitz); TrGF I DID C 8 SNELL-KANNICHT; TrGF III Aesch. T. 1, 12 RADT; RHODE, Scenica 289-290; HAIGH 94-95; DEL CORNO 282-285; CANTARELLA 412-414; LESKY, Die tragische Dichtung 68-69; GHIRON-BISTAGNE, Recherches sur les acteurs 125-126; PICKARD-CAMBRIDGE, The Dra-

Durch diese Entscheidung wurde den Stücken des Aischylos eine ganz einzigartige Sonderstellung zuerkannt. Denn der schlichte Ausdruck χορὸν λαμβάνειν – einen Chor erhalten – verweist auf das offizielle Auswahlverfahren für die grossen Dionysos-Feste. Die Dramen des Aischylos wurden erneut zu den Wettbewerben zugelassen. Von nun an war es möglich, sich auch mit aischyleischen Tragödien um die Aufnahme in das Festprogramm zu bewerben. Man konnte einen Chor und die nötige finanzielle Unterstützung für eine Aischylos-Inszenierung erhalten und hatte sich dann mit dieser Wiederaufführung gegen neue Produktionen zu behaupten.[8] Bestätigt wird diese Auffassung durch einige Zeugnisse, denen zufolge Dramen des Aischylos noch nach dem Tode ihres Verfassers mit ersten Preisen ausgezeichnet worden sind.[9]

> Ἀθηναῖοι πατέρα μὲν αὐτὸν τῆς τραγῳδίας ἡγοῦντο, ἐκάλουν δὲ καὶ τεθνεῶτα ἐς Διονύσια, τὰ γὰρ τοῦ Αἰσχύλου ψηφισαμένων ἀνεδιδάσκετο καὶ ἐνίκα ἐκ καινῆς.
>
> Die Athener sahen in ihm den Vater der Tragödie und luden ihn auch nach seinem Tod noch zu den Dionysien ein, denn die Dramen

matic Festivals 86, 100; C. W. MÜLLER, Zur Datierung 74; WAGNER, Reprisen 174; C. W. MÜLLER, Der Sieg des Euphorion 65-66. Bemerkenswert ist, dass in der Nachricht von dem einmaligen Beschluss zu Ehren des Aischylos das einfache Verbum διδάσκειν und nicht etwa ἀναδιδάσκειν – wiederaufführen – verwendet wird. Ebenso ist es in zwei Scholien zu den *Acharnern* und den *Fröschen* des Aristophanes, in denen ebenfalls an diese Entscheidung erinnert wird: τιμῆς δὲ μεγίστης ἔτυχε παρὰ Ἀθηναίοις ὁ Αἰσχύλος, καὶ μόνου αὐτοῦ τὰ δράματα ψηφίσματι κοινῷ καὶ μετὰ θάνατον ἐδιδάσκετο (Schol. *Ach.* 10c, WILSON, Scholia 7). ἐπεὶ τὰ Αἰσχύλου ἐψηφίσαντο διδάσκειν (Schol. *Ran.* 868a; CHANTRY 114; vgl. SÜSS, Die Frösche 57; TrGF III Aesch. T. 75 RADT). RHODE meinte, in der Notiz zu den Fröschen sei ἀναδιδάσκειν einzusetzen (Scenica 289 Anm. 2). Diese Forderung ist jedoch nicht zwingend.

[8] Vgl. RHODE, Scenica 289-290; CSAPO-SLATER 3, 11-12; WILSON, The Athenian Institution of the *Khoregia* 22.

[9] Philostratos, Vita Apollonii 6, 11; vgl. die Vita des Aischylos: νίκας δὲ τὰς πάσας εἴληφε τρεισκαίδεκα· οὐκ ὀλίγας δὲ μετὰ τελευτὴν νίκας ἀπηνέγκατο (PAGE, Aeschyli tragoediae 333; TrGF III Aesch. T. 1, 13 RADT).

> des Aischylos wurden nach einem Beschluss der Athener wieder aufgeführt und trugen von neuem den Sieg davon.

In dem Bericht von dem Dekret der Athener heißt es lapidar τὸν βουλόμενον διδάσκειν. In der Praxis jedoch war es sicher nicht jedermanns Sache, Tragödien des Aischylos neu zu inszenieren, und wenn Quintilian (10, 1, 66) berichtet, es seien gerade Dichter gewesen, die sich dieser Aufgabe angenommen hätten, erscheint das angesichts der skizzierten athenischen Tradition, nach der der Dichter gleichzeitig auch als Regisseur fungierte, als nicht verwunderlich und könnte als ein weiteres Indiz dafür gelten, dass es den professionellen Regie-Spezialisten noch nicht gab:[10]

> tragoedias primus in lucem Aeschylus protulit, sublimis et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus: propter quod correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permisere. suntque eo modo multi coronati.
>
> 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 gestatteten, seine Stücke in verbesserter Form zum Wettbewerb zu stellen. Und auf diese Art haben viele den Siegerkranz errungen.[11]

Diese Nachricht wirft allerdings einige Fragen auf. Nicht zu Unrecht wurde sie in der Forschung als verwirrt oder ungenau apostro-

---

[10] Wie C. W. MÜLLER betont, werden in erster Linie Familienmitglieder mit Theatererfahrung Regie geführt haben: „die Söhne, Neffen und Enkel des Aischylos, soweit sie vom Aufführungsbetrieb des Theaters etwas verstanden"(Der Sieg des Euphorion 65).

[11] Übersetzung von H. RAHN (Marcus Fabius Quintilianus. Ausbildung des Redners. Hrsg. und übers. von HELMUT RAHN, 3., gegenüber der 2. unveränd. Aufl., Darmstadt 1995).

phiert.[12] Vielleicht sind hier verschiedene Berichte vermengt worden. Die einzelnen Elemente lassen sich aber nicht leicht voneinander trennen und auf ihren Ursprung zurückführen. Dass sich die Aussage Quintilians in ihrem Kern jedoch auf den berühmten Beschluss der Athener über das dramatische Werk des Aischylos bezieht, kann nicht bezweifelt werden. Dies zeigt die Formulierung: *eius fabulas in certamen deferre ... Athenienses permisere.*[13] Es ist aber fraglich, wie die weiteren Punkte, die bei Quintilian zur Sprache kommen, mit dem Dekret in Verbindung gebracht werden können. Anstoß genommen hat man besonders an der Vorstellung, jüngere Dichter hätten die Stücke des grossen Tragikers überarbeiten oder verbessern dürfen. Zu Recht weisen Del Corno und Garvie darauf hin, dass ein auffälliger Widerspruch zwischen dem ersten Teil der Notiz bei Quintilian und der Nachricht in der Aischylos-Vita besteht.[14] Die große Bewunderung der Athener für ihren Dichter, die die Biographie für das Dekret verantwortlich macht, wird von Quintilian gar nicht erwähnt. Er spricht vielmehr von stilistischen Mängeln und Unzulänglichkeiten; diese hätten überarbeitet werden müssen. Wichtiger ist ihm also der Aspekt, dass die Athener die Tragödien des Aischylos in Überarbeitung – und das heißt für ihn: in verbesserter Form – zum Wettbewerb zuließen. Angesichts dieses stilistischen Arguments drängt sich die Frage auf, warum die Athener überhaupt Stücke des Aischylos in neuer Inszenierung wiedersehen wollten, wenn sie denn so viele Mängel aufwiesen und dem Zeitgeschmack nicht mehr entsprachen. Die grundsätzliche stilistische Kritik passt nicht recht zu dem Beschluss der Athener und den Intentionen, die sie damit verbanden.

---

[12] Vgl. MADVIG 464-466; RHODE, Scenica 290; HAIGH 95; CANTARELLA 413 Anm. 9; GARVIE 23.

[13] Vgl. DEL CORNO 285.

[14] DEL CORNO 284-285; GARVIE 23.

Wie ist die Textstelle zu erklären? Haigh hält die Bemerkung, dass die Stücke verbessert worden seien, für einen Irrtum Quintilians. Es sei unwahrscheinlich, dass die Athener des 5. Jahrhunderts Änderungen am Aischylos-Text akzeptiert hätten.[15] Garvie vermutet, dass hier zwei verschiedene Entscheidungen vermengt worden sind, und zwar der Beschluss über Aischylos aus dem 5. Jahrhundert und eine Regelung, die erst im 4. Jahrhundert eingeführt wurde.[16] Seit 386 wurde an den Großen Dionysien regelmäßig eine alte Tragödie (παλαιά) wiederaufgeführt.[17] Die Reprise gehörte offenbar nicht zum eigentlichen Wettbewerb, sondern lief außer Konkurenz. Dass Quintilian diese so unterschiedlichen Entscheidungen vermischt haben sollte, ist jedoch unwahrscheinlich, zumal es in der Erweiterung des Spielplans von 386 gar nicht in erster Linie um Aischylos ging. „Als 386 die Wiederaufführung einer παλαιά allgemein gestattet wurde, kam die Maßregel vor allem Euripides, kaum mehr Aischylos zugute."[18] Nach del Corno bezieht sich Quintilian ganz allgemein auf Wiederaufführungen alter Stücke durch den Prinzipal einer Schauspielgruppe, der gern Veränderungen vorgenommen hätte. Beispiele dafür habe es schon im ausgehenden 5. Jahrhundert gegeben. Der Begriff poeta, den Quintilian verwendet, wäre dann nicht im strengen Wortsinn zu verstehen. Gemeint sind – so del Corno – Tragödien-Schauspieler.[19]

Im 4. Jahrhundert gewannen Schauspieler bekanntlich größten Einfluss im Theaterleben.[20] Der berühmte Neoptolemos leitete selbst

---

[15] HAIGH 95.

[16] GARVIE 23.

[17] PICKARD-CAMBRIDGE, The Dramatic Festivals 72, 100, 105, 108-109; METTE, Urkunden I col. 11, 10-12, III A 2 col. 2, 3-4 und 20-21; CSAPO-SLATER 3, 13; WILSON, The Athenian Institution of the *Khoregia* 23.

[18] LESKY, Die tragische Dichtung 69.

[19] DEL CORNO 284-285.

[20] Vgl. PAGE, Actors' Interpolations 15-20.

die Aufführungen der παλαιαί.[21] Aufgrund zweier Textstellen nimmt Del Corno an, dass man in der Antike Schauspieler als Dichter bezeichnen konnte: Bei Diogenes Laertios (2, 104) und Aelian (*Var. Hist.* 14, 40) werde der Schauspieler Theodoros als tragischer Dichter apostrophiert. Dieses Argument ist nicht überzeugend. Denn bei dem Theodoros, den Diogenes erwähnt, handelt es sich wahrscheinlich gar nicht um den Star-Schauspieler des 4. Jahrhunderts.[22] Bei Aelian geht es zwar um ihn, aber die Textstelle ist umstritten. Snell und Kannicht halten es außerdem nicht für ausgeschlossen, dass dieser Theodoros auch als Dichter hervorgetreten ist.[23]

Der Passus bei Quintilian muss also auf andere Weise erklärt werden. Folgendes ist hier zu bedenken: Ein stilistisches Urteil ist vom Kontext her gefordert. Quintilian durchmustert die großen Autoren; er gibt Empfehlungen und deutet an, was der angehende Redner aus ihnen lernen kann. Für diesen Zweck – die Schulung des Redners – ist Aischylos weit weniger geeignet als Sophokles und besonders Euripides, was Quintilian in den folgenden Paragraphen klar zum Ausdruck bringt (10, 1, 67-68). Die kurze Charakterisierung, die der älteste der drei Tragiker erfährt, ist konventionell. Aischylos ist erhaben und groß, erscheint aber im Vergleich mit den Späteren als noch ungeschliffen. Überraschenderweise erwähnt Quintilian in diesem Zusammenhang das Dekret über die Wiederaufführungen des Aischylos. Er stellt sogar eine Verbindung her: *propter quod correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permisere.* Dass die Athener nicht nur neue Inszenierungen aischyleischer Tragödien zum Wettbewerb zuließen, sondern es wegen ihrer stilistischen

---

[21] Das ist inschriftlich belegt für die Jahre 341 und 340. Siehe PICKARD-CAMBRIDGE, The Dramatic Festivals 100, 108-109; METTE, Urkunden III A 2 col. 2, 3-4 und 20-21; vgl. auch O'CONNOR 119-120 (Nr. 359); WILSON, The Athenian Institution of the *Khoregia* 23.

[22] TrGF I 134 SNELL-KANNICHT.

[23] TrGF I 265 SNELL-KANNICHT.

Mängel gestatteten, die Stücke in verbesserter Form aufzuführen, ist meines Erachtens eine Interpretation der Vorgänge in Athen aus späterem literaturhistorischem und stilkritischem Blickwinkel. Es ist das Urteil, das sich Quintilian über die Intentionen der Athener gebildet hat.

Wenn er im Gegensatz zu der Formulierung τὸν βουλόμενον διδάσκειν in der Vita klar sagt, dass es jüngere *Dichter* waren, die sich der neuen Herausforderung, Stücke des Aischylos wieder aufzuführen, stellten, so dürfte er an diesem Punkt das, was in Athen tatsächlich vor sich ging, korrekt wiedergegeben haben. Ich halte es keineswegs für unglaublich, auch wenn es dafür sonst keine Belege gibt, dass sich ein solcher Dichter-Regisseur auch die Freiheit nahm, den aischyleischen Text in gewissem Rahmen zu verändern und zu bearbeiten, wenn es ihm nötig erschien.[24] Denn das Ziel musste doch sein, den Wettbewerb zu gewinnen, und dazu mochte manche „Modernisierung" geeignet erscheinen. Mit anderen Worten: Das so umstrittene Wort „correctas" bei Quintilian hat eine gewisse Berechtigung; weniger angemessen ist dagegen die Verknüpfung des ersten mit dem zweiten Teil durch „propter quod". Die Entscheidung der Athener für ein Weiterleben der aischyleischen Tragödie war das Primäre. Veränderungen mag es gegeben haben, doch das war nur eine Folge der Grundsatzentscheidung. Dass die Verbesserung des Fehlerhaften ein Motiv für das Dekret gewesen sei, ist ein Fehlschluss Quintilians oder der literaturkritischen Tradition, in der er steht.

Für den Dichter, der sich an Aischylos heranwagte, war der Erfolg nicht garantiert. Dennoch waren viele, wie Quintilian sagt, auf diese Weise erfolgreich, viele wurden preisgekrönt. Damit berührt er die oft erörterte Frage, in wessen Namen der Sieg errungen wurde, wenn der Regisseur nicht auch der Autor war. Wer wurde in diesem Fall als

---

[24] Vgl. DÖRPFELD-REISCH 199.

Sieger ausgerufen und erhielt den Preis? Wer wurde schließlich in die Siegerlisten eingetragen? In diese Debatte wird später einzutreten sein, wenn es um das Zeugnis der theatergeschichtlichen Inschriften und die spezielle Situation des Aristophanes geht. Ich möchte jedoch an dieser Stelle schon betonen, dass aus den Worten Quintilians nicht geschlossen werden darf, dass bei der Siegerehrung nicht zumindestens auch der Name des eigentlichen Verfassers genannt worden wäre. Niemand konnte ein Interesse daran haben, den wirklichen Tatbestand zu verschleiern; dies wäre vor dem an allen Fragen des Theaters und offenbar besonders an Aischylos höchst interessierten athenischen Publikum auch gar nicht möglich gewesen.[25] Auch bei den Siegen, die Euphorion mit noch nicht gespielten Stücken seines Vaters errungen hat, wird der Name des Aischylos in gebührender Weise zu Ehren gekommen sein.

[25] Vgl. POHLENZ, Die griechische Tragödie II 24; GARVIE 24-25.