

15 Selbstreferentialität in den dionysischen Gattungen Athens

I

In Athen fanden alljährlich wohl seit den 30er Jahren des 6. Jahrhunderts v. Chr., sicher seit Einführung der Demokratie im Jahre 510 v. Chr., zwei dem Gott Dionysos gewidmete Feste statt, die Teil eines Zyklus von dionysischen, zu Ende des Winters und im Frühling ausgerichteten Feierlichkeiten waren: die Lenäen im Januar/Februar und die Großen (oder Städtischen) Dionysien im März/April.¹ Die Bürgerschaft Athens brachte anstelle der üblichen Tier-, Frucht-, Wein- oder Getreideopfer dem Gott das Beste dar, was die Polis zu bieten hatte – chorische Aufführungen als Erstlingsfrüchte ihres Geistes, die, da sie im Rahmen eines Dionysosfestes zur Darbietung kamen, als ‚dionysische Gattungen‘ bezeichnet werden sollen: das traditionelle, in der Form des ‚Anrufungshymnos‘ (ὕμνος κλητικός) gehaltene Chorlied zu Ehren des Gottes, den Dithyrambos, und als typisch athenische Weiterentwicklung der rein chorlyrischen Form die dramatischen Gattungen Tragödie und Satyrspiel sowie Komödie. Der Opfercharakter dieser Aufführungen kommt in einem pindarischen Dithyrambenfragment (fr. 86 Maehler)² zum Ausdruck, in dem der Chor davon spricht, er komme, „um einen Dithyrambos als Opfer darzubringen“ (θύσων διθύραμβον).³ Aus diesem religiösen Verständnis der Aufführungen erklärt sich eine auffallende Besonderheit des attischen Theaters, dass Chorlieder und Dramen nur einmal bei demselben Anlass aufgeführt werden durften.⁴ Erst im Jahre 386 v. Chr. beschloss die attische Volksversammlung, dass künftig ‚alte Tragödien‘ (παλαιαὶ τραγωδίαί), die Klassiker des 5. Jahrhunderts v. Chr., allen voran Euripides, wieder auf die Bühne gebracht werden durften.⁵ Nur Aischylos war aufgrund der hohen Wertschätzung, die er in Athen genoss, nach seinem Tod im Jahr 456 v. Chr. das Recht zugebilligt worden, dass seine Stücke, sofern ein Regisseur (χοροδιδάσκαλος, ‚Chorlehrer‘) sie wieder inszenieren wollte, wieder aufgeführt werden durften.⁶

1 Zur Organisation der Feste vgl. Csapo/Slater (1994).

2 Zitiert nach Maehler (1989) 87.

3 Vgl. Lavecchia (2000) 289 mit weiteren Beispielen der Verbindung von Gesang und Opfer.

4 Vgl. Zimmermann (2018) 14–20.

5 Vgl. Lamari (2017) 68–77.

6 Vgl. Zimmermann (2006c).

Im Gegensatz zu anderen, mit Opfern und Chorliedern ausgestatteten Festen wurden die chorischen und dramatischen Aufführungen in Athen in der Form des Wettstreits (ἀγών) durchgeführt. Dithyramben wurden als Agon der Verwaltungseinheiten des demokratischen Athen, der Phylen, veranstaltet: jede der zehn Phylen schickte je zwei, aus 50 Sängern bestehende Chöre von jungen Männern (Epheben) und Erwachsenen in den Wettkampf.⁷ Als Sieger wurde nicht der Dichter, der das Libretto verfasst hatte und für die musikalische und choreographische Ausgestaltung verantwortlich war, sondern die Phyle ausgerufen, während bei den dramatischen Gattungen die Dichter gegeneinander antraten, drei Tragiker, die je eine Tetralogie, bestehend aus drei Tragödien und einem Satyrspiel,⁸ zur Aufführung brachten, und fünf Komiker, die jeweils ein Stück inszenierten.⁹ Aus dieser ständigen Konkurrenzsituation lässt sich am ehesten die schnelle Entwicklung der dramatischen Gattungen in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. erklären, da man das kritische Publikum nicht durch die Wiederholung des immer Gleichen, sondern nur durch Neues überzeugen konnte. So betont Antiphanes, ein Dichter der Mittleren Komödie, der von ca. 380 bis 320 v. Chr. tätig war,¹⁰ dass die Komödie im Gegensatz zur Tragödie unter ständigem Innovationsdruck stehe. Während es bei einer Tragödie schon genüge, wenn man „Ödipus“ höre und man dann sofort die ganze Geschichte von Anfang bis Ende kenne, müsse der Komiker alles immer neu erfinden, die Namen der *dramatis personae* und die Handlung, die Vorgeschichte und die Folgen.¹¹

Der Agon brachte mit sich, dass die Dichter ihre eigenen Erzeugnisse gegenüber denen der Rivalen positiv herausstellten und gleichzeitig die Werke der Konkurrenten kritisierten. Sie entwickelten dadurch nicht nur eine explizite und implizite Poetik der eigenen Gattung, sondern boten im Fall der Komödie auch eine kritische Analyse der anderen dionysischen literarischen Formen. Dieser agonale, kompetitive Dialog¹² fand nicht nur zwischen den Rivalen des jeweiligen Festes statt, son-

7 Vgl. Zimmermann (2008) 36–39. Die Zeugnisse sind zusammengestellt von Ieranò (1997) 49–73.

8 Anstelle des Satyrspiels konnte auch ein weiteres mythologisches Drama aufgeführt werden (z. B. Euripides, *Alkestis*).

9 Falls ein Komödiendichter mit zwei Stücken zum Agon antrat, wie Aristophanes im Jahr 423 v. Chr. mit den *Wespen* und dem *Proagōn*, ließ er eines der beiden Dramen durch einen anderen Chorodidaskalos inszenieren. In diesem Fall unterlag Aristophanes mit den *Wespen* seinem Koregisseur Kallistratos, wie er schon im Vorjahr mit den selbst inszenierten *Wolken* nur den dritten Platz einnahm. Das Regiehandwerk scheint nicht zu den Spezialitäten des Aristophanes gehört zu haben.

10 Vgl. Orth (2014b).

11 Antiphanes fr. 189,17–21 PCG.

12 Zum Konzept des agonalen Dialogs vgl. Biles (2011). Zu den Berührungspunkten zwischen chorlyrischem und komischem agonalem Dialog vgl. Zimmermann (2004a).

dern wurde rückblickend auf die Vorgänger auch diachron, sozusagen gattungsgeschichtlich geführt. Er konnte jedoch wie im Falle der Komödie, die sich gerne an der tragischen Schwestergattung zu messen pflegte, über die Gattungsgrenzen hinweg ausgetragen werden. Im Unterschied zu den rein athenischen dramatischen Gattungen wurde in der Chorlyrik der agonale Dialog auch außerhalb des attischen Festkontextes ausgetragen, da es bei den im ganzen griechischen Kulturraum agierenden Chorlyrikern – Männern, wie Simonides, Pindar und Bakchylides – um Aufträge und um viel Geld ging. So sollen sich Simonides, Pindar und Bakchylides bei ihren Auftraggebern gegenseitig als krächzende Raben oder alberne Affen beschimpft haben.¹³

Dieser kompetitive Dialog wird besonders in den einleitenden Versen eines für seine Heimatstadt Theben verfassten Dithyrambos Pindars deutlich (fr. 70b Maehler):¹⁴

Früher schleppte sich der Dithyrambengesang schnurgerade dahin,
Und das S kam den Menschen nicht richtig aus dem Mund;
jetzt aber stehen die Tore für die Rundtänze weit offen, da wir wissen,
welches Fest zu Ehren des Dionysos auch beim Zepter des Zeus die Himmlischen
in ihrer großen Festhalle ausrichten.¹⁵

Pindar setzt sich zunächst in der choreographischen Gestaltung von einem namentlich nicht genannten Vorgänger ab. Das monotone, schnurgerade verlaufende Prozessionslied wird durch den Rundtanz (κύκλιος χορός) abgelöst. Die zweite Neuerung besteht in der Euphonie, dem Wohlklang seines Liedes: es kommt – so kann man den Zeilen entnehmen – nicht darauf an, den den Klang offensichtlich störenden Zischlaut ganz zu vermeiden und asigmatische Dithyramben zu verfassen, wie dies die antike Tradition Lasos von Hermione¹⁶ zuschreibt, einem chorlyrischen Vorgänger Pindars; vielmehr muss der Dichter in seiner Funktion als ‚Chorlehrer‘ den Sängern die richtige, nicht störende Aussprache des S beibringen. Was folgt, ist eine beeindruckende Schilderung der himmlischen Dionysien, in der in einem synästhetischen Gemälde vor allem die Klangdimension ausgemessen wird: die Tympana und Kastagnetten, das Stöhnen und Schreien der Najaden, das Knistern der Fackeln, das Zischen der Schlangen – alles vereint im ekstatischen Tanz der Gottheiten und ihrer beseelten Requisiten. Der expliziten Poetik in den

¹³ Bakchylides, Testimonium 8 Maehler (2003, 124).

¹⁴ Pindarus, Maehler (1989) 75–77. Vgl. die Interpretation bei Zimmermann (2008) 44–50 und den Kommentar von Lavecchia (2000) 106–218.

¹⁵ Übersetzung vom Verfasser. Der Papyrus ist in den letzten beiden Versen lückenhaft, Ergänzung nach der Ausgabe von Maehler (1989).

¹⁶ Vgl. Privitera (1965).

eröffnenden Versen, die Choreographie und den Klang betreffend, lässt Pindar in der Darstellung der himmlischen Dionysien, die die aktuelle Feier in Theben in der für die Chorlyrik typischen Technik der ‚mise en abyme‘ widerspiegelt,¹⁷ eine implizite Poetik folgen, eine dionysisch-ekstatische Poetik des Dithyrambos, mit der er sich von seinen Rivalen um die Gunst der Auftraggeber absetzen will.

II

Selbstreferentialität im Sinne des Bezugs sowohl auf die eigene Dichtung als auch auf die Gattung ist ein Wesensmerkmal der attischen Komödie des 5. Jahrhunderts v. Chr. Ein besonderer Ort dieser Reflexionen ist die ‚Parabase‘, jene Bauform der Alten Komödie, in der der Chor bei leerer Bühne sich in direkter Ansprache an das Publikum wendet und im ersten, häufig in Anapästen verfassten und rezitierten Teil, der ‚eigentlichen Parabase‘, über den Dichter und seine Leistungen spricht.¹⁸ In den elf erhaltenen Komödien des Aristophanes findet man zahlreiche Beispiele dieser Selbstreferentialität; als Beispiel bietet sich die Parabase der *Ritter* des Jahres 424 v. Chr. an (V. 507–550). Für dieses Stück fungierte der junge Aristophanes zum ersten Mal auch als Regisseur, während er bei den vorangehenden drei Komödien diese Aufgabe einem erfahrenen Theatermann namens Kallistratos übertragen hatte. Der Chor nimmt die bisherige Zurückhaltung des Dichters, die Verantwortung für Text, Musik und Inszenierung zu übernehmen, zum Anlass, über das komische Dichterhandwerk zu reflektieren. Nicht aus Unverstand oder Unvermögen habe sich der Dichter bisher von der Regie ferngehalten, da die Inszenierung einer Komödie (κωμωδοδιδασκαλία) eine äußerst schwierige Kunst sei (V. 516). Ein Blick auf das Schicksal anderer Komödiendichter zeige, dass die wetterwendischen Athener ehemaligen Stars der komischen Bühne nach einiger Zeit ihre Gunst zu entziehen pflegten (V. 519). Als Beleg für diese Aussage folgt eine kleine Geschichte der griechischen Komödie seit ihrer Institutionalisierung im Jahre 486 v. Chr., als sie offizieller Bestandteil der Großen Dionysien wurde, bis ins Aufführungsjahr der *Ritter*.¹⁹

Magnes, der erste äußerst erfolgreiche Dichter der Anfangsphase, zeichnete sich durch brillante musikalische Kompositionen, durch die musikalische und vo-

¹⁷ Die Brücke zwischen der aktuellen thebanischen Feier und den himmlischen Dionysien wird durch das „auch“ (καί) im 3. Vers hergestellt.

¹⁸ Vgl. die umfangreiche Forschung zur Parabase resümierend, Zimmermann (2011c) 684–685.

¹⁹ Zu diesen Komödienautoren vgl. den Forschungsüberblick von Zimmermann (2011c) 717–731. Derzeit werden diese *comici minores* in Einzelkommentaren in der Reihe *Fragmenta Comica* (bis 2017 bei Verlag Antike, Heidelberg, seit 2018 bei Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen) erschlossen.

kale Imitation aller möglichen Tierlaute und einen großen Reichtum an phantastischen Kostümen seiner Chöre aus, und trotzdem missfiel er den Athenern, als er älter wurde und ihm der beißende Spott abhandengekommen war (V. 519–525). Kratinos, ein älterer direkter Rivale des Aristophanes, war in seiner Jugend durch die mitreißende Kraft seiner Lieder bekannt, die derart beliebt waren, dass man sie überall beim Symposion anstimmte. Jetzt dagegen, als alter Mann, hat ihn der dichterische Schwung verlassen. Vom dionysischen Esprit ist ihm nichts geblieben als sein Alkoholkonsum, so dass es besser wäre, er würde auf Staatskosten im Rathaus täglich trinken dürfen, anstatt weiter als komischer Dichter tätig zu sein (V. 526–535).²⁰ Als dritter und letzter handelt der Chor Krates ab, der zu dieser Zeit bereits tot war. Dieser Autor hatte die Fähigkeit, ohne großen Aufwand sein Publikum aufs Beste zu bewirten, und glänzte durch geniale Einfälle. Doch auch Krates konnte sich nicht durchgängig der Gunst des Publikums erfreuen: manchmal war er erfolgreich, dann fiel er wieder durch (V. 536–540). Diese Beispiele vor Augen habe sich – so der Chor – der Dichter für eine langsame, aber gut geplante Laufbahn entschieden. In nautischer Metaphorik wird der Weg des Aristophanes von der Mitarbeit bei anderen, bereits etablierten Autoren über die selbständige Abfassung von Stücken bis ins Jahr 424 v. Chr. nachgezeichnet, als sich Aristophanes endlich in der Lage sah, auch die Regie für seine Stücke selbst in die Hand zu nehmen.

Aristophanes entwickelt in der Parabase der *Ritter* im Zusammenhang der Darstellung seines dichterischen Werdegangs mit seiner kleinen Geschichte der Komödie eine Folie, vor der er seine komische Kunst verstanden wissen will, wie ein Blick in die anderen Parabasen (vor allem *Wolken*, V. 518–562) deutlich macht. An erster Stelle stehen für ihn, wie er dies bei Krates lobt, ‚neue Ideen‘ (καὶνὰ ἰδέαι) und die literarische Qualität. Nicht durch dumme oder gar obszöne Witze will er sein Publikum gewinnen,²¹ sondern durch raffinierte, überraschende Handlungsführung. Sein Spott richtet sich nicht gegen zweitklassige Politiker, sondern gegen den mächtigsten Mann im Staate, den Demagogen Kleon. Dass phantastische Kostüme zu seinem Repertoire gehören, zeigt der Chor der *Wespen* des Jahres 422 v. Chr. (Mischwesen aus Menschen und Wespe) oder der Vogelchor der gleichnamigen Komödie des Jahres 414 v. Chr., die sich durch ihren musikalischen Einfallsreichtum, die Nachahmung von Vogellauten, die Aristophanes bei Magnes bewundert,

²⁰ Zur Auseinandersetzung zwischen Kratinos und Aristophanes vgl. Zimmermann (2015b), in diesem Band Teil II Kap. 13.

²¹ Vgl. die ‚Witzparade‘ zu Beginn der *Frösche* (V. 1–11). In einer komischen Praeteritio werden die derben Witze angedeutet, die Aristophanes vermeiden will. Oft ist, wie der Beginn der *Frösche* zeigt, die Ablehnung derber Witze und das Bekenntnis zur literarischen Qualität augenzwinkernd als Tribut an den agonalen Dialog zu verstehen, da Aristophanes häufig sich genau der Witze im selben Stück bedient, die er zuvor als geschmacklos abgelehnt hatte.

auszeichnet. Seine Stücke – so das unbestreitbare Resümee – vereinen in sich die Qualitäten der großen, von ihm analysierten komischen Dichter, während Konkurrenten, wie die etwa gleichaltrigen Eupolis und Hermippos, bei ihm Plagiat begehen und aus seinen erfolgreichen *Rittern* neue Komödien minderer Qualität zusammenschustern, die ihre Abhängigkeit von den *Rittern* in keinem Vers verleugnen können (*Wolken* 553–559).²²

Der an die rezitierte ‚eigentliche Parabase‘ anschließende, exakt symmetrisch gebaute zweite Teil dieser typischen komischen Kompositionsform, bestehend aus einer einleitenden Ode oder Antode in der Form des kletischen Hymnos und je einem aus 16 oder 20 trochäischen Versen bestehenden Rezipitativ, weist mehrere Ebenen der Selbstreferentialität auf. Während die ‚eigentliche, anapästische Parabase‘ sich mit dem Dichter und der Dichtkunst befasst, ist die zweigeteilte Form dem Chor vorbehalten. In den Oden ruft der Chor Gottheiten an, die zu seiner Rolle oder zu dem Inhalt des Stücks eine besondere Beziehung haben. Im Gegensatz zur metapoetischen eigentlichen Parabase weist die zweigeteilte Form meist aktuelle politische Bezüge auf und verweist damit auf die Kritik an einem Missstand der Aufführungszeit, aus der die Komödien ihr kritisches Potential und ihr ‚komisches Thema‘ ziehen.²³ Oft wird im an die Oden anschließenden Rezipitativ mit dem Gegensatz ‚gute alte Zeit‘ – ‚desolate Gegenwart‘ gespielt, der häufig ein Leitthema der Handlung der Komödien ist.

Die Parabase vereint zwei wichtige Komponenten der attischen Komödie, ihre literaturkritische und ihre politische Dimension. Da sie aus der Handlung herausfällt, können sie die Dichter dazu einsetzen, in direkter Ansprache an das Publikum die besonderen Qualitäten ihrer Kunst im Gegensatz zu der ihrer Konkurrenten herauszustellen. All die Elemente, die in den Parabasen zur Sprache kommen, finden sich auch, über die jeweiligen Stücke verstreut, in Äußerungen der *dramatis personae* oder des Chors; die Parabase jedoch bündelt diese Aussagen und schafft einen Bezugsrahmen für die Interpretation der jeweiligen Komödien.²⁴

III

Im Gegensatz zur Komödie weist die Tragödie des 5. Jahrhunderts v. Chr. keine explizite Selbstreferentialität auf,²⁵ wohl aber lassen sich zahlreiche implizite

²² Zur aristophanischen Poetik vgl. Zimmermann (2005a), in diesem Band Teil II Kap. 7.

²³ Vgl. dazu Koch (²1968).

²⁴ Zu den vielfältigen Bezügen der Parabase zur Handlung der jeweiligen Komödie vgl. Hubbard (1991). Die Parabase der *Ritter* ist ausführlich kommentiert von Imperio (2004) 167–258.

²⁵ Vgl. dazu Taplin (1986).

Auseinandersetzungen mit anderen Autoren derselben und anderer Gattungen nachweisen. Wenn ein Tragiker denselben mythischen Stoff, den schon andere Dichter vor ihm bearbeiteten, wieder aufgreift, tritt er mit den Vorgängern in einen kompetitiven Dialog, indem er diesem oft traktierten Stoff, ohne dass der mythische Kern verändert wird,²⁶ neue Bedeutungen abringt. Wir können diese diachrone Auseinandersetzung beim Orest-Elektra-Stoff nachvollziehen, von dem von Aischylos (*Choephoren*), Sophokles (*Elektra*) und Euripides (*Elektra*, *Orest*) die jeweiligen Dramen erhalten sind. Während die Komiker explizit in den Parabasen oft auf die Neuerungen, die sie vorgenommen haben, hinweisen, muss der theatererfahrene Zuschauer einer Tragödie in seinem literarischen Gedächtnis die anderen, ihm bekannten Bearbeitungen desselben Stoffes evozieren, um das Neue einer sophokleischen oder euripideischen *Elektra* im Gegensatz zu Aischylos' *Choephoren* würdigen zu können.²⁷ Da Aischylos postum das einmalige Recht der Wiederaufführung seiner Tragödien verliehen worden war, konnte also auch ein Zuschauer der 20er Jahre des 5. Jahrhunderts v. Chr. aischyleische Tragödien aus aktuellen Inszenierungen kennen.²⁸

Als wahrer *poeta doctus* avant la lettre kann Euripides angesehen werden. In den postum nach 406 v. Chr. aufgeführten *Bakchen* bietet der Dichter, rückblickend auf die Gattungsgeschichte der Tragödie, eine Erklärung des Ursprungs der Form im Dionysoskult, wie es Jahrzehnte später Aristoteles in seiner *Poetik* (4, 1449a9–11) in ähnlicher Weise tut.²⁹ Das Stück führt die Heimkehr des Gottes Dionysos in seine Heimatstadt Theben vor. Da ihm von dem thebanischen König Pentheus, seinem Vetter, die göttliche Anerkennung verweigert wird, nimmt er grausame Rache. Die in dionysische Raserei versetzten Frauen der Stadt stürmen ins Gebirge. Der sie beobachtende Herrscher wird von ihnen entdeckt und lebendigen Leibes von seiner eigenen Mutter Semele zerrissen. Das Stück lässt vor dem Hintergrund einer typisch tragischen Handlungsstruktur – der Missachtung, die einem Gott von einem Menschen entgegengebracht wird und der daraus folgenden Bestrafung des Menschen – dionysische Riten zur dramatischen Handlung werden. In Ekstase versetzte Frauen begeben sich ins Gebirge (*Oreibasia*) und zerreißen Tiere, die sie roh verzehren (*Omophagia*).

Vor allem das Einzugslied des Chores der Bakchantinnen (V. 64–169) kann metapoetisch gelesen werden. Es ist dies ein dramatisierter Dithyrambos – nach

26 Dass der mythische Kern unverändert bleiben müsse, betont Aristoteles in der *Poetik* (14, 1453b22–26); vgl. Zimmermann (2000) 117–118.

27 Vgl. Zimmermann (2000) 119–124.

28 Vgl. Brockmann (2003) 42–45. Zu einer Wiederaufführung der *Choephoren* in den 20er Jahren des 5. Jahrhunderts v. Chr. vgl. Newiger (1961).

29 Vgl. Zimmermann (2009c). Zu den *Bakchen* und Dionysoskult vgl. Dodds (2^o1960) XI–XXIV.

Aristoteles (*Poetik* 4, 1449a10–11) die Keimzelle der Tragödie –, den Euripides aus dem am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. üblichen Rundtanz (κύκλιος χορός) wieder zu dem archaischen Prozessionslied macht, das Pindar in seinem thebanischen Dithyrambos als überholt und langweilig kritisierte. Das Lied evoziert die Riten und Requisiten des Dionysoskultes, behandelt, der platonischen Definition des Dithyrambos als Erzählung von der ‚Geburt des Dionysos‘ entsprechend (*Gesetze* 700b4), die doppelte Geburt des Gottes aus dem Leib seiner Mutter Semele und dem Schenkel des Zeus (V. 88–104) und gibt eine Erklärung des Wortes ‚Tragödie‘ aus dem dionysischen Bocksopfer (V. 138–139).³⁰ Die Parodos wie das ganze Stück durchzieht die dem Dionysoskult eigene Bipolarität von Milde und Grausamkeit, von Freude und Leid. Die Institutionalisierung durch die Polis Athen beließ dem Dionysoskult nur die heitere Seite und machte ihn, wie der Historiker Thukydides es dem Politiker Perikles in der Totenrede in den Mund legt (II 38), für die Athener zu „Erholungsmöglichkeiten von den Mühen des Alltags“. Die *Bakchen* zeigen, dass unter dem Firnis des ‚gezähmten Dionysos‘ Animalisches lauert. Euripides trifft sich in dieser kultur- und religionskritischen Analyse mit dem Historiker Thukydides, der auf das Loblied der attischen Demokratie, die sich durch respektvollen Umgang der Menschen miteinander und die Achtung menschlicher und göttlicher Gesetze auszeichnet (Epitaphios des Perikles, II 35–46), unmittelbar die Schilderung der großen Seuche in Athen folgen lässt (II 47–53), in der die Athener weder menschliches noch göttliches Recht achteten, sondern in ihrer Verzweiflung Taten der Frevelhaftigkeit und Unmenschlichkeit begingen.

Es ist auffallend, dass gegen Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. sowohl in Komödie wie Tragödie das Bewusstsein einer Epochenschwelle festzustellen ist, das sich darin äußert, dass der kultische, institutionelle Rahmen dramatischer Aufführungen in Athen reflektiert und gleichsam ein Rückblick auf die Gattungsgeschichte geboten wird. Aristophanes lässt in den ungefähr zeitgleich mit den *Bakchen* entstandenen *Fröschen* (aufgeführt 405 v. Chr.) den Theatergott höchstpersönlich den Wettstreit zwischen Aischylos und Euripides in der Unterwelt entscheiden und gibt in diesem Agon nicht nur eine Analyse der Form und des Inhalts der alten, aischyleischen und modernen, euripideischen Tragödie, sondern spielt gleichzeitig die typischen Bauformen und Inhalte der Komödie des 5. Jahrhunderts v. Chr. noch einmal durch.³¹ Und ein Blick auf die Komödien des 4. Jahrhunderts v. Chr., die aristophanischen *Frauen auf der Volksversammlung* (*Ekklesiazusen*, 391 v. Chr.) und den *Reichtum* (*Plutos*, 386 v. Chr.), zeigt, dass diese beiden Stücke sich in Form und Inhalt von den Komödien des 5. Jahrhunderts v. Chr. deutlich unterscheiden. Der

³⁰ Vgl. dazu Burkert (1990).

³¹ Vgl. Zimmermann (2006a) 136–141.

Euripides zugeschriebene *Rhēsos* verdeutlicht ebenfalls, dass die Tragödie des 4. Jahrhunderts v. Chr. ganz bewusst neue, durch Euripides vorgegebene Wege ging.³²

In Selbstthematisierung und Selbstreferentialität erweisen sich die dramatischen Gattungen³³ tatsächlich als Erben der Chorlyrik. Aus der Auseinandersetzung mit den aktuellen Konkurrenten und den ‚Klassikern‘ der jeweiligen Gattung entwickeln die Dichter gerade in den Chorpartien eine implizite und explizite Poetik nicht nur der eigenen literarischen Form, in der sie tätig sind, sondern auch der anderen dionysischen Gattungen – und dies mit treffsicherem Scharfsinn und einer ‚literaturwissenschaftlichen‘ Kompetenz, die die alexandrinische gelehrte Dichtung häufig vorwegnimmt.

³² Vgl. Liapis (2012).

³³ Auf eine Behandlung des Satyrspiels verzichte ich in diesem Zusammenhang, da das fragmentarische Material eine Bewertung äußerst spekulativ gestaltet. Wenn allerdings das dem Satyrspieldichter Pratinas zugeschriebene Fragment (708 PMG; Page (1962) 367) tatsächlich einem Satyrspiel und nicht einem Dithyrambos entstammt (so Zimmermann 1986), enthält es deutliche Bezüge auf die Aufführungssituation, auf Musik und Choreographie: der traditionelle Chorgesang zu Ehren des Dionysos wird gegen Neuerungen, in denen die Musik die erste Rolle spielt, mit Vehemenz verteidigt; vgl. zusammenfassend Lämmle (2013) 160–162, 181–183, 226–227. Lämmle versteht völlig überzeugend das Satyrspiel als heitere ‚Tragödienreflexion‘. Damit tritt neben die komische Analyse der erhabenen Gattung eine tragikomische aus der Feder desselben Dichters, der die vorangehende tragische Trilogie verfasste.