

ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Publiés par Olivier Reverdin et Bernard Grange

TOME XXXVIII

---

# ARISTOPHANE

SEPT EXPOSÉS SUIVIS DE DISCUSSIONS

PAR

ENZO DEGANI, THOMAS GELZER, ERIC W. HANDLEY,  
J.M. BREMER, KENNETH J. DOVER,  
NICOLE LORAUXT, BERNHARD ZIMMERMANN

Entretiens préparés et présidés  
par J.M. Bremer et E.W. Handley

---

FONDATION HARDT  
POUR L'ÉTUDE DE L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE  
VANDOEUVRES — GENÈVE

Septième poète grec à faire l'objet d'un entretien, Aristophane est un «monde à lui tout seul». Faute de pouvoir le présenter sous ses multiples facettes, on a choisi quelques aspects de sa poésie, grâce auxquels il semblait possible, à la lueur d'études récentes, de braquer sur le poète et sur ses comédies des éclairages nouveaux.

Les lois qui régissent la Comédie ancienne imposent au poète de rigoureuses contraintes. Aristophane a su en tirer parti pour donner à ses pièces une structure qui nous stupéfiait. Trente ans après la parution de son livre désormais classique, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*, le professeur Thomas Gelzer (Berne) reprend et renouvelle cette question majeure.

Le professeur Enzo Degani (Bologne) a beaucoup travaillé sur la parenté de la poésie iambique avec la Comédie. Faisant la synthèse de ce qu'il a déjà écrit, il y ajoute des éléments nouveaux.

Eric Handley, *Regius professor linguae Graecae* à Cambridge, en spécialiste du théâtre attique, met en évidence l'aisance du dramaturge Aristophane à occuper tout l'espace théâtral, qui englobe scène et public.

Nombreux sont, au cours des âges, les poètes qui ont fait allusion dans leurs œuvres à leur propre conception de la «poétique». Aristophane, lui aussi, s'applique à instruire son public sur les règles de l'art et sur bien d'autres thèmes. Le professeur J.M. Bremer (Amsterdam) analyse avec finesse ce dialogue de l'auteur avec ses auditeurs.

Sir Kenneth Dover (St. Andrews) emploie une rare perspicacité à détailler le chœur des initiés, dans les *Grenouilles*, soulignant notamment l'importance du verbe *παιᾶσιν* et de ses dérivés dans ce chœur et ailleurs chez Aristophane.

Directeur d'études à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (Paris), Madame Nicole Loraux présente «une réflexion d'ensemble sur la femme, le féminin et la Cité» dans le corpus aristophanesque, qu'elle éclaire ainsi d'un jour nouveau, tout en évitant les poncifs de l'interprétation étroitement sociologique.

Le professeur Bernhard Zimmermann (Zurich), enfin, s'intéresse à l'apparition, avec le Socrate des *Nuées*, d'un personnage qui occupe, sur la scène comique européenne, une place notable: l'intellectuel, quelque peu déphasé par rapport à la vie et à la société.

Le mérite d'avoir conçu, préparé et conduit à leur terme ces entretiens revient à J.M. Bremer et à Eric Handley.









FONDATION HARDT  
POUR L'ÉTUDE DE L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

*ENTRETIENS*

*Tome XXXVIII*

**ARISTOPHANE**



**ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE**  
**Publiés par Olivier Reverdin et Bernard Grange**

TOME XXXVIII

# **ARISTOPHANE**

SEPT EXPOSÉS SUIVIS DE DISCUSSIONS  
PAR

ENZO DEGANI, THOMAS GELZER, ERIC W. HANDLEY,  
J.M. BREMER, KENNETH J. DOVER,  
NICOLE LORAUX, BERNHARD ZIMMERMANN

Entretiens préparés et présidés  
par J.M. Bremer et E.W. Handley

**VANDOEUVRES — GENÈVE**  
**19-24 AOÛT 1991**

UNIVERSITÉ DE GENÈVE  
ÉCOLE D'ART ET DESIGN  
ÉCOLE POLYTECHNIQUE FÉDÉRALE DE GENÈVE

# EXHIBITION

EXPOSITION DE L'ART CONTEMPORAIN  
DU 11 AU 21 NOVEMBRE 1993  
AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN  
DU QUAI BRANLY

EXPOSITION DE L'ART CONTEMPORAIN  
DU 11 AU 21 NOVEMBRE 1993

TOUS DROITS RÉSERVÉS  
© 1993 by Fondation Hardt, Genève

## *PRÉFACE*

*A peine ce trente-huitième tome de la série des Entretiens sur l'Antiquité classique (le premier a paru en 1954) sera-t-il sorti de presse que le manuscrit du tome trente-neuf (Horace) sera remis à l'imprimeur. Et quelques semaines plus tard, la Fondation Hardt accueillera les sept savants qu'elle a conviés à participer à ses quarantièmes entretiens, sur La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine.*

*Ces circonstances m'incitent à présenter quelques considérations sur la manière dont la Fondation Hardt choisit le thème de ses entretiens. Son Comité scientifique en a la pleine responsabilité. Il prend le plus souvent lui-même des initiatives. Parfois, il réagit à des propositions qui lui sont soumises par des tiers. Son principal souci est de faire alterner la Grèce et Rome et de prendre en compte les divers secteurs des études classiques: la littérature, la philosophie, les religions, l'histoire, les institutions.*

*Aristophane est le septième poète grec à faire l'objet d'un entretien. Il a été précédé par Euripide (1958), Hésiode (1960), Archiloque (1963), Ménandre (1969), Sophocle (1982) et Pindare (1984). A quoi on peut ajouter l'Epigramme grecque (1967). Homère, qui est à lui seul tout un monde, n'a pas encore eu son tour...*

*Aristophane aussi est «un monde à lui tout seul». Il ne pouvait être question de le présenter sous ses multiples facettes. On a donc choisi quelques aspects de sa poésie, grâce auxquels on a pensé qu'à la lueur d'études récentes on pouvait braquer sur le poète et sur ses comédies des éclairages nouveaux.*

*Les lois qui régissent la Comédie ancienne imposent au poète de rigoureuses contraintes. Aristophane a su en tirer parti pour donner à ses pièces une structure qui nous stupéfiait. Dans un livre devenu classique, Der epirrhematische Agon bei Aristophanes (1960), le professeur Thomas Gelzer (Berne) avait déjà abordé et circonscrit le problème; il le reprend, trente ans plus tard, et le renouvelle en partie, sous le titre de Feste Strukturen in der Komödie des Aristophanes.*

*Le professeur Enzo Degani (Bologne) a beaucoup travaillé sur la poésie iambique et sur sa parenté avec la Comédie. Faisant la synthèse de ce qu'il a déjà écrit, et y ajoutant des éléments nouveaux, il a intitulé son exposé Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia.*

*Eric Handley, Regius professor linguae Graecae à Cambridge, est un spécialiste du théâtre attique, en particulier de la Comédie ancienne et nouvelle. Il procède, dans ses écrits, par petites touches, très suggestives. C'est le cas dans son exposé, qu'il a intitulé Aristophanes and his Theatre. Il y met en évidence l'aisance du dramaturge à occuper tout l'espace théâtral que constituent la scène et le public.*

*Nombreux sont, au cours des âges, les poètes qui ont fait allusion dans leurs œuvres à leur propre conception de la «poétique». Aristophane est l'un d'eux. Il dialogue avec son public et s'efforce de l'instruire, non seulement sur les règles de l'art, mais sur bien d'autres thèmes. Le professeur J.M. Bremer (Amsterdam) traite le sujet sous le titre Aristophanes on his own Poetry.*

*Sir Kenneth Dover (St. Andrews) analyse avec une rare perspicacité le chœur des initiés, dans les Grenouilles (The Chorus of Initiates in Aristophanes' Frogs), et se livre à un examen sémantique très subtil du verbe παιζειν et de ses dérivés, tels qu'ils apparaissent dans ce chœur et ailleurs chez Aristophane.*

*Madame Nicole Loraux, Directeur d'études à l'Ecole pratique des Hautes Etudes en sciences sociales (Paris), dans Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre, présente «une réflexion d'ensemble*

*sur la femme, le féminin et la Cité» tels qu'ils apparaissent dans le «corpus aristophanesque», qu'elle éclaire ainsi d'un jour nouveau, en évitant fort habilement tous les poncifs de l'interprétation étroitement sociologique.*

*Le professeur Bernhard Zimmermann (Zurich), auteur du septième et dernier exposé (Aristophanes und die Intellektuellen), se garde de revenir à coups de redites sur le très ancien procès Aristophane-Socrate; il souligne plutôt l'apparition, avec le Socrate des Nuées, d'un personnage qui occupe, sur la scène comique européenne, une place notable: l'intellectuel, quelque peu déphasé par rapport à la vie et à la société.*

*Ainsi se présentent ces entretiens consacrés à Aristophane. Le mérite de les avoir conçus, préparés et conduits à leur terme revient aux professeurs J.M. Bremer et Eric Handley. Mais une fois les «lampions éteints», autrement dit une fois que les entretiens sont achevés et que les participants ont remis à la Fondation les manuscrits de leurs exposés et de leurs interventions dans les discussions, il reste, pour faire de tous ces textes un volume imprimé, destiné à prendre rang dans une longue série, un travail considérable. Il faut vérifier toutes les citations (les meilleurs philologues commettent souvent des erreurs ou des étourderies!), unifier les graphies et l'usage des italiques, enfin doter le volume d'un ou de plusieurs index, qui ajoutent à sa valeur; car un livre réunissant des textes de divers auteurs, rédigés en quatre langues modernes (français, anglais, allemand, italien) et contenant en abondance des citations grecques et latines, rendrait de médiocres services aux érudits s'ils ne pouvaient, grâce à des index, y trouver ce qu'ils y cherchent.*

*Ce travail d'édition a été, une fois de plus, assuré par M. Bernard Grange, bibliothécaire de la Fondation Hardt, dont l'acribie est aussi exigeante à l'égard des auteurs que de l'imprimeur.*

Olivier Reverdin



## TABLE DES MATIÈRES

|  | Page |
|--|------|
| I. ENZO DEGANI   |      |
| <i>Aristofane e la tradizione<br/>dell'invettiva personale<br/>in Grecia</i> | 1    |
| Discussion   | 37   |
| II. THOMAS GELZER  |      |
| <i>Feste Strukturen<br/>in der Komödie des Aristophanes</i>                  | 51   |
| Discussion   | 91   |
| III. ERIC W. HANDLEY   |      |
| <i>Aristophanes and his Theatre</i>  | 97   |
| Discussion   | 118  |
| IV. J.M. BREMER  |      |
| <i>Aristophanes on his own Poetry</i>  | 125  |
| Discussion   | 166  |

## V. KENNETH J. DOVER

|   |     |
|---|-----|
| <i>The Chorus of Initiates<br/>in Aristophanes' Frogs</i> | 173 |
| Discussion  | 194 |

## VI. NICOLE LORAUXT

|  |     |
|--|-----|
| <i>Aristophane,<br/>les femmes d'Athènes<br/>et le théâtre</i> | 203 |
| Discussion   | 245 |

## VII. BERNHARD ZIMMERMANN

|   |     |
|---|-----|
| <i>Aristophanes und die Intellektuellen</i> | 255 |
| Discussion                                  | 281 |

|         |     |
|---------|-----|
| INDICES | 287 |
|---------|-----|

# I

ENZO DEGANI

## ARISTOFANE E LA TRADIZIONE DELL'INVETTIVA PERSONALE IN GRECIA\*

# I

L'όνομαστὶ κωμῳδεῖν, corroborato di norma dall'αἰσχρολογία, è una componente essenziale della commedia aristofanea: non di tutta la commedia greca, ché poeti comici furono anche Epicarmo e Menandro, e neppure di tutta l'ἀρχαία, dato che anche in questa non mancano autori che ne risultano immuni. Tale quadro era chiaro già agli antichi. Applicando allo scherzo (*παιδιά*) la teoria del 'giusto mezzo', Aristotele distingue nell'*Etica a Nicomaco* tre tipi di personaggi (IV 14, 1128 a 4 ss.):

\* Molte idee disseminate nel presente lavoro ho avuto modo di esporre — talora in forma più ampia e documentata — in altre sedi: *Lirici Greci. Antologia*, a cura di E. D. e G. BURZACCHINI (Firenze 1977), 1-118 (= LG); *Poeti Greci giambici ed elegiaci. Letture critiche*, a cura di E. D. (Milano 1977) (= PGGE); *Hipponactis testimonia et fragmenta*, ed. H. D. (Leipzig 1983; Stuttgart/Leipzig 21991); *Poesia parodica greca*, a cura di E. D. (Bologna 21983) (= PPG); *Studi su Ipponatte* (Bari 1984) (= St. Ipp.); «Insulto ed escrologia in Aristofane», in *Dioniso* 57 (1987), 31-47 (= IE); «Giambico e commedia», in *La polis e il suo teatro* II, a cura di E. CORSINI (Padova 1988), 157-179 (= GC); «Giambici (poeti)», in *Dizionario degli scrittori greci e latini* II (Milano 1988), 1005-1033 (= GP). →

da un lato i βωμολόχοι καὶ φορτικοί, i grossolani buffoni che «eccedono nel ridicolo (τῷ γελοίῳ ὑπερβάλλοντες) mirando a provocare il riso piuttosto che a dire cose decenti (λέγειν εὐσχήμονα) e a non far male al beffeggiato (μὴ λυπεῖν τὸν σκωπτόμενον)»; dall'altro, gli ἄγροικοι καὶ σκληροί, rozzi e scorbutici individui che, all'opposto, «non dicono mai niente di γελοῖον e si irritano con chi lo dice»; tra questi due estremi stanno però gli εὐτράπελοι, arguti quanto garbati, che sanno scherzare con proprietà ed

Adotto le seguenti abbreviazioni: BONANNO, *Cratete* = M.G. B., *Studi su Cratete comico* (Padova 1972); BONANNO, *Nomi* = M.G. B., «Nomi e soprannomi archilochei», in *MH* 37 (1980), 65-88; BOSSI, *St. Arch.* = F. B., *Studi su Archiloco* (Bari 1990); CARRIÈRE = J.C. C., *Le carnaval et la politique* (Paris 1979); DOVER = K.J. D., «The Poetry of Archilochos», in *Entr. Hardt* 10 (1964), 181-212; GELZER = Th. G., «Aristophanes», in *RE Suppl.-Bd.* XII (1970), 1392-1569; GENTILI = B. G., *Poesia e pubblico nella Grecia antica* (Bari 1984); HANDLEY = E.W. H., «Comedy», in *The Cambridge History of Classical Literature I* (Cambridge 1985), 355-425; HENDERSON = J. H., *The Maculate Muse* (New Haven/London 1975); KOSTER = S. K., *Die Invektive in der griechischen und römischen Literatur* (Meisenheim am Glan 1980); KRAUS = W. K., *Aristophanes' politische Komödien. Die Acharner/Die Ritter* (Wien 1985); MICHAEL = Χρ. Μιχαήλ, 'Ο χωμικὸς λόγος τοῦ Ἀριστοφάνους ('Αθῆναι 1981); MIRALLES-PÒRTULAS, *Arch.* = C.M. - J.P., *Archilochos and the Iambic Poetry* (Roma 1983); MIRALLES-PÒRTULAS, *Hipp.* = C.M. - J.P., *The Poetry of Hipponax* (Roma 1988); PELLIZER = E. P., «Per una morfologia della poesia giambica arcaica», in *I canoni letterari. Storia e dinamica* (Trieste 1981), 35-48; PICKARD-CAMBRIDGE = A.W. P.-C., *Dithyramb, Tragedy, and Comedy*, rev. ed. by T.B.L. WEBSTER (Oxford 1962); ROSEN = R.M. R., *Old Comedy and the Lambgraphic Tradition* (Atlanta 1988); RÖSLER = W. R., «Die Dichtung des Archilochos und die neue Kölner Epode», in *RhM* 119 (1976), 289-310; ROSSI = L.E. R., «Il simposio arcaico e classico come spettacolo a se stesso», in *Atti del VII congresso di studio 'Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti d'Italia del '400'* (Viterbo 1983), 41-50; VETTA = *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, a cura di M. V. (Roma/Bari 1983); WEST, *Stud.* = M.L. W., *Studies in Greek Elegy and Iambus* (Berlin/New York 1974); WÜST = E. W., «Epicharmos und die alte attische Komödie», in *RhM* 93 (1950), 337-364.

eleganza (*ἐμμελῶς*). E' pur vero — precisa Aristotele — che le folle (*οἱ πλεῖστοι*), propense a «godere dello scherzo e della beffa più di quanto dovrebbero», chiamano *εὐτράπελοι* anche i *βωμολόχοι*, ma ciò dovrà dirsi improprio: fra le doti di chi ha una *μέση ἔξις* c'è infatti una superiore qualità, l'*ἐπιδεξιότης*, che consiste nel «dire e ascoltare quanto si addice all'uomo *ἐπιεικής* ed *ἔλευθερος*», attenendosi rigorosamente, in sede di scherzo (*ἐν παιδιᾶς μέρει*), a quelle norme di urbanità che sono estranee a chi è *ἀνδραποδώδης* ed *ἀπαιδευτος*<sup>1</sup>. Ecco dove sta appunto la differenza — incalza il filosofo — tra gli antichi ed i nuovi comici: per quelli il *γελοῖον* consisteva nella greve escrologia scommatica, «per questi piuttosto nell' *ὑπόνοια*, il che differisce non poco dal punto di vista del decoro (*πρὸς εὐσχημοσύνην*)». E qui Aristotele si chiede se esista, ed eventualmente in cosa consista, l'*εὐ σκώπτειν*: nel limitarsi a dire «ciò che si conviene ad un uomo libero (*ἢ πρέπει ἔλευθερίω*)»? Nell'evitare di *λυπεῖν* l'ascoltatore? O magari nel farlo anche divertire (*τέρπειν*)? La risposta è che lo *σκῶμμα*, essendo comunque «una forma di oltraggio» (*λοιδόρημά τι*), non dovrebbe essere tollerato dai legislatori: *οἱ δὲ νομοθέται ἔνια λοιδορεῖν κωλύουσιν*, *ἔδει δ' οἶστρος καὶ σκώπτειν* (1128 a 30 s.). Aristotele si schiera dunque dalla parte del comico *εὐτράπελος* ed *ἐπιδέξιος*, quello che non *σκώπτει* né *αἰσχρολογεῖ*: un atteggiamento sostanzialmente non diverso, dobbiamo dire, da quello di Platone, che — non a caso grande estimatore di Epicarmo, l'*ἄκρος ποιητὴς τῆς κωμῳδίας* (*Thet.* 152 e) — auspicava per lo *σκώπτειν* di comici e giambografi, tollerabile nella città ideale solo se fatto «per ischerzo» (*μετὰ παιδιᾶς*) e «senza collera» (*ἄνευ θυμοῦ*, sanzioni di varia natura<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Sulla *βωμολοχία* come vera e propria forma di *ἀνελευθερία*, cf. anche *Rh.* III 18, 1419 b 6 ss. e *Pol.* VII 17, 1336 b 12; già in *Plat. Lg.* VII 816 e la si presenta come attività da riservare a *δοῦλοι* e *ἕνοι* *ἔμμισθοι*.

<sup>2</sup> *Lg.* XI 935 d - 936 a; cf. KOSTER 10 s.

Dalla γέλοια ποίησις Aristotele avrebbe voluto bandire sia l'insulto che l'escrologia: quest'ultima per ragioni di ordine etico-sociale, il primo anche perché non in armonia con i propri principi teorici. Nella *Politica* egli sostiene che il legislatore deve eliminare l'oscenità soprattutto (*μάλιστα*) nell'interesse dei giovani, cui sarà in ogni caso vietato di assistere a giambi e commedie almeno finché non «raggiungano l'età in cui hanno il diritto di sedere ai 'sissizi' e di bere con gli altri, ché allora l'educazione li avrà resi immuni dal danno (*βλάβη*) che tali spettacoli producono» (VII 17, 1336 b 3-23). Sull'altro aspetto, quello scommatico, Aristotele si sofferma nella *Poetica*, là dove delinea i fondamentali ποιητικὰ εἰδῆ della lode (*ἔπαινος*) e del biasimo (*φόγος*), ripetutamente sottolineando lo stretto legame — ed anzi la continuità storica — tra epica e tragedia da un lato, giambico e commedia dall'altro (4-5, 1448 b 20 - 1449 b 9). Non tutti i poeti giambici e comici, per fortuna, seguirono pedissequamente le orme dei predecessori, quegli εὐτελέστεροι che composero esclusivamente φόγοι: onore quindi ad Omero, che nel *Margite* «per primo fece intravvedere (*ύπέδειξεν*) le strutture della commedia (*τὰ τῆς κωμῳδίας σχήματα*), dando forma drammatica non allo φόγος, bensì al γέλοιον»; e gloria a Cratete, che per primo ad Atene, «lasciata da parte la maniera giambica (*ἀφέμενος τῆς ἴαμβικῆς ὕδειας*)», adottò argomenti di carattere narrativo e favolistico, secondo le categorie del verosimile e del necessario, cercando cioè l'elemento comico non nel particolare (*καθ' ἔκαστον*) ma nell'universale (*καθόλου*). Per Aristotele l'eccellenza della poesia starebbe nello spersonalizzarsi del poeta in vicende e tipi possibili, giusto secondo l'esempio fornito dai comici del suo tempo, che — si precisa poco oltre — prima inventano e foggiano la favola con una serie di eventi verosimili; poi, in modo analogo, inventano i personaggi e vi mettono i nomi (9, 1451 b 11-14). La poesia dell'ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν, legata al καθ' ἔκαστον, impantanata nelle scorie dell'*hic et nunc*, non poteva che essere una poesia inferiore, lontana dall'universale. Di qui la lode per Cratete, chiaramente visto come un precursore della νέα.

## II

Per Aristofane invece questo poeta, attivo nella generazione anteriore alla guerra del Peloponneso, non fu che «un sopravvissuto, irrimediabilmente sorpassato dai nuovi tempi e dalle nuove idee»<sup>3</sup>. Probabile anello di congiunzione tra la commedia sicula e quella attica<sup>4</sup>, Cratete non volle — o non seppe — adeguarsi a quella *ἰαμβικὴ ἴδεα* che il contemporaneo Cratino aveva invece con tanto ardore fatta propria. Si mantenne fedele alla vecchia maniera epicarmea<sup>5</sup>: fu la sua, a quanto pare, una commedia di carattere e intreccio, con evasioni nel mondo del mito alla maniera, appunto, di Epicarmo (cui riconducono vari frammenti), affatto ignara di intemperanze scommatico-escrologiche<sup>6</sup>. La sua Musa *désengagée* e senza grinta, le sue favole alla buona non potevano entusiasmare Aristofane, che ripetutamente ne parla con ironia più o meno marcata, rimproverando a Cratete di aver ‘foraggiato’ il pubblico con facili quanto insipide spiritosaggini, lontane da quell’impegno etico e civile nel quale si riassumeva, per Aristofane, la *ἰαμβικὴ ἴδεα* e, in fondo, la funzione stessa della commedia<sup>7</sup>. Ma l’Aristofane dei *Cavalieri* non

<sup>3</sup> BONANNO, *Cratete* 52.

<sup>4</sup> Cf. BONANNO, *Cratete* 47 ss. Disinformato ed acritico G. FRANÇOIS, «Epicharme et Cratès», in *AC* 47 (1978), 50-69, come ben sottolinea A.C. CASSIO, «Two Studies on Epicharmus and His Influence», in *HSCP* 89 (1985), 37-51.

<sup>5</sup> Insostenibile l’ipotesi che collegherebbe la mancanza di *ἰαμβικὴ ἴδεα* in Cratete all’editto di Morichide (così, tra gli altri, il WÜST 352 ss.), che, fra l’altro, restò in vigore solo tre anni (dal 440/439 al 437/436, cf. P. GEISSLER, *Chronologie der altattischen Komödie* [Dublin/Zürich 1969], 17 e, da ultimo, HANDLEY 375).

<sup>6</sup> Cf. WÜST 344 s.: BONANNO, *Cratete* 50 ss.; HENDERSON 24 ss.; su Epicarmo, cf. da ultimo HANDLEY 368.

<sup>7</sup> Cf. *Eq.* 537-544; *Vesp.* 1177 s. e *Thesmophoriazusae* B’ fr. 333 K/347 KA (sui quali BONANNO, *Cratete* 26 s., 36 ss. e 134 ss.). — Stento a ricono-

è quello del *Pluto*: al termine della sua lunga carriera — un quarantennio contrassegnato da mutamenti radicali, che ebbero significativi riflessi in ogni campo — il vecchio poeta, allentata la tensione politica e spazzate via anche le ultime illusioni di incidere sulla vita della *polis*, metterà da parte egli pure l'aggressività di un tempo, collocandosi in una linea sostanzialmente non lontana da quella che aveva rimproverato al suo predecessore.

---

scermi in quella corrente che, prendendo le mosse da un noto articolo di A.W. GOMME («Aristophanes and Politics», in *CR* 52 [1938], 97-109, ora in *Aristophanes und die alte Komödie*, hrsg. von H.-J. NEWIGER [Darmstadt 1975], 75-98) e da un altrettanto famoso libro di K.J. DOVER (*Aristophanic Comedy* [London 1972], 33 ss.), trova oggi convinti sostenitori soprattutto in Inghilterra (cf., ad esempio, S. HALLIWELL, «Aristophanic Satire», in *The Yearbook of English Studies* 14 [1984], 6-20) ed in Germania (cf. B. ZIMMERMANN, «Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes», in *WJA N.F.* 9 [1983], 57-77; *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien* II [Königstein 1985], 169 s.): corrente che predica l'«apoliticità» di Aristofane e della commedia arcaica in genere (di «unpolitischer 'Konseravtivismus'» parla, ad esempio, J. SCHWARZE, *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung* [München 1971], 178, su cui si vedano i centrati rilievi di V. TAMMARO, in *A & R* N.S. 18 [1973], 62) e per la quale «Kritik und Spott (δονομαστὶ κωμῳδεῖν) dienen wie Obszönitäten, die Darstellung von Überfluss, von kulinarischen und erotischen Schwelgereien [...] dazu, den Zuschauer — vor allem in Kriegszeiten — durch das Lachen von den Zwängen des täglichen Lebens zu entlasten» (così B. ZIMMERMANN, in *Gnomon* 58 [1986], 481, nella sua severa recensione al libro del KRAUS). Non meno perplesso mi lasciano le elucubrazioni di A. BRELICH («Aristofane. Commedia e religione», in *ACD* 5 [1969], 21-30, poi ripubblicato in *Il mito. Guida storica e critica*, a cura di M. DETIENNE [Bari 1975], 103-118 e 262-267), per cui i giochi del poeta comico — novello *trickster* — non andrebbero mai presi sul serio, non avendo alcun rapporto né con le sue reali convinzioni politico-religiose né con la società del tempo (un'estensione di tali vedute alla giambografia in MIRALLES-PÒRTULAS, *Arch.* 9-50 [«The Iambic Poet as a Trickster»]). Non intendo qui soffermarmi minutamente su tali interpretazioni (per le quali si vedano anche le nn. 25 e 28), che a mio parere

Nelle commedie anteriori al 420 la *ἰαμβικὴ ἴδεα* si impone come la più appariscente caratteristica della Musa aristofanea, esprimendosi in una caleidoscopica varietà di forme: dagli *σκώμματα* più o meno innocenti a quelli più impietosamente *ὑβριστικά*, dalle frecciate che hanno per oggetto determinati personaggi a quelle che stigmatizzano l'intera *polis*, dalla satira di ampio respiro (contro i vari Lamaco, Cleone, Socrate, Euripide) a quella che si esaurisce in una battuta<sup>8</sup>. Fa da supporto a questo incontenibile *σκῶπτειν* un turpiloquio di carattere soprattutto sessuale o scatologico, assai spesso crudamente esplicito e vivacizzato da doppi sensi, metafore, giochi verbali, invenzioni e virtuosismi di ogni specie: per un poeta che intendesse insultare, l'impiego dell'osceno era un sussidio estremamente efficace — anzi, si direbbe, imprescindibile. Non di rado questa spiccatissima caratteristica è stata paradossalmente definita accessoria, estranea — s'è detto — alle sorgenti prime dell'ispirazione aristofanea, quasi un'ingombrante ‘zavorra’: indigesta eredità di antichi riti, o magari della farsa dorico-megarese? Strumentale concessione ai gusti di un certo pubblico? Stratagemma per ottenere il premio o per addolcire l'austerità dei messaggi morali? O, viceversa, innocente frutto di una mentalità ancora estranea alla nozione di ‘vergogna’? E’ ormai assodato, invece, che l'oscenità

rischiano di far torto sia all'evidenza dei testi che alla storia. Vorrei solo sottolineare che se la commedia aristofanea aveva senza dubbio un' *entlastende Funktion*, intendeva anche essere — e di fatto sempre fu — uno *σπουδογέλοον*, una deliberata mistione di elementi seri e faceti (cf. *Ach.* 500; *Ran.* 391-395 etc.); mentre lo *σκῶμμα*, ancorché atteso e di prammatica (cf. *Ran.* 420-434), aveva sì lo scopo irrinunciabile di divertire il pubblico, ma finiva non di rado — diciamolo con Aristotele — per *λυπεῖν τὸν σκωπτόμενον*. Altrimenti non ci spiegheremmo né i *χρύγματα* di Morichide e di Siracosio (in momenti particolarmente ‘caldi’: defezione di Samo e scandalo delle erme), né il processo intentato da Cleone, nel 426, contro Aristofane (cf. GELZER 1398 s. e HANDLEY 375).

<sup>8</sup> Si veda in proposito MICHAEL 65-73.

in Aristofane ha una funzione essenzialmente ‘drammatica’: «almost always integrally connected with the main themes of the plays», essa si rivela «an important part of the stage-action, the development of plots, and the characterization of personae, and can no more readily be excised from the plays than can any other major dramatic or poetic ingredients»<sup>9</sup>.

*Ιαμβικὴ ἴδεα* ed *αἰσχρολογία* presentano in Aristofane un’evoluzione affine — non sempre lineare, è ovvio, ma nel complesso evidente. Le tappe di questa parabola — legata *in primis* al mutare della situazione politica e dei gusti del pubblico — ho tentato di delineare in un recente lavoro, cui rinvierei per ulteriori particolari e relativa documentazione<sup>10</sup>. Dirò qui che si va da un periodo di massimo fulgore (punta estrema i *Cavalieri*) ad uno contrassegnato da un sempre più sensibile quanto irreversibile affievolimento: per schematizzare, si passa da un’escrologia che, al servizio della *Ιαμβικὴ ἴδεα*, serve a smascherare e bollare la corruzione, ad un turpiloquio gratuito, privo di motivazioni e, dunque, di funzionalità. Questo tipo di escrologia prevale — in coincidenza con un’attenzione sempre maggiore nei confronti del basso pubblico — nelle ultime commedie, laddove la spinta politica, e con essa la *Ιαμβικὴ ἴδεα*, tende a scomparire. Nel *Pluto*, dove è quasi inesistente l’interesse per la politica (il vecchio tema dell’ingiusta distribuzione dei beni non ha relazione con la vita della *polis*, si presenta come un problema sociale affrontato in termini piuttosto astratti e moraleggianti, ben diversamente da come aveva fatto Cratino nei *Pluti*), l’invettiva personale si riduce alle *πορδαί* del nuovoricco Agirrio (v. 176), al non inedito *φοινικίζειν* di Aristillo (vv. 314 s.; cf. *Eccl.* 647), ai blandi *σχώματα* su Filonide e la sua amante Laide (vv. 302-315, cf. 179), ad un’innocua bottata

<sup>9</sup> HENDERSON p. x.

<sup>10</sup> IE 39-47.

contro Trasibulo (v. 550). Quest'evoluzione doveva accentuarsi con il *Cocalo* e l'*Eolosicone*, due parodie mitiche, prive di coro e parabasi, nelle quali all'abbandono del tradizionale *σκῶμμα* personale si accompagnava — assicurano concordi l'anonimo autore della *Vita Aristophanis* e Platonio nel *De differentia comoediarum* — l'affiorare di elementi che saranno poi tipici della *μέση* e della *νέα*. Anche i pochi frammenti rimasti sembrano confermare in pieno tale quadro: in quelli del *Cocalo* si parla di φῶδες invernali (fr. 345 K/359 KA), di vecchie affezionate al vino (fr. 350 K/364 KA), di bevute che tolgono il sonno (fr. 351 K/365 KA), e così via; in quelli dell'*Eolosicone*, che aveva con ogni verosimiglianza un cuoco a protagonista, troviamo divertite divagazioni gastronomiche — di quelle già care ad Epicarmo e tra poco gradite ad Antifane ed Alesside. Siamo con ciò calati in una *humus* ben diversa da quella di un ventennio prima: poesia di disimpegno — fatta di parodie mitologiche, innocenti caricature, evasioni di varia natura — nella quale ιαμβικὴ ἴδεα ed αἰσχρολογία troveranno margini sempre più esigui.

### III

La straordinaria licenza scommatico-escrologica che caratterizza gran parte della produzione aristofanea non era appannaggio della vita di tutti i giorni. Le leggi soloniane punivano duramente la κακηγορία<sup>11</sup>, né è da credere che i Greci del tempo di Aristofane — pur avendo, certo, un senso del pudore diverso e meno complesso del nostro<sup>12</sup> — non avvertissero anch'essi nell'αἰσχρολογία una trasgressione di canoni — di εὐπρέπεια e di

<sup>11</sup> Documentazione in KOSTER 9 n. 26.

<sup>12</sup> Cf. in particolare HENDERSON 3 ss.

κοσμιότης — imposti al linguaggio dalla società<sup>13</sup>. Le rappresentazioni comiche costituivano evidentemente la pubblica occasione in cui tali norme potevano impunemente cadere: nei *festivals* teatrali — spiegherà Luciano — lo σκῶμμα era consentito (ἔφειμένον), ed anzi μέρος τῆς ἑορτῆς, perché lo stesso dio festeggiato, Dioniso, era il primo a goderne, φιλόγελώς τις ὁν (*Pisc.* 25). Non si trattava però di prerogativa riservata esclusivamente alla *performance* comica. Il fenomeno trovava paralleli stringenti nelle feste agrarie, in quei riti che avevano lo scopo di promuovere la fertilità dei campi ed erano costantemente caratterizzati, com'è noto, da beffe e lazzi quanto mai scurrili, il cui valore magico — in Grecia di natura ‘simpatetica’, sembra, piuttosto che ‘apotropaica’<sup>14</sup> — è stato da tempo riconosciuto. Diffusi verosimilmente fin dai tempi più remoti, un po' dovunque e non solo in Grecia<sup>15</sup>, essi erano ancora in voga al tempo di Aristotele. Nel passo della *Politica* testé ricordato, egli raccomanda ai magistrati di mettere al bando γραφαί, λόγοι, ἀγάλματα che risultino ἀσχήμονα, perseguiendo l'ἀἰσχρολογία dovunque si annidi, «salvo che presso certe divinità (παρά τισι θεοῖς) cui la legge consente anche il τωθασμός» (VII 17, 1336 b 13-17): il vocabolo τωθασμός — di norma ‘beffa’, ‘scherno’ (cf. Ar. *Vesp.* 1362) — indica qui, evidentemente, lo σκῶμμα rituale in uno col suo

<sup>13</sup> HENDERSON 32; MICHAEL 138.

<sup>14</sup> Si veda M.P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion* I (München 1967), 118 s.; cf. anche L. DEUBNER, *Attische Feste* (Berlin 1932), 267 (in polemica con H. FLUCK, *Skurrile Riten in griechischen Kulten* [Freiburg i.Br. 1931], 11 ss.).

<sup>15</sup> Cf. L. DEUBNER, *op. cit.*, 53, 103, 125 etc.; R. PETTAZZONI, *La religione nella Grecia antica fino ad Alessandro* (Torino 1954), 70 s. e 80; M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni* (Torino 1954), 373 e 520; W. BURKERT, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart [etc.] 1977), 172. Per l'Attica si ricordino le Tesmoforie, le Stenie e le Aloe, tutte legate al culto di Demetra (cf. L. DEUBNER, *op. cit.*, 50 s. e 60 ss.).

immancabile corredo escrologico<sup>16</sup>. A ceremonie di questo tipo Aristotele collega nella *Poetica*, com'è noto, la nascita stessa della commedia, sorta appunto ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὰ φαλλικά, canti fallici — aggiunge lo Stagirita — «che permangono in uso ancor oggi in molte città» (4, 1449 a 9-13). Di tali processioni, che esaltavano il simbolo della generazione, restano tracce esigue o relativamente tarde<sup>17</sup>; di qui il sospetto che la teoria aristotelica non sia che un'astratta ricostruzione analogica: come la tragedia nacque dal 'serio' ed 'eroico' ditirambo, così la commedia avrà avuto origine da qualcosa di 'faceto' e 'dissoluto' — elemento, questo, che Aristotele credette di ravvisare nelle falloforie dei suoi giorni, mentre invece, stando ad alcuni moderni, sarebbero stati proprio i suddetti φαλλικά ad aver subito l'influsso della commedia letteraria<sup>18</sup>. Avrei dei dubbi in proposito, anche se il problema non è certo semplice. Feste e rituali di questo genere erano tutt'altro che effimeri, non si esaurivano in una o due generazioni; e nulla vieta di pensare che fossero in voga già prima di Aristotele, come vari indizi non mancano di suggerire — a cominciare da quella significativa «falloforia in miniatura» che viene improvvisata da Diceopoli negli *Acarnesi*<sup>19</sup>. In queste tripudianti ceremonie ctonie l'escrologico σκῶμμα dei comici avrà verosimilmente avuto le sue plausibili, ancestrali radici.

<sup>16</sup> Per la costante compresenza di insulto ed escrologia in tali ceremonie, si veda, ad esempio, Hesych. s.v. στηγιώσαι (σ 1827 Schmidt) · βλασφημῆσαι, λοιδορῆσαι.

<sup>17</sup> Testi discussi in PICKARD-CAMBRIDGE 132-147; cf. CARRIÈRE 19 e 34.

<sup>18</sup> Così, ad esempio, il DOVER, in OCD<sup>2</sup> 268; cf. anche HANDLEY 363. Sull'annoso problema si vedano G. GIANGRANDE, «The Origin of the Attic Comedy», in *Eranos* 61 (1963), 1-24 e F. RODRIGUEZ ADRADOS, *Fiesta, comedia y tragedia* (Madrid 1983), 21 ss. e 40 s.

<sup>19</sup> Ai vv. 347 ss., cf. KRAUS 15. La definizione «falloforia in miniatura» risale, se non erro, a G. PERROTTA, *Storia della letteratura greca* II (Milano/Messina 1946), 44.

## IV

La commedia ebbe però anche precisi antecedenti letterari, questi ben accertabili. Invettive si incontrano, com'è noto, già in Omero<sup>20</sup>, in Esiodo, nei lirici — specie in Alceo, i cui στασιωτικά erano densi di taglienti sarcasmi (cf. fr. 129, 20-24 Voigt). Ma fu soprattutto la giambografia a fornire ai comici dell'ἀρχαία il modello di una poesia per eccellenza scommatica ed escrologica. Che l'origine del giambò sia da collegare con i culti agrari, suggeriscono molteplici e non trascurabili indizi: tra questi la mitica storiella — attestata già nell'*Inno a Demetra* (vv. 202-204) — della serva Giambe<sup>21</sup>, che con celie (*χλεύης*) e continui motteggi (*πολλὰ παρασκώπουσα*) induce l'afflitta dea prima a μειδῆσαι, indi a γελάσαι, infine a ἥλαον σχεῖν θυμόν<sup>22</sup>. Ma accanto a Demetra si dovrà collocare Dioniso, ché l'oscuro termine ἵαμβος non può venir separato dai vari διθύραμβος, θρίαμβος ed ἴθυμος, tutti sicuramente associati al culto dionisiaco<sup>23</sup>. Dioniso e Demetra,

<sup>20</sup> Documentazione in KOSTER 41-54.

<sup>21</sup> Che si tratti di tarda speculazione paretimologica (GENTILI 143 s.), escluderemmo. Non è fra l'altro improbabile che di Giambe abbia parlato Ippronate a proposito della propria iniziazione poetica, come hanno indipendentemente ipotizzato — partendo da Hippon. *testim.* 21 Degani — R.M. ROSEN («A Poetic Initiation Scene in Hippoanax?», in *AJPh* 109 [1988], 174-179) e Chr.G. BROWN («Hippoanax and Iambe», in *Hermes* 116 [1988], 478-481).

<sup>22</sup> Altre fonti parlano di «parole e gesti indecenti» da parte di Giambe (*Et. Magn.* 463, 23-26), altre di versi in metro giambico (*Schol. ad Nic. Alex.* 130); altre ancora fanno derivare ἵαμβος (= λοιδορεῖν, κακολογεῖν) dal nome del personaggio (Hesych. s.v. Ἰάμβη, i 43 s. Latte), mentre lo pseudo-Apollodoro collega l'episodio con lo σκώπτειν femminile delle Tasmoforie (I 5, 1, 3); cf. in proposito PELLIZER 36 ss. e D. ARNOULD, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon* (Paris 1990), 214-217.

<sup>23</sup> I primi due potevano indicare il dio stesso o i canti in suo onore, mentre il terzo, oltre che una danza dionisiaca (Poll. IV 104), poteva essere un

dunque: due divinità di cui sono noti gli stretti rapporti con Paro, patria di Archiloco, nonché con Archiloco stesso e la sua famiglia<sup>24</sup>. Nelle feste in loro onore dovevano aver luogo, tra buffonerie di ogni genere, quegli *σκώμματα* rituali, detti *ἴαμβοι*, di cui la sullodata *'Ιάμβη* era evidentemente la mitica personificazione. Da questa matrice, in cui la licenza — come nel carnevale ed in consimili occasioni, comuni a varie culture<sup>25</sup> — non rispar-

---

equivalente di *σκῶμμα* oppure designare un *ποίημα* ἐπὶ χλεύῃ καὶ γέλωτι συγχείμενον, un' ὡδὴ μακρὰ καὶ ὑπόσκαιος, infine un γελοιαστής, ossia — verosimilmente — l'esecutore di una tale composizione (cf. Hesych. s.v. *ἴθυμβος*, i 406 Latte e Phot. 105,3 Porson; in Hesych. s.v. θρίαμβος, θ 746 Latte, il θρίαμβος è detto *Διονυσιακὸς ὕμνος, ἴαμβος*). Né va tacito che *ἴαμβοι*, stando all'antiquario Semo di Delo (*FGrHist* 396 F 24), si chiamavano gli *ἄντοχάδιδαλοι*, sorta di improvvisatori incoronati di edera (e dunque legati al culto dionisiaco), sia le loro estemporanee *φήσεις*, cf. WEST, *Stud.* 23.

<sup>24</sup> Paro è già nominata nell'*Inno a Demetra* (v. 491) come il più vicino centro del culto dopo Eleusi. Polignoto di Taso (V sec.) raffigurò nella ‘Lesche dei Cnidi’, a Delfi, il pario Tellis assieme alla sacerdotessa Cleobea, che recava la cesta sacra a Demetra. Pausania, descrivendo il dipinto, riferisce di aver sentito dire «che il poeta Archiloco era ἀπόγονος τρίτος di Tellis, mentre Cleobea dicono abbia condotto per prima a Taso i misteri di Demetra» (X 28, 3). Su tutto ciò, si veda WEST, *Stud.* 24, che intende fra l'altro Τέλλις come ipocoristico di un nome cominciante per Τελεστή: il nome del padre di Archiloco era Τελεσιχλῆς, onde sembra di aver qui a che fare con «a hereditary association with the τέλεα». Per Dioniso, cf. frr. 120 e 250 West, e WEST, *Stud.* 24 s. Che il giambò abbia avuto un'origine cultuale era già stato indicato con chiarezza da F.G. WELCKER, *Kleine Schriften* I (Bonn 1844), 77-80.

<sup>25</sup> Varie ricerche sono state di recente compiute in questo campo, specie in relazione al carnevale, di cui — sulla scia della bachtiniana ‘letteratura carnevalizzata’ (cf. W. RÖSLER, «Michail Bachtin und die Karnevalskultur im antiken Griechenland», in *QUCC* N.S. 23 [1986], 25-44 e, da ultimo, J.I. SUÁREZ, «Old Comedy within Bakhtinian Theory. An Unintentional Omission», in *CB* 63 [1987], 105-111) — si sono evidenziate le istruttive analogie con l'antica commedia (si vedano pure, oltre ai vari Halliwell e Zimmermann citati alla n. 7, K. MEULI, «Der Ursprung der Fastnacht»

miava nessuno, saranno derivate al deritualizzato giambo letterario<sup>26</sup> l'empito dissacrante e burlesco, la tendenza alla λοιδορία, al γελοῖον, all'αἰσχρολογία.

Che giambò e commedia fossero veri e propri *cognata genera* era ben consci Aristotele, che — come s'è detto — chiama significativamente ἡμβικὴ ἴδεα l'όνομαστὶ κωμῳδεῖν dei comici (*Po.* 5, 1449 b 8) e sottolinea ripetutamente come questi ultimi non siano che gli eredi dei vecchi giambografi, detti πρῶτον φόγους ποιοῦντες (4, 1448 b 27; cf. 4, 1449 a 4 s.). Secondo l'esempio fornito da Omero col *Margite* ed inaugurato in Attica da Cratete, essi dovrebbero abbandonare lo φόγος per il γελοῖον: la commedia ideale resta sì μίμησις φαυλοτέρων, non però κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλ᾽ ἃ<sup>27</sup> τοῦ αἰσχροῦ ἔστι τὸ γελοῖον μόριον, ossia «ma per quel tanto che il ridicolo è parte del brutto», dato che il γελοῖον — prosegue Aristotele — è «qualcosa di sbagliato e di brutto (ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος), estraneo però al dolore e al danno

[1962] = *Gesammelte Schriften* I [Basel/Stuttgart 1975], 283-299, nonché CARRIÈRE 31 s.). Concordiamo con i risultati di tali studi finché non si passi — come spesso succede — dall'analogia, per così dire, all'identificazione: facendo cioè della commedia una vera e propria *performance* carnascialesca, una pura *moquerie rituelle* il cui unico scopo sarebbe quello di «apaiser, par un renversement fantaisiste, les tensions psychologiques et sociales» (CARRIÈRE, *loc. cit.*) — negando anche per questa via, in altri termini, ogni serio impegno politico da parte del poeta (cf. n. 7).

<sup>26</sup> Che i giambi di Archiloco fossero ancora legati a tali celebrazioni pensa il WEST, secondo cui Licambe e le sue figlie «were not living contemporaries of Archilochos but stock characters in a traditional entertainment with some (perhaps forgotten) ritual basis» (*Stud.* 27): su tale improbabile ipotesi, cf. PGGE 38 ss.; RÖSLER 300 ss.; BONANNO, *Nomi* 65 ss.; GENTILI 250 n. 50; BOSSI, *St. Arch.* 40 ss.

<sup>27</sup> Così leggerei (= ἀλλὰ καθ' ἃ) col Castiglioni: il trādito ἀλλὰ, benché da più parti mantenuto (cf. da ultimo KOSTER 8), non mi pare tollerabile. Indegno di considerazione, a mio parere, l'ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ · ἔστι ⟨τε⟩ escogitato da C. GALLAVOTTI nella sua edizione della *Poetica* (Milano 1974).

(ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν): come per l'appunto la maschera buffa, che è sì qualcosa di sgradevole e di stravolto (αἰσχρόν τι καὶ διεστραμένον) ma non procura dolore» (5, 1449 a 32-37).

Di tale ascendenza letteraria erano sicuramente consapevoli, prima di Aristotele, gli stessi comici. Il tentativo compiuto di recente da Ralph Rosen, col suo *Old Comedy and the Iambographic Tradition* (1988), di mostrare non solo che «the comic φόγος is structurally and functionally similar to the iambic φόγος», ma altresì che «the comic poets, beginning with Cratinus, were conscious of the iambographic provenance of their invective, and that they shaped their poetic attacks according to certain inherited generic conventions» (p. 2), mi sembra sostanzialmente riuscito<sup>28</sup>. Non c'è dubbio che nella seconda metà del quinto secolo ad Atene — dove il comico Ermippo continuava a comporre anche ἴαμψοι di vecchio stampo<sup>29</sup>, confermando con ciò la vitalità di una tradizione scommatica che la commedia non aveva ancora completamente surrogato — i giambografi arcaici fossero ben conosciuti<sup>30</sup>. La celebre allocuzione archilochaia ὡ λιπερνῆτες πολῖται, τάμα δὴ συνίετε/ρήματα (fr. 109 West) viene ad esempio ripresa all'unisono, con la sua carica corrosiva, dall'intera triade dei comici attici (Cratinus, *Pytine* fr. 198 K/211 KA; Eupolis, *inc. fab.* fr. 357 K/392 KA; Aristoph. *Pax* 603 s.). Ad Archiloco e ad Ipponatte Aristofane fa più volte esplicito riferimento, con

<sup>28</sup> Cf. *GFF* 12 (1989), 39. Il discorso sulle «generic conventions» viene tuttavia enfatizzato al punto che il ROSEN, nell'ultimo capitolo (pp. 59-82), finisce per negare realtà storica perfino alla *querelle* tra Aristofane e Cleone: lo stesso processo intentato dal demagogo al poeta non sarebbe che «one element of a fiction of hostility between them [Cleone e Aristofane] propagated by the poet» (p. 64). Si veda la n. 7.

<sup>29</sup> Cf. ROSEN 9 s. Sul giambò in Attica, cf. *GP* 1022 s.

<sup>30</sup> «Archiloco era ben conosciuto ad Atene, gli Ateniesi lo leggevano nelle scuole», diceva Eduard FRAENKEL (*Due seminari romani di Eduard Fraenkel* [...], a cura di alcuni partecipanti [Roma 1977], 20).

citazioni letterali e allusioni a φόγοι che al pubblico — si trattasse della favola della scimmia e della volpe o della Βουπάλειος μάχη — dovevano essere ben familiari<sup>31</sup>.

Se Cratete — emulato poi da Ferecrate, che ἐζήλωσε Κράτητα καὶ αὐτὸν μὲν λοιδορεῖν ἀπέστη κτλ. (*testim.* 2a, 6 s., *PCG VII* p. 102) — fu il primo a rinunciare alla ίαμβικὴ ἴδεα, chi ne sarà stato viceversa l'archegeta in terra attica? Con ogni verosimiglianza Cratino, rispondono i dati a nostra disposizione<sup>32</sup> — quel Cratino che Aristofane presenta come un poeta ruvido e sguaiato (φορτικός lo dice in *Nub.* 524: cf. Aristot. *ENIV* 14, 1128 a 5), ma altresì come una vera e propria forza della natura, un fiume incontenibile che trascina con sé «le querce, i platani e gli... ἔχθροι, divelti fin dalle radici» (*Eq.* 528): la quintessenza, in altri termini, dello σκώπτειν rude e violento. Un ritratto consimile ci è fornito da Platonio, che non manca di mettere in relazione l'ἀντηρότης delle λοιδορίαι di Cratino (non mitigate dalla χάρις, come quelle aristofanee) col fatto che egli fu ζηλωτής di Archiloco<sup>33</sup>. Il rilievo si rivela tutt'altro che peregrino: i fram-

<sup>31</sup> Per Archiloco, cf. *Ach.* 120 (Archil. fr. 187 West); *Pax* 603 s. (fr. 109) e 1298 s./1301 (fr. 5, 1-3); *Ran.* 704 (fr. 213), nonché, probabilmente, *Av* 868 (fr. 324) e *Lys.* 1256 s. (fr. 44). Per Ipponatte, cf. *Lys.* 360 s. (fr. 121-122 Degani) e *Ran.* 659-661 (qui il verso "Απολλον, ὅς που κτλ., che Dioniso chiama ίαμβος Ἰππώνακτος, era in realtà di Ananio [fr. 1 West]: sul problema, cf. St. *Ipp.* 26 s.). In *Ach.* 1150-1160 è verosimile una reminiscenza del primo epodo di Strasburgo (= Hipp. fr. °194 Degani), cf. Ed. FRAENKEL, *Horace* (Oxford 1957), 29 n. 1 ed ora ROSEN 71-73.

<sup>32</sup> Cf. ROSEN 37-58.

<sup>33</sup> *Diff. char., ap. Scholia in Aristophanem*, Pars I, Fasc. I A, ed. W.J. KOSTER (Groningen 1975), p. 6, linee 1 s. (= p. 38, 1 s. Perusino) Κρατῖνος ὁ τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας ποιητής, ἀτε δὴ κατὰ τὰς Ἀρχιλόχου ζηλώσεις (Ζητήσεις ν. l.), αὐτηρόδε μὲν ταῖς λοιδορίαις ἐστίν · κτλ. Il testo trādito, pur recentemente difeso (F. PERUSINO [ed.], *Platonio. La commedia greca* [Urbino 1989], 64 s.), non è a mio avviso accettabile: leggerei ἀτε δὴ κατα<σ>τὰς (= γενόμενος) Ἀρχιλόχου ζηλωτής con L. DINDORF (*ThGL* III 1542 A, cf. V 2276 B-C), preferendolo a καὶ τὰ τοῦ Ἀρχ. ζηλώσας (Hemsterhuys), cf. *GFF* 12 (1989), 115.

menti degli Ἀρχιλόχοι denunciano in effetti un'assimilazione profonda della lingua, della metrica e dello stile archilochei<sup>34</sup> — al punto da far pensare che qui Cratino intenda presentarsi sulla scena nelle vesti, per così dire, di *Archilochus redivivus*. In tale dramma si trattavano sicuramente problemi di ‘poetica’ e di ‘scuole letterarie’; il coro doveva essere costituito appunto da Archiloco e dai suoi seguaci, polemicamente contrapposti ai poeti epici (il σοφιστῶν σμῆνος, di cui facevano parte sia Omero che Esiodo, di *Archilochoi* fr. 2 K/KA); ed è verosimile, come vari indizi portano a concludere, che l’opera costituisse, in ultima analisi, una esaltazione della ἴαμβικὴ ἵδεα<sup>35</sup>. Nella quale è da credere che il dionisiaco Cratino — la cui fama di ‘bevitore di vino’ (cf. *Eq.* 535), fra l’altro, ricorda il pugente μεθυπλήξ che Callimaco, con analoghe implicazioni, riservava al poeta di Paro<sup>36</sup> — non potesse che riconoscersi in pieno.

## V

E’ noto che con ἴαμψοι si designavano comunemente non solo i trimetri giambici, ma altresì i tetrametri trocaici e le combinazioni epodieche<sup>37</sup> — occasionalmente anche altri metri, purché avessero un contenuto λοιδορητικός<sup>38</sup>. Va tuttavia precisato che non si trattava di pura λοιδορία, di mera ‘invettiva’, bensì di ‘beffa’, ‘scherno’, ‘dileggio’, nel senso che alla λοιδορία si associava di norma l’elemento faceto e burlesco: nell’intento,

<sup>34</sup> Cf. PCG IV p. 121 e ROSEN 42 ss.; sul fr. 6, cf. R. PRETAGOSTINI, in QUCC N.S. 11 (1982), 43-52; sul fr. 138, cf. BOSSI, *St. Arch.* 62.

<sup>35</sup> Cf. ROSEN 43-47.

<sup>36</sup> Fr. 544 Pfeiffer, cf. *St. Ipp.* 174.

<sup>37</sup> Cf. GP 1005 ss. e GC 158 ss.

<sup>38</sup> Documentazione in GP 1006 s.

insomma, di deridere e far ridere ad un tempo. La più antica attestazione del termine *ἰαμβός*, la cui etimologia non è chiara<sup>39</sup>, si incontra in un frammento di Archiloco, dove il poeta, in preda allo scoramento, dichiara che non lo interessano «né giambi né feste» (fr. 215 West *καὶ μ' οὔτ' ιάμβων οὔτε τερπωλέων μέλει*): il peculiare contesto e la stretta connessione con le *τερπωλαί* (cf. fr. 11, 2 *τερπωλὰς καὶ θαλίας*) rivelano che *ἰαμβοί* dovevano essere per Archiloco — si trattasse di puri lazzi, di meno innocenti motteggi o di veri e propri *ὑβριστικὰ σκώμματα*<sup>40</sup> — qualcosa di inequivocabilmente allegro e giocoso, inconciliabile con un animo affranto. Si può per di più ricordare, a tal proposito, la famosa scena dell'iniziazione poetica di Archiloco, quale ci è narrata dall'iscrizione di Mnesiepe: dove alla lira, simbolo della poesia elegiaca, si contrappone lo *σκώπτειν*, suscitatore di *παδιά* e di *γέλως* (E1 II 30 s.), col quale Archiloco accoglie le Muse — contrassegno, appunto, della sua primaria vocazione ‘giambica’<sup>41</sup>. E potremmo continuare con la già menzionata favola di Giambe che fa ridere Demetra con i suoi *σκώμματα*.

Ciò premesso, si deve subito aggiungere che non tutti i componenti giambo-trocaici ed epodici si lasciano ricondurre a questa cifra. Nello stesso Archiloco, pure unanimemente indicato come il primo e — in coppia con Ipponatte — più rappresentativo esponente della poesia maledica e sboccata, non mancano

<sup>39</sup> Probabile l'origine pregreca, denunciata dalla singolare e fin qui inspiegata terminazione: per le varie etimologie moderne, in buona parte rifatte su quelle degli antichi, cf. E. BOISACQ, *DELG* (Heidelberg 1950), 363 s.; H. FRISK, *GEW I* (Heidelberg 1960), 704; P. CHANTRAIN, *DELG* (Paris 1968), 453.

<sup>40</sup> Diamo per scontato che il termine non abbia qui un significato metrico. Che con *ἰαμβῶν* il poeta intenda alludere globalmente alla sua poesia, come da più parti si intende, escluderei: si tratterà di un particolare aspetto della sua Musa. Diversamente il DOVER 186 n. 2.

<sup>41</sup> Cf. MIRALLES-PÒRTULAS, *Arch.* 63-80.

frammenti immuni dalla ἴαμβικὴ ἰδέα come dall'αἰσχρολογία<sup>42</sup>; ed altrettanto va detto per Semonide, e soprattutto per Solone e già per Ananio. Ecco, soffermiamoci un istante su quest'ultimo poco noto poeta, che Tzetze inseriva nel canone dei tre ἀριπρεπεῖς ἴαμβογράφοι al posto di Semonide<sup>43</sup>. Di Ananio sono ignote la patria e l'età, incerto resta perfino il nome (alcune fonti danno Ἀνανίας); ma i sei frammenti che ce ne sono pervenuti sembrano peraltro sufficienti a scalzare il corrente cliché che vedrebbe in Ananio un insignificante epigono di Ipponatte. Metro, lingua<sup>44</sup>, qualche possibile riecheggiamento fanno sì pen-

<sup>42</sup> Cf. DOVER 185 ss., per il quale tuttavia «every note which is struck in the elegiac fragments is struck also in the ἴαμβοι» (p. 185) e non esisterebbe alcuna differenza tematica fra questi due tipi di poesia. In realtà, ad onta di occasionali e limitate convergenze, giambò ed elegia appaiono fin dall'inizio realtà sostanzialmente diverse: trivialità, invettiva, escrologia, che caratterizzano gran parte dei frammenti giambici pervenutici, non trovano spazio nell'elegia, né sembra il caso di imputare ciò a lacunosa documentazione. C'è tutto un corollario di termini, quali πρωτός, κυσός, μύζειν, τιλᾶν, di Schimpfwörter quali κατωμόχανος e simili, dei quali appare impensabile trovar traccia nella castigata compagine dei ritmi dattilici (insignificante il caso di Mimn. fr. 24 Gentili-Prato, che fra l'altro riecheggia un proverbio). Giambò ed elegia differivano non solo per la *performance* — recitato con accompagnamento musicale il primo (*παραχαταλογή*), cantata la seconda (cf. GENTILI 46 s.) — e per la caratura stilistica, ma anche per i contenuti (cf. anche GP 1015, a proposito di Semon. fr. 1 West). Sul diverso *ethos* dei due generi ha insistito F. DELLA CORTE, «Elegia e giambò in Archiloco», in *RFIC* 68 (1940), 90-98 (= *Opuscula I* [Genova 1971], 1-9), che giunge tuttavia ad ipotizzare — assurdamente — anche un diverso pubblico, rispettivamente «colto» e «indotto», per elegia e giambò.

<sup>43</sup> Cf. Hippon. *testimm.* 53 e 53a Degani (= Tzetz. *ad Lycophr.* p. 2, 16-19 Scheer e *ad Exeg. Il.* p. 150, 18-20 Hermann).

<sup>44</sup> Non si tratta però di ionico puro, come rivelano un paio di epicismi (frr. 3,3 e 5,8 West) e l'alfa breve di καλός (fr. 5,2), cf. S.R. SLINGS, in *Mnemosyne* 40 (1987), 189, che propende per una «non-Ionian origin» del giambografo. — Su Ananio cf. LG 75 ss.; St. *Ipp.* 25 ss. e 90 s.; nonché BONANNO, *Nomi* 74 s.

sare all'illustre predecessore — o contemporaneo — di Efeso, ma il tono e l'ispirazione dei due poeti si rivelano diversi: il fr. 1 West, costituito da un'arguta invocazione ad Apollo; i frr. 2 e 3, che proclamano — anticipando di un paio di secoli i motivi dell'etica cinica — la superiorità del più umile dei cibi, il fico, sul più prezioso dei metalli, l'oro; il fr. 4, buffa formula di giuramento (*ναὶ μὰ τὴν χράμβην*) poi ripresa da Epicarmo (fr. 25 Kaibel) e dai comici attici (Eupolis, *Baptai* fr. 74,2 K/84,2 KA; Teleclides, *Prytaneis* fr. 27 K/29 KA); infine il fr. 5, col suo sorridente 'calendario gastronomico' — tutto ciò rivela i tratti di una Musa bonaria e pacata, venata da preoccupazioni moralistiche, aperta ad una scherzosa ma controllata parodia mitologica, lontana comunque dall'*αἰσχρολογία* e dalla *ἰαμβική ἴδεα*<sup>45</sup>, singolarmente vicina a quella di Epicarmo. Non a caso il comico siculo, cui risultano estranei Archiloco e Ipponatte, si richiama invece esplicitamente all'autorità gastronomica di Ananio (fr. 58,1 Kaibel *κἀτ τὸν Ἀνάνιον*). Se i vari Cratete e Ferecrate, che continuarono in Attica la moda epicarnea, debbano qualcosa ad Ananio o se viceversa ne abbiano assorbito l'*ethos* attraverso la mediazione del comico siracusano, resta problema aperto.

Già in epoca arcaica, dunque, la poesia giambica lascia intravvedere una seconda faccia: seria, pensosa, non di rado austera, nella quale lo *φόργος* — quando non abbia ceduto definitivamente il campo a motivi autobiografici, sfoghi amorosi, considerazioni

---

<sup>45</sup> Per il WEST non esisterebbe alcuna apprezzabile differenza tra Ipponatte ed Ananio (*Stud.* 37): nell'uno come nell'altro «nearly all» sarebbe da ascrivere alla categoria del 'vero' giambico, caratterizzato — s'è visto — da «sexual poems», «invective» e «vulgarity» (p. 25). Di tutto ciò non v'è però ombra in Ananio. Il fr. 6 è costituito dalla glossa *σωλῆνος*, tematico quanto eccezionale equivalente del normale *σωλῆν*: che si tratti di «sexual metaphor» (*Stud.* 142) resta mera illazione, suggerita, credo, da Sophr. fr. 24 Kaibel. Ipotesi più probabile è che si sia invece trattato del ben noto mollusco, di cui parla anche Epicarmo (fr. 42,7 Kaibel).

sulla sorte dell'uomo o su eventi pubblici, o così via — si è risolto in toni didascalico-moraleggianti. Si è parlato a tal proposito di giombo ‘vero’ e ‘non vero’; il primo — il *true* o *genuine iambus* — sarebbe appunto essenzialmente scommatico, tutto invettive, sesso e volgarità, mentre giambi ‘non veri’ sarebbero quei componenti che, inclusi ad esempio in una raccolta di Ἀρχιλόχου “Ιαμβοί, avrebbero ereditato una qualifica ad essi impropria<sup>46</sup>. Io dubito che Ananio sia meno ‘vero’ di Ipponatte, come pure che Cratete sia meno ‘vero’ di Cratino. Nella giambografia arcaica si lasciano in realtà distinguere due filoni sostanzialmente analoghi a quelli che caratterizzano la commedia: da un lato, per schematizzare, aggancio all'*hic et nunc* e impegno politico, invettive, irrisione di ben definite categorie (profeti, medici, artisti, omosessuali, ghiottoni, e così via), turpiloquio, descrizione di ambienti squallidi e personaggi volgari, richiamo insistente al ventre e al sesso; dall'altro, temi mitologici, favole innocenti, ingenui spunti parodici, sentenze e toni moralistici, senza ιαμβικὴ ἴδεα e senza αἰσχρολογία.

Come la commedia, anche la poesia giambica era uno σπουδογέλοιον, e poteva avere connotazioni più o meno serie o facete, legate alle contingenze della *performance*. Se l'occasione in cui i carmi giambici venivano recitati era costituita dalla festosa riunione conviviale<sup>47</sup>, momento di notevole importanza nella vita

<sup>46</sup> Così il WEST, *Stud.* 22 e 25 ss., nonché 37 ss.

<sup>47</sup> Si vedano i citati lavori del VETTA e del PELLIZER. Il WEST pensa invece ad una recitazione pubblica (e rituale), ricordando che pubbliche declamazioni di giambi sono documentate ancora nel quarto secolo (*Stud.* 23, cf. Aristot. *Pol.* VII 17, 1336 b 20 ss. e Clearch. fr. 92 Wehrli). Per B. GENTILI l'atmosfera di cui il giombo «è diretta espressione, è la gaia vitalità propria del *kômos*, il festoso corteo simposiale cui prendevano parte amici (*phîloi*) e compagni (*hetairoi*), ossia gli appartenenti ad una stessa consorteria, vincolata da determinati interessi socio-politici» (p. 143). W. RÖSLER pensa invece alla «vertrauliche Atmosphäre der Hetairie» (p. 302).

delle comunità aristocratiche, in tali circostanze, sottolinea un'istruttiva elegia prealexandrina (*Adesp. eleg. fr. 27 West*), era lecito sia γελᾶν che παιζειν χρησαμένους ἀρετῇ (v. 4) e, nella gioia di stare assieme, «farsi gioco gli uni degli altri (ἐξ ἀλλήλους τε φ[λ]υαρεῖν) e lanciarsi beffe (σκώπτειν) tali da procurare il riso» (vv. 5 s.); poi però, prosegue l'anonimo poeta, «segua la σπουδή» (v. 7), e ciascuno ascolti gli altri parlare disciplinatamente a turno: «qui sta l'ἀρετῇ del simposio» (v. 8) e solo così gli ἄγαθοί potranno conseguire l'*εὐλογία*» (vv. 9 s.). Il ruolo della poesia giambica doveva essere in primo luogo quello di *σκώπτειν*: o, amabilmente, i difetti degli amici, al fine di procurare il riso, oppure, in modo sarcastico e irridente, il comportamento dei nemici esterni alla comunità, da additare a pubblico ludibrio<sup>48</sup>; ma poteva anche essere — e in ciò sono soprattutto da vedere i possibili contatti con l'elegia — una presa di posizione, più o meno risentita, su eventi contemporanei, su temi di ordine morale e politico, ovvero il racconto di personali esperienze, tristi o liete. Caratteristico l'impiego della *persona loquens* — quella «Ansprache an die Zuschauer» nella quale va visto uno dei principali elementi che la commedia ha mutuato dal giambico arcaico<sup>49</sup>: un personaggio, spesso identificabile col poeta, si rivolge agli astanti (Archil. fr. 109,1 West; Hippon. fr. 17 Degani; Susar. fr. 1,1 West), ad un amico (Archil. frr. 48,7; 105,1, etc.), il più delle volte all'oggetto stesso dello φόγος (Archil. frr. 49,5; 54,8, etc.; Hippon. frr. 70,1 e 129,1). E nella sua ρῆσις ridicolizza i vizi di determinati personaggi, racconta avventure di natura per lo più sessuale, di solito sordide o grottesche, oppure dà viceversa moralistici suggerimenti (assumendosi magari il ruolo di pubblico educatore e maestro di verità), narra le proprie ambasce amorose, commenta le ingiustizie del mondo e le mutevoli

<sup>48</sup> Cf. ROSSI 47; diversamente PELLIZER, ap. VETTA 34 s.

<sup>49</sup> KRAUS 15.

vicende umane. In certi casi il poeta si presenta in vesti non proprie, assumendo, ad esempio, quelle di un carpentiere (*Archil.* fr. 18) o di un padre che parla alla propria figlia (*Archil.* fr. 122); e talora in vesti decisamente clownesche, come quando Ipponatte indossa i panni del pitocco che muore di fame e freddo (fr. 43 s.; cf. *Archil.* fr. 206) e Semonide quelle, parrebbe, di una baldracca o di un imbellettato libertino (fr. 16 West), se non pure quelle di un cuoco (fr. 24)<sup>50</sup>.

## VI

Vorrei concludere con un esame di quanto resta della poesia giambica, sottolineandone in primo luogo i punti di contatto con la commedia, specie sotto il profilo scoptico. I due generi — anche se tra di essi «it remains impossible to define the exact historical relationship»<sup>51</sup> — hanno in effetti molto in comune, sotto l'aspetto sia formale (metri giambici e trocaici) sia, come s'è visto, sostanziale: a cominciare comunque dalla ἴαμβική ἴδεα, che è, in fondo, l'elemento più appariscente che lega Archiloco, Semonide e Ipponatte ai vari Aristofane, Cratino ed Eupoli. Non a caso i due generi fiorirono in periodi storici particolarmente ‘caldi’ — per la giambografia: l'età delle lotte tra γένη rivali, delle guerre ed espansioni coloniali, quella di Archiloco e Semonide; l'età delle tiranidi quella di Ipponatte, altrettanto pregna di inquietudini sociali.

I frammenti di Archiloco confermano sostanzialmente la fama di poeta φογερός e βαρύγλωσσος che sempre accompagnò il sommo vate di Paro: caratteristiche per le quali i suoi versi, invisi prima agli spiriti pagani più intransigenti — quali Pindaro (*Pyth.*

<sup>50</sup> Cf. WEST, *Stud.* 32 s. Che lo *speaker* del giambò portasse il fallo, come gli attori comici (WEST, *Stud.* 30; 126; 149), deve dirsi ipotetico (cf. *St. Ipp.* 247 e 329).

<sup>51</sup> WEST, *Stud.* 37.

II 52-56) e Crizia (*Vorsokr.* 88 B 44), che ne trovava la βλασφημία eccessiva e indiscriminata<sup>52</sup> — come poi ai cristiani, furono tra l'altro banditi da Sparta per la loro *parum verecunda et pudica lectio* (Val. Max. VI 3, ext. 1) e condannati senza riserve da Giuliano l'Apostata, che ai suoi adepti vietò formalmente la lettura dei carmi di Archiloco e di Ipponatte (*Ep.* 89 b, p. 168 Bidez).

I trimetri (frr. 18-87), che si riferiscono per la maggior parte alla vicenda di Licambe e delle sue figlie, sono caratterizzati da invettive (fr. 49,5), sarcasmi (fr. 60), un linguaggio crudo e violento, soprattutto racconti sessuali ed oscenità a profusione (frr. 39 ss.); solo di rado — come nel fr. 24, dove si dà il benvenuto ad un amico reduce da un pericoloso viaggio — sembra affiorare una diversa ispirazione. Toni seri sembrano nel complesso predominare nei frammenti in tetrametri (frr. 88-167): vi si parla spesso di imprese belliche, di Taso e della Tracia, anche di vicende politiche interne (frr. 88-115); troviamo allocuzioni ai cittadini (fr. 109), ma anche al proprio θυμός (fr. 128), né mancano riflessioni filosofico-moraleggianti sull'uomo (frr. 130-132), sul suo iniquo comportamento nei confronti di chi è morto (fr. 133), con ovvie concessioni alla γνῶμη (fr. 134); si incontra pure una preghiera ad Efesto (fr. 108), mentre nel fr. 120 il poeta proclama di saper intonare, «folgorato dal vino nei precordi», il ditirambo in onore di Dioniso. Anche in questa sezione trovano comunque posto l'oscenità (frr. 113 e 152), il sarcasmo (fr. 101), la satira di figure pubbliche, quali lo stratego gradasso (fr. 114; cf. 113, 8 s.) ed il demagogo onnipresente (fr. 115); e si incontrano altresì scherzose, ironiche frecciate rivolte agli amici: Glauco, beffeggiato per le eccessive cure che dedica alla propria capigliatura (fr. 117); Pericle, che si presenta senza invito ai banchetti, perché il ventre gli ottenebra «cervello e cuore» (fr. 124); Carilao, ripreso

---

<sup>52</sup> Cf. da ultimo BOSSI, *St. Arch.* 57 ss. (sulla duplice fama di Archiloco nell'antichità, cf. pp. 32-34).

anch'egli come πολυφάγος (fr. 167). La ἵαμβικὴ ἴδεα, in toni meno irrepreensibili, torna a farsi sentire negli epodi (frr. 168-204), dove pure non mancano versi 'seri', tra i più suggestivi e ammirati della letteratura greca (frr. 191 e 193). Bersagli dello φόγος sono il solito Licambe, rimbambito e spergiuro (frr. 172 s.), l'indovino Batusiade (frr. 182 s.), poi un'ambigua figura femminile che, δολοφρονέουσα, «con una mano portava acqua, con l'altra fuoco» (fr. 184), ed ancora una donna ormai sfatta, oggetto di impietosi quanto salaci complimenti (frr. 188 s. West<sup>2</sup>): forse si tratta, in entrambi i casi, della fiamma di un tempo, Neobule, che nel cosiddetto «Epodo di Colonia» (fr. 196 a West<sup>2</sup>) — dove si descrive la seduzione dell'ormai più appetibile seconda figlia di Licambe — viene appunto presentata come una creatura infida, scostumata e ormai sfatta (vv. 24 ss.). Val qui la pena di soffermarsi sull'imprecazione ἐξ] κόρωνας che compare in questo carme (v. 31), grazie alla quale — si è non a torto affermato — «i rapporti che legano la giambografia archilochea alla commedia attica hanno avuto una sensazionale conferma»<sup>53</sup>: si tratta in effetti di un'imprecazione particolarmente cara ai comici e da affiancare ad altre voci archilochee che in Attica si sono diffuse e consolidate<sup>54</sup>.

Anche i frammenti *incerti generis* (frr. 205-295) presentano un quadro non diverso da quello fin qui delineato. Il poeta, che paragona se stesso, se provocato, ad una cicala afferrata per le ali (fr. 223), ci sciorina una serie di epiteti postribolari (frr. 206-209), due almeno dei quali riservati a Neobule (frr. 206 e 208), nonché minacce (fr. 200), espressioni pittoresche e gergali (fr. 234), oscenità varie (frr. 246 s.; 252; 263; 283; 302). Tra i personaggi messi

<sup>53</sup> G. MASTROMARCO (ed.), *Commedie di Aristofane I* (Torino 1983), 17. Per ἐξ x. rinvierrei a quanto ho scritto in *Studi in onore di A. Ardizzone I* (Roma 1978), 303 s. e 316 s. n. 39.

<sup>54</sup> Cf. A. SCHERER, «Die Sprache des Archilochos», in *Entr. Hardt* 10 (1964), 101 (qualche aggiunta alla documentazione fornita dallo Scherer ho fatto nei citati *Studi in onore di A. Ardizzone I* 314 n. 33).

alla berlina, l'impudico auleta Miclo (fr. 270), un invertito (fr. 294), infine un avaro, dileggiato con lo straordinario epiteto συχοτραγίδης (fr. 250), che sarà poi ripreso da Ipponatte (fr. 177 Degani). Tocchiamo qui un punto fondamentale della beffarda Musa archilochea. Lo scanzonato impiego degli altisonanti patronimici di tradizione epica, che conferiscono a squallidi personaggi un'investitura paradossalmente nobiliare (onde il personaggio in questione viene assegnato alla blasonata schiatta dei 'rosicchiafichi'!), sarà infatti puntualmente ereditato dai comici<sup>55</sup>. Di tali burleschi quanto irridenti epitetti Archiloco — in armonia con la sua spiccata predilezione per i *nomina ficta* ed il gioco paretimologico sugli stessi<sup>56</sup> — offre per primo un eloquente campionario: tali si rivelano appunto Κηρυκίδης, detto ἀχνυμένη σκυτάλη (fr. 185, 1-2), ossia «messaggero di cose tristi», σκυτάλη essendo il caratteristico bastone porta-messaggi dei κήρυκες spartani; Σελληΐδης, che qualifica un indovino (fr. 183)

<sup>55</sup> Si vedano in particolare Ar. *Ach.* 595 ss. e *Ran.* 841 s. (e, sul versante latino, Plauto, *Persa* 702-705); cf. LG 71 e St. *Ipp.* 189.

<sup>56</sup> Cf. PGGE 42 s.; BONANNO, *Nomi* 78 ss.; BOSSI, *St. Arch.* 44 s. Nomi fitizi devono dirsi Λεώφιλος, il demagogo-factotum del fr. 115 (frammento ricalcato da vicino dall'*Adesp. com.* fr. 1325 Kock); Ἐνιπώ, nome della δούλη di cui Archiloco si proclamava figlio (fr. 295[a]): personificazione delle ἐνιπαῖ (cf. Semon. fr. 7,44 West), le «ingiurie» del poeta giambico (cf. il caso parallelo di Ιάμβη), cf. BOSSI, *St. Arch.* 33; Χαρίλαος, il buontempone del fr. 168,1. Nomi parlanti, ossia soprannomi, sono forse anche Νεοθούλη (ad indicare l'incostanza di una ragazza pronta a cambiare i propri progetti matrimoniali) ed Ἀμφιεδώ (fr. 196a, 10-11 West<sup>2</sup>: ad indicare una donna attiva e giudiziosa?), cf. PGGE 42 s.; sicuramente lo è Πασιφλη, nome della liberale ragazza (cf. il πανδοσία di Anacr. fr. 163 Gentili) del fr. 331, frammento ritenuto spurio dal WEST, le cui argomentazioni (*Stud.* 139 s.) non mi paiono tuttavia decisive. Che anche Λυκάμβης non sia nome reale (cf. l'elemento -αμβ- comune a ιάμβος) suppone il WEST, *Stud.* 26 s. (si veda la n. 26 qui sopra); sulla stessa linea, con spericolate elucubrazioni sull'iniziale λυκ-, sono pure MIRALLES-PÖRTULAS, *Arch.* 53 ss.

e si spiega tenendo presenti gli omerici Σελλοί, mitici ὑποφῆται di Zeus<sup>57</sup>; Ἐρασμονίδης, riferito al ‘buontempone’ Χαρίλαος (cf. n. 56), cui il poeta racconterà un χρῆμα puntualmente γελοῖον per farlo divertire (fr. 168, 1-4); Αἰσιμιδῆς (fr. 14), che spetta ad un personaggio «probabilmente troppo ligio agli obblighi del pubblico ‘decoro’»<sup>58</sup>; infine Δωτάδης, patronimico di Licambe (fr. 57,7), plausibilmente da connettere κατ’ ἀντίφρασιν con διδόναι ‘dare in dote’<sup>59</sup>.

## VII

Semonide fece di un certo Orodocide il bersaglio precipuo dei suoi strali<sup>60</sup>, anche se nei frammenti superstiti — tutti in trimetri — non v’è traccia di tale personaggio. Accanto a παρηγορικά, motivi gnomici e meditazioni sulla miseria della vita, vi troviamo invece metafore sconce<sup>61</sup>, scene di sesso con protagonista, parrebbe, lo stesso poeta<sup>62</sup>, continuo riferimento a cibi e, puntual-

<sup>57</sup> Si veda in proposito BOSSI, *St. Arch.* 207-210.

<sup>58</sup> BONANNO, *Nomi* 78 s.

<sup>59</sup> BONANNO, *Nomi* 81; diversamente il WEST, che vorrebbe connettere il patronimico con Δώς, soprannome di Demetra in *b. Hom. Cer.* 122 (*Stud.* 27).

<sup>60</sup> Cf. Lucian. *Pseudol.* 2: sui problemi connessi ad Ὀροδοκίδης, lezione per più aspetti sospetta, cf. *St. Ipp.* 111 n. 213. Sull’età di Semonide, cf. E. PELLIZER, in QUCC N.S. 14 (1983), 17-23.

<sup>61</sup> Cf. fr. 17 West, da confrontare con Sotad. fr. 2,1 Powell. Nel fr. 13 compare il κάνθαρος: si è pensato alla favola dello scarabeo e dell’ aquila (così F.R. ADRADOS, in *Entr. Hardt* 30 [1984], 138), ma potrebbe viceversa trattarsi di una scabrosa situazione come in Hippon. fr. 95,10 ss. Degani (cf. WEST, *Stud.* 179).

<sup>62</sup> Si veda in particolare il fr. 16: le parole del testimone (Clem. Al. *Paed.* II 8, 64, 3 s.: Σ. δὲ ἐν τοῖς λάμβοις οὐχ αἰδεῖται λέγων κτλ.) difficilmente si spiegano se il poeta non stava parlando di se stesso.

mente, σκώμματα di varia natura: si scherniscono ghiottoni (fr. 12 West), cinedi (fr. 18), indovini (fr. 41), perfino un cuoco vanaglorioso (fr. 24) — prima attestazione di un cliché che avrà tra i comici non poca fortuna<sup>63</sup>. Vengono inoltre alla ribalta con tale giambografo, a quanto sembra, i tratti dell'asceta lurido e sciatto, nemico giurato dell'acqua<sup>64</sup>. La fama del poeta è comunque legata soprattutto all'originale ed arguta satira contro le donne (fr. 7), nella quale l'universo muliebre viene grottescamente suddiviso in dieci specie, derivanti ciascuna da un animale (scrofa, volpe, cagna, asina, puzzola, cavalla, scimmia, ape) o da un elemento (terra, mare), che rappresentano — con l'unica eccezione dell'operosa donna-ape, vero e proprio ‘angelo del focolare’ — il dono più nefasto che Zeus abbia fatto all'uomo.

### VIII

Con Ipponatte, fiorito negli ultimi decenni del sesto secolo<sup>65</sup>, il giombo di tipo scoptico e faceto raggiunge la sua vetta suprema. Di nobili natali, come vari indizi concordemente suggeriscono, fu bandito dalla natia Efeso — ad opera dei tiranni Atenagora e Coma — per ragioni difficilmente non legate, pare ovvio supporre, alla sua attività poetica<sup>66</sup>. In lui gli antichi videro la punta di diamante della ἰαυβίκην ἴδεα e quasi tutti,

<sup>63</sup> Cf. H. DOHM, *Mageiros. Die Rolle des Kochs in der griechisch-römischen Komödie* (München 1964), 4 s.

<sup>64</sup> Fr. 10a, cf. M.L. WEST, in *Maia* 20 (1968), 196 s. Il frammento è però molto malridotto: sulle varie interpretazioni e proposte si veda ora il commento del Pellizer in *Semonides. Testimonia et fragmenta*,edd. A. PELLIZER - I. TEDESCHI (Roma 1990), 112-114.

<sup>65</sup> Cf. St. *Ipp.* 20 e 307 s.

<sup>66</sup> St. *Ipp.* 24 s. e 203 s.

pagani e cristiani, censurarono a più riprese la sua βλασφημία e la sua αἰσχρολογία<sup>67</sup>. Nei superstiti frammenti, dove per la prima volta le stesse divinità — Ermete (frr. 2 e 42 s. Degani), Pluto (fr. 44), nonché il sommo Zeus (fr. 47) — vengono spassosamente e, diremmo, aristofanescamente messe alla berlina, appaiono numerosi i personaggi ὄνομαστὶ κωμῳδούμενοι, talora presentati — immondo morbo sociale<sup>68</sup> — in veste di φαρμακοί (cf. frr. 26-30 e, forse, 126), come poi il Cleone dei *Cavalieri* (1405). Primo fra tutti lo scultore Bupalo, più volte nominato; poi il fratello di costui Atenide (fr. 70,1) e l'impudica Arete (frr. 20 e 22-24), forse incestuosa sorella di Bupalo<sup>69</sup>; indi il pittore Mimne (fr. 39), bollato fra l'altro coll'ineffabile epiteto κατωμόχανος (v. 1), «*usque ad humeros hians*», probabile rifacimento parodico dell'innocente κακομήχανος di omerica memoria<sup>70</sup>; e, ancora, il ciarlatano Cicone — musicista, sacerdote e guaritore (frr. 3; 78,7; 105,17; 129e, 2; °188) — con i suoi degni compari Codalo (frr. 129e, 2; °198) e Babi (fr. 153). Accanto ai nomi, non mancano burleschi *nicknames*: ecco il ghiottone Sanno (fr. 129a, 1), che porta un oltraggioso nome parlante (= μωρός, ma con sconce implicazioni, cf. Hesych. σ 172 Schm. σάννιον · τὸ αἰδοῖον); il crapulone Eurimedontiade (fr. 126), col suo reboante patronimico di stampo epico<sup>71</sup>; ed ecco Κυψώ (fr. 127), gentildonna il cui nome

<sup>67</sup> Cf. Hippon. *testimm.* 45 ss. Degani; sulla fortuna di Ipponatte nell'antichità, cf. St. *Ipp.* 28 ss.

<sup>68</sup> Cf. ROSEN 21 s.

<sup>69</sup> Così L. KOENEN, in *CE* 34 (1959), 113; cf. la nota 71 e St. *Ipp.* 87 n. 19.

<sup>70</sup> Cf. St. *Ipp.* 224 n. 170; per l'iperbole, cf. Ar. *Eq.* 964 e Mart. VI 37, 1 s.

<sup>71</sup> Cf. n. 55. Εὐρυμεδοντιάδης, ossia ‘figlio’ o ‘della schiatta di Eurimedonte’: si tratta probabilmente di Bupalo, fratello-amante di Arete (cf. n. 69), come l'omerico Alcinoo era l'incestuoso convivente di Arete, regina dei Feaci (cf. *Od.* VII 54 s. ed Hesiod. fr. 222 M.-W.). Da Eurimedonte, re dei giganti (VII 58), discendono infatti i due fratelli odissiaci (cf. St. *Ipp.* 197): Ipponatte avrebbe dunque parodicamente assimilato l'Arete omerica alla propria svergognata eroina.

è trasparente deformazione oscena (cf. *κύβδα*) dell'omerico Καλυψώ<sup>72</sup>. Brulica nei versi ipponathei una folla di loschi individui — «i 'Cleoni' dell'epoca»<sup>73</sup> — che si agita ed accapiglia in uno scenario miserabile, dominato da furti, risse, insulti, imprecazioni, minacce, processi, scene di violenza — botte, calci, pugni: tutti espedienti di cui, è noto, andrà ghiotta la commedia<sup>74</sup> — e soprattutto avventure sessuali, tra le più indecenti che l'antichità ci abbia lasciate. Elementi 'plebei' di varia natura danno tono e colore a questo ignobile universo: paragoni burleschi tra uomo e bestie (frr. 2; 40; 79, 11 e 16; 129b; 136; °194, 11) o fra uomo e cose (fr. 118), credenze e superstizioni popolari (frr. 23; 28; 54 s.; 61; 78, 13 s.; 147), pratiche magiche, per lo più contro l'impostanza (frr. 78 e 95), preghiere ispirate al più badiale utilitarismo (frr. 1 s.; 42-44; 47 s.), motivi proverbiali (frr. 12; 55; 124; 129e, 2; °198) e misogini (fr. 66), nonché espedienti vari per caratterizzare il discorso volgare<sup>75</sup>, vivide quanto crude espressioni idio-

<sup>72</sup> Cf. *St. Ipp.* 217 n. 95: il burlesco epiteto intende sottolineare una particolare predisposizione per *fellatio* (cf. Hippon. fr. 24 Degani ed Archil. fr. 42, 2 West) o *coitus a tergo* (cf. il Κύβδασος di Platone comico, *Phaon* fr. 174,17 K/188,17 KA). Altri probabili nomi 'parlanti' sono Μητρότυμος (fr. °193) e Πανδώρη (fr. 107,48). Che anche Βούπταλος fosse un *nomen fictum* — meglio, un nome burlescamente 'reinterpretato', data l'indubbia esistenza dell'omonimo scultore — sostiene R.M. ROSEN, in *TAPhA* 118 (1988), 29-41 (da βου- e -πάλος [= φαλλός], dunque 'Bull-Dick' ovvero 'Big-Dick').

<sup>73</sup> Per un inquadramento sociologico della poesia ipponattea — satira, a mio parere, del δῆμος, la nuova borghesia commerciale (i «'Cleoni' dell'epoca», appunto) affermatasi a spese dei γένη aristocratici — cf. *St. Ipp.* 204 s.

<sup>74</sup> Cf. M. KAIMIO, «Comic Violence in Aristophanes», in *Arctos* 24 (1990), 47-72.

<sup>75</sup> Tale è forse l'aferesi di ἐρωδιός (fr. 23,2), nella quale il West — variamente preceduto — vedrebbe il deliberato tentativo di rendere «the slovenly pronunciation of the street» (*Stud.* 30: gli altri casi che egli segnala non mi convincono, cf. le mie note in calce ai frr. 7,2; 8; 34). Un fenomeno del

matiche (fr. 73,3), una grande quantità di voci gergali — assai spesso straniere — che talora il *poeta doctus* si premura addirittura di tradurre<sup>76</sup>. Lo stesso coliambo, con la sua singolare innovazione metrica, è stato inteso come «a deliberate crashing incorrectness emphasizing the clumsy uneducated character that is being projected»<sup>77</sup>. Sull'origine di questo peculiare metro ipponatdeo, visto di norma come tipico dello φόγος<sup>78</sup>, istruttiva appare comunque la spiegazione fornitaci da Demetrio, secondo il quale «Ippronatte, volendo offendere (λοιδορῆσαι) i nemici, spezzò il metro e da retto lo rese zoppo ed aritmico, ossia adatto alla δεινότης e alla λοιδορία: ciò infatti che è ritmico e gradevole all'ascolto può convenire agli encomi più che alle censure (μᾶλλον ἡ φόγοις)» (*Eloc.* 301).

Il giambico 'serio' è praticamente inesistente (fr. 119); e lo stesso 'apologo dello scialacquatore' (frr. 36 s.) risulta gravido di umori scoptici e burleschi oltre che di quelle implicazioni moralistiche che ricordano, s'è detto, la commedia nuova<sup>79</sup>. La vena ipponattea

genere si è pure voluto indicare nel gioco di assonanze, rime, allitterazioni di alcuni frammenti (cf. *St. Ipp.* 185 e 215 n. 82), e addirittura nella presunta «syntaktische Entgleisung» del fr. 36,4 s. (G.A. GERHARD, in *RE* VIII 2 [1913], 1899, 14). In Ippronatte ricorre per la prima volta l'ἀντιλαβή, in un alterco (fr. 35).

<sup>76</sup> Frr. 2,2 e 95,1 s. Dell'alloglossia ipponattea, per più aspetti assai vicina a quella aristofanea (il «comico guazzabuglio» del fr. 95 — base lidia, verosimilmente storpiata da elementi greci — ricorda in certo modo l'eloquio greco-barbaro di Pseudartabano negli *Acarnesi*, di Triballo negli *Uccelli*, dello Scita nelle *Tesmoforiazuse*, nonché la parlata pseudo-cartaginese del *Poenulus* plautino), mi sono occupato in *Actes du Colloque International 'Langues et Peuples'* (Aosta 1989), 78-82.

<sup>77</sup> WEST, *Stud.* 30 e *Greek Metre* (Oxford 1982), 4.

<sup>78</sup> Cf. *St. Ipp.* 64.

<sup>79</sup> WEST, *Stud.* 29; cf. *LG* 49 ss. 'Serio' si direbbe anche il fr. 120, un tetrametro giambico — metro destinato a divenire poi tipico della commedia (cf. F. PERUSINO, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca* [Roma 1968], 13 ss.).

è in realtà essenzialmente comica, d'una comicità aggressiva ed arguta che fa di questo giambografo il più autorevole precursore dei comici. Gli stessi antichi avevano del resto notato che un considerevole numero di λέξεις κωμικαί — ed anche di motivi, quale, ad esempio, la τυφλότης di Pluto (fr. 44) — risultavano già attestate in Ipponatte prima che nei comici<sup>80</sup>. E lo straordinario *Wortschatz* ipponatteo, forte di quasi settanta *hapax*, abbonda di *Schimpfwörter* che anticipano e preparano la commedia: accanto al citato κατωμόχανος si collocano infatti i postribolari ἀνασεισφαλλος (fr. 151), ἀνασυρτόλις (fr. 152) e βορβορόπη (fr. 158), il protervo χειρόχωλος (fr. 180) che pittorescamente qualifica un avaro<sup>81</sup>, nonché i sesquipedali composti — riservati agli antenati di Pantagruel — ποντοχάρυβδις (fr. 126,1), ἐγγαστριμάχαιρα (*ibid.*, 2) e l'esilarante μεσσηγυδορποχέστης (fr. 171), detto di un epulone avvezzo a χέζειν nel bel mezzo della cena allo scopo di potersi poi rimpinzare di nuovo<sup>82</sup>. Come in Aristofane, troviamo in Ipponatte prelibate pietanze<sup>83</sup>, sesso a non finire,

<sup>80</sup> Documentazione in *St. Ipp.* 31 s. — Una diligente rassegna delle voci comiche ipponattee in E. SUÁREZ DE LA TORRE, «Hiponacte cómico», in *Emerita* 55 (1987), 113-139.

<sup>81</sup> Propriamente ‘dalle mani zoppe’, ossia ‘ricurve’, ‘adunche’, cf. *St. Ipp.* 97 n. 97.

<sup>82</sup> Come precisa il testimone (Suet. Π.βλασφ. 243 Taillardat). Su ποντ. ed ἐγγ. cf. *LG* 73 e *St. Ipp.* 194 ss. I composti sesquipedali saranno poi particolarmente cari ai comici, cf. G. MEYER, *Die stilistische Verwendung der Nominalkomposition im Griechischen* (Leipzig 1923), 148 ss. Degno di menzione è pure πασπαληφάγος, riferito ad una scrofa (γρόμφις) nel fr. 106,11 (se non si tratta ancora una volta — il contesto è mutilo — di un offensivo paragone).

<sup>83</sup> Sulla predilezione della poesia scherzosa (giambica, comica, parodica) per cibi e ghiottonerie — argomenti viceversa tabù, si potrebbe dire, per ogni poesia seria — si vedano i miei «Appunti di poesia gastronomica greca», in *Prosimetrum e spoudogeloion* (Genova 1982), 32 s. e «La poesia gastronomica greca (I)», in *Alma Mater Studiorum* 3 (1990), 33 s.

scatologia<sup>84</sup>, stratagemmi furbeschi<sup>85</sup>; gli ingredienti, insomma, di una certa atmosfera comica, ravvivata da un rutilante gioco di doppi sensi, di metafore<sup>86</sup> e di iperboli<sup>87</sup> che documentano una fantasia non indegna di Aristofane. Una delle più marcate caratteristiche della scanzonata Musa ipponattea è la paradossale giustapposizione di contrari, con intenti inequivocabilmente beffardi o scherzosi: il delicato unguento di rose convive con la volgare ciotola di frumento (fr. 60); voci auliche vengono accostate a voci prosastiche (fr. 15) o inserite in contesti quanto mai sconci (frr. 20,1; 95,1); solenni invocazioni ai numi sfociano puntualmente in richieste di bassa trivialità<sup>88</sup>; un esametro dattilico ed un trimetro giambico possono addirittura dar vita ad un

<sup>84</sup> Il motivo dello scarabeo stercorario (fr. 95,10 s.), ad esempio, sarà poi ripreso da Aristofane (*Pax* 1 ss., 99, 157 s.).

<sup>85</sup> Si veda, ad esempio, il fr. 58, da confrontare con Ar. *Thesm.* 556 s., cf. *LG* 64.

<sup>86</sup> Si hanno metafore marinare (fr. 86,17 e 22: ‘issare’ e ‘ammmainare la vela’, ad indicare rispettivamente l’atto sessuale incipiente e ormai concluso), militari (fr. 23: ‘piantar la tenda’, e fr. 69,8: ‘saccheggiare’, entrambi nel senso di βινεῖν), geografiche (fr. 4 a-b: il pube di una ragazza detto ‘manto Corassico’, la vulva ‘stretto Sindico’, con allusione ai Sindi e Corassi, popolazioni stanziate sulle coste del Ponto Euxino; fr. 95,15: Pigela è città reale, ma il nome viene qui burlescamente connesso con πυγή; fr. 83: l’εύρυτρωχτία di un debosciato grottescamente paragonata all’estuario dello Strimone) e di altro genere (ἀλλαξ ‘salsiccia’ = ἀνδρ. αἰδοῖον: fr. 86,17; βρύσσος ‘riccio’ = γυν. αἰδοῖον: fr. 69,8 etc.): esse troveranno ampio riscontro nei comici (si vedano a tal proposito i *loci similes* raccolti, in calce ai singoli frammenti, nella mia edizione di Ipponatte).

<sup>87</sup> Si veda, ad esempio, il fr. 62, dove la fronte di un malcapitato, piena di livide e rosso-bluastre ecchimosi, si presenta incoronata di ‘prugne’ e di ‘menta’, cf. Alexis, *inc. fab.* fr. 272-273 K/274-275 KA e *LG* 65 s. Proprio ὑπερβολαὶ-μεταφοραὶ comiche di questo tipo vengono analizzate da Aristot. *Rh.* III 11, 1413 a 19 ss.

<sup>88</sup> Cf. *LG* 44 s. e 54 ss.; *St. Ipp.* 189 s.

grottesco, sconcertante incrocio<sup>89</sup>. Ma ciò che soprattutto lega Ipponatte ai comici dell'ἀρχαία è forse l'ispirazione parodica — una parodia mordace e dissacrante, efficacissima ancilla della λαμβικὴ ἴδεα — che nei suoi versi risulta particolarmente accentuata. Non a caso, e non a torto, Polemone di Ilio lo proclamò εὑρετῆς τῆς παρωδίας (fr. 45 Preller), citandone a riprova quattro esametri (fr. 126) che costituiscono in effetti il primo vero esempio di sistematica *detorsio Homeri*: di una composizione cioè ricavata da espressioni omeriche buffamente intrecciate e contraffatte, nella quale metro, lingua e stile epici servono a cantare non già le gesta di un eroe, bensì i misfatti di un ignobile crapulone da mettere pubblicamente alla gogna<sup>90</sup>. La *verve* parodica — già intravvista nell'impiego dei patronimici<sup>91</sup> e dei *nomina ficta* — affiora di continuo nell'opera ipponattea, e può riguardare singole voci, modi di dire, moduli cletici (cf. fr. 42a, 1 s.), addirittura intere scene<sup>92</sup>.

<sup>89</sup> Così nel fr. 10: *incipit* giambico, con clausola dattilica (identica a quella di *b. Hom. Merc.* 408), cf. *St. Ipp.* 189 e 217 n. 96. Per mistioni di questo genere, cf. Aristoph. *Thesmophoriazusae* B' fr. 333,1 K/347,1 KA; Eupolis, *Baptai* fr. 74 K/84 KA; Teleclides, *Prytaneis* fr. 27 K/29 KA. Un esametro, inserito tra i coliambi, è probabilmente il fr. 11, cf. *St. Ipp.* 247 e 310 s.; sul significato di tale inserimento — inattesa mistione di contrari che sta ad indicare, già a livello formale, l'accostamento di 'serio' e di 'faceto', secondo i canoni della poesia parodico-satirica — si veda *GP* 1010 ss.

<sup>90</sup> Cf. *St. Ipp.* 187 ss.

<sup>91</sup> Ai citati συχοτραγίδης ed Εὐρυμεδοντιάδης va aggiunto il sensazionale Μαιαδένς (fr. 42 a, 1), sul quale cf. *LG* 55 e *St. Ipp.* 190 s. Anche il gioco paretimologico è ben attestato, cf. fr. 35, nonché 79,8 s. e 119 (su quest'ultimo frammento, cf. *LG* 66).

<sup>92</sup> Come nel caso del fr. 23, che parodia la *Doloneia* omerica (*Il. X* 274 ss.), cf. *LG* 46 s. ed ora MIRALLES-PÖRTULAS, *Hipp.* 37-44. Quest'ultima è del resto ben presente anche nel fr. 72, 5-7; ad altri episodi odissiaci si rifanno i mutili frr. 74-77, cf. R.M. ROSEN, «Hipponax and the Homeric Odysseus», in *Eikasmos* 1 (1990), 11-25.

Se è vero che alla base del fatto parodico sta il cosiddetto *ἀπροσδόκητον*, nel quale già gli antichi vedevano concordi uno dei mezzi essenziali per produrre il riso<sup>93</sup>, direi che proprio nell’ ‘inatteso’ va ravvisata la cifra più vera della poesia di Ipponatte. Vi si lasciano agevolmente ricondurre non solo i vari aspetti fin qui illustrati, compresa la stessa eccezionale predilezione per le *ξέναι λέξεις* (cf. n. 76), per gli *ὸνόματα σύνθετα* (cf. n. 82) e gli *ὸνόματα καινά*<sup>94</sup>, e non solo i frequenti casi in cui il poeta si diverte a sostituire *κατὰ προσδοκίαν* un termine con un altro<sup>95</sup>, ma altresì gli aspetti farseschi che ravvivano continuamente i suoi racconti, l’amore per il paradosso, il grottesco, il particolare strambo ed inusuale: accoppiamenti che hanno luogo non su un letto ma sul nudo pavimento (fr. 86,9); il *μητροχοίτης* che ‘mette a sacco’ — insolito guerriero — il ‘riccio’ della madre, peraltro inconsapevolmente immersa nel sonno (fr. 69,7 s.); Arete ed il suo partner che fanno un brindisi — bevendo ‘a turno’, naturalmente! — dal secchio di portata, dato che il servo ha purtroppo fracassato l’unica (!) coppa che c’era in casa (frr. 21 s.); e, ancora, il sensazionale pugilato con Bupalo (frr. 121 s.) e l’altrettanto inaudita ‘carica’ degli scarabei stercorarî, che si precipitano in massa — per la precisione in «più di cinquanta»! — sul malcapi-

<sup>93</sup> Cf. H. WÖLKE, *Untersuchungen zur Batrachomyomachie* (Meisenheim am Glan 1978), 180 n. 7; PPG 6 ss.

<sup>94</sup> Sui rapporti tra *καινὰ ὄνόματα* e *ἀπροσδόκητον*, nell’ambito del comico, cf. Aristot. *Rh.* III 11, 1412 a 26 ss. e M.G. BONANNO, in *MCr* 19/20 (1984/85), 87 s.

<sup>95</sup> Ci limitiamo a qualche esempio: fr. 7,5 *γαστέρα τρέφας* (dove *γαστέρα* sta in luogo di *κεφαλήν*, cf. *Od.* XIII 29: stesso gioco in *Ar. Ach.* 733); fr. 30,1 (dove *ἐν θυμῷ* = *ἐν πέει*, cf. quanto ho scritto in *Studi classici in onore di Q. Cataudella I* [Catania 1972], 101 s.); fr. 78,12 (dove in luogo di *Ταυριῶν*, nome di mese, si ha la burlesca neoformazione *Λαυριῶν*, da *λαύρη* ‘latrina’, cf. fr. 95,12); fr. 95,2 (*πυγιστί* ‘in ... culese’, ‘in arsish’ [West], in luogo di *λυδιστί*, *ἰαστί* e simili).

tato protagonista (fr. 95,10 ss.); il losco figuro che spazza la bettola, non avendo neppure una scopa, con un cespo di pimpinella (fr. 79,19 s.); il povero Crizia che viene arrestato per adulterio nientemeno che in un lupanare (fr. 41, cf. Ter. *Eun.* 950 s.), e così via. Non è forse fuori luogo affermare che lo stesso loidoretico coliambo ipponatteo, con la sua brusca, inattesa storpiatura dell'abituale sequenza giambica, altro non è — in fondo — se non una forma di ἀπροσδόκητον che altera un armonico, consolidato modello: dunque, una forma di parodia.

## DISCUSSION

*M. Handley:* M. Degani has called attention to many points of contact between Archilochos and the Iambic tradition and the Old Comedy of the fifth century. I wonder how important in this is the tradition of the symposium? I have in mind not only the possibility of recitation of well-remembered poems by the iambographoi; I am thinking of the party described in Aristophanes' *Wasps*, and of the rehearsal for it, from 1174 onwards. There we have two elements which seem especially interesting: stories (1174 λόγους σεμνούς λέγειν, and 1179 f. μή 'μοι γε μύθους, ἀλλὰ τῶν ἀνθρωπίνων...); and the εἰκασμός game, 1308 ff.

*M. Degani:* E' senz'altro verosimile che il simposio sia stato, se non l'unico, certo il principale veicolo di trasmissione anche per la poesia giambica, nonché per la pratica stessa della ιαμβικὴ θέα. Mi trova quindi consenziente l'ipotesi che la grande scena simposiale delle *Vespe* (1208-1248) — in uno col preliminare addestramento di Filocleone (1174-1207) ed il retrospettivo resoconto sulla festa (1299-1321) — costituisca un documento di sicuro interesse anche sotto questo peculiare aspetto. Particolarmente istruttivi, oltre all'insistente satira politica (sulla quale cf. Vetta 123 ss.), sono certamente lo σκῶμμα che si estrinseca in un burlesco gioco di εἰκάζειν — ἀντεικάζειν (1309-1313) e soprattutto i vv. 1174-1180, nei quali — se l'ώς ή Λάμι' ἀλοῦσ' ἐπέρδετο (1177) contiene, come riterrei indubbio, un preciso riferimento al noto μῦθος di Cratete (*Lamia* fr. 18 K/20 KA) — sarà da vedere non solo il rifiuto di favole estranee all'umano e quotidiano *hic et nunc*, ma altresì una polemica presa di posizione contro la commedia di pura evasione: dunque a favore, in altri termini, della impegnata ιαμβικὴ θέα (cf. Bonanno, *Cratete* 39 s.).

*M. Gelzer:* Herr Degani hat den Vergleich der Iambographen und der Alten Komödie als spezieller Kenner von der Seite der Iambographie her durchgeführt, und dabei haben sich sehr interessante Einsichten ergeben. Er hat eine eindrückliche Menge von Wort- und Sachparallelen festgestellt in zwei Bereichen, zum einen im Bereich der Aischrologie, d.h. der Beleidigung und Beschimpfung mit Tiervergleichen und Pudenda (Typus 'Hundsrott'). Dass wir gerade von diesem Ausschnitt des Wortschatzes und der Thematik, der in beiden Gattungen — zur Beschimpfung sei es persönlicher Feinde (bei den Iambographen), sei es zur Anprangerung von Schädlingen der Gemeinschaft der πόλις (in der Alten Komödie) — so üppig vertreten ist, so viele gemeinsame Belege haben, mag auch damit zusammenhängen, dass die alexandrinischen und die späteren Grammatiker diese Parallelen sammelten und ihre Stellensammlungen zur Erklärung dieser zu ihrer Zeit nicht mehr gebräuchlichen Schimpfwörter in die Kommentare der Autoren einbrachten, wo sie jeweils vorkamen, so auch bei Aristophanes (vgl. dazu z.B. K. Ziegler, in *RE* XX 2 [1950], s.v. 'Plagiat', 1978 ff.). Deshalb ist wohl auch in den Fragmenten der Iambographen dieser Bereich so stark vertreten. Das sind ja fast alles von Grammatikern ausgehobene Vokabeln oder Perikopen. Ebenfalls auffällig viele Parallelen gibt es im Bereich der ehrabschneiderischen Schmähung mit untergeschobenen Eltern (Typus 'Hurensohn'), namentlich Vätern, die von niederer, illegaler, fremder oder sonstwie den Träger herabsetzender Geburt sein sollen, in composita auf -ίδης, -άδης u.ä. Ich möchte nun die Frage stellen, ob diese Parallelen als Zeugnis dafür interpretiert werden müssen, dass die ιαμβικὴ ἴδεα der einen der Gattungen, in der sie zu finden ist, aus der anderen herzuleiten sei, in diesem Fall die der zeitlich späteren Komödie aus der Iambographie. Aristoteles gibt in seiner *Poetik* (4, 1448 b 24 ff.) ein ganzes System der Herleitung der ernsten und der komischen Gattungen auseinander, vom *Margites* an. Aber das ist ja eine rein spekulative Konstruktion, in der er teleologische Vorstellungen aus seinem naturwissenschaftlichen System auf die Entstehung der 'Gattungen' der Dichtung übertragen hat. In keinem Falle kann er wirklich Belege für den Übergang, für das Hervorgehen einer Gattung aus einer anderen beibringen, und es ist immerhin fraglich, ob es solche überhaupt gegeben hat. Nun lassen sich aber Beschimpfungen mit niederer, schlechter etc. Herkunft (Typus 'Bastard')

unabhängig voneinander in verschiedenen, zeitlich und örtlich weit auseinander liegenden Gattungen feststellen, etwa auch bei Alkaios und bei den Rednern des 4. Jhdts., und dasselbe gilt auch für die Aischrologie. Wenn etwa ein Italiener einen anderen als ‘figlio di puttana’ beschimpft und ein Deutscher einen Deutschen als ‘Hurensohn’, so benutzt keiner von beiden quasi ein ‘Zitat’ aus der anderen Sprache, sondern beide eine gleiche Vorstellung, die auch anderswo lebendig ist. Wenn nun allerdings in der attischen Alten Komödie auffällig viele Wörter und Wendungen belegt sind, die vermutlich doch als Aufnahmen literarisch von den Iambographen geprägter Vorlagen, d.h. also als wirkliche Zitate zu erklären sind, so muss auch das nicht bedeuten, dass die *ἰαμβικὴ ἴδεα* der Alten Komödie als solche aus der Iambographie hervorgegangen sei, sondern vielleicht eher, dass die Komiker am Ende des 5. Jhdts. in Athen gleich wie andere literarische Gattungen (Tragödie, Epos, Lyriker, etc.) auch die Iambographen benützten, zitierten und parodierten, deren Gedichte in Athen bekannt waren, weil sie am Symposium rezitiert und wohl auch beim Schulmeister gelernt wurden. Die Komiker konnten sie besonders gut gebrauchen, weil auch in ihrer Gattung der Spott eine so grosse Rolle spielte.

*M. Degani:* In linea di principio, le osservazioni fatte in campo escrologo dal Prof. Gelzer sono fondate, ma, nel caso specifico, non infirmano minimamente, credo, il quadro da noi tracciato. Al giorno d’oggi non è più esatto dire che le reliquie dell’antica giambografia derivano «quasi tutte» dai grammatici: anche i frammenti papiracei sono ormai discretamente conspicui, ed essi ribadiscono in pieno — realtà inconfutabile — che il turpiloquio era di questa poesia una componente essenziale, come lo sarà poi per la maggior parte dell’*ἀρχαία*. Si dia un’occhiata, tanto per fare un esempio, ad Hippon. fr. 95: un ineguagliabile campionario di sconcezze, grevi quanto letterariamente sofisticate. E tutte, manco a dirlo, di sapore schiettamente comico.

Quanto alle osservazioni relative al versante più propriamente scommatico, mi pare che il raffronto tra il tedesco ‘Hurensohn’ e l’italiano ‘figlio di puttana’ sia forse sollazzevole, ma, temo, non più che tale. Con tali locuzioni ci si mantiene su un piano meramente linguistico, diciamo popolaresco, nel quale i parallelismi, anche tra lingue e culture diverse, non sono rari; mentre

con i patronimici in -ιδης/-ιάδης ci spostiamo viceversa su un piano squisitamente letterario, colto, parodico eppero scaltrito e consapevole. I comici, facendone volentieri uso, si rivelano eredi diretti dei giambografi. Si pensi, per fare un esempio ancor più significativo, allo straordinario matronimico/diminutivo Μαιαδένς, burlesco epiteto di Ermete, «cucciolo di Maia» (*Hippón. fr. 42,1*): una momentanea formazione, che non a caso trova immediato referente nell'aristofaneo Χαίριδῆς di *Ach.* 866 (= Χαίριδος νεοσσοί, «whelps of Maia», come ottimamente lo Starkie).

Alla domanda se si possa o meno parlare, in tanta dovizia di *Wort- und Satzparallelen*, di un rapporto diretto, risponderei con un'altra domanda: perché no? I testi a nostra disposizione — una documentazione che non si esaurisce affatto, va sottolineato, in *Wörter und Wendungen*, ma che riassume sostanzialmente in sé l'intero armamentario tecnico-espressivo del poeta comico — parlano a mio avviso un linguaggio tanto chiaro quanto ineludibile. Contatti diretti, ancorché sporadici, risultano del resto innegabili anche tra generi letterari affatto diversi tra loro, quali, ad esempio, tragedia e giambo (cf. *St. Ipp.* 207 n. 13; sui rapporti Eschilo-Ipponatte, cf. anche pp. 29 e 165 s., nonché M.L. West, in *BICS* 24 [1977], 97): perché negarli, contro ogni evidenza, tra generi che si rivelano quanto mai vicini tra loro? L'antica giambografia ebbe i suoi continuatori in Attica, dove trapiantò senza difficoltà la sua duplice natura: da un lato Solone, con cui il giambo assume decisamente i toni austeri del *Lehrgedicht*, lasciando da parte le sanguigne invettive personali, gli elementi sessuo-scatologici, il gusto per la burla e la facezia; dall'altro, l'arguto Susarione — il mitico ‘inventore’ della commedia — e, più tardi, quell'Ermippo che anche nella sua produzione comica appare uno dei più accesi alfieri della ἱεμβικὴ ἴδεα. Ovvio però, e sintomatico ad un tempo, che due forme letterarie tanto affini non potessero — proprio perché tali — coesistere a lungo: la nuova sopraffece ben presto l'antica — prendendone il posto, ereditandone tecniche ed umori, surrogandone le stesse funzioni.

*M. Dover:* One must also take account of the sociolinguistic aspect. The spoken language is often imaginative and inventive (e.g. English dialectal ‘appledrain’ = ‘wasp’, ‘joyprong’ = ‘penis’) and it nourishes the vocabulary and imagery of comedy. But, of course, we are reduced to guesswork and mere analogy in assessing this aspect of the Greek language.

*M. Degani:* Tutto lascia prevedere che di questo peculiare aspetto del linguaggio parlato si sia nutrita la stessa giambografia, anche se è ovviamente ancor più arduo che per la commedia — non foss'altro che a causa dell'esigua documentazione — formulare in questo campo attendibili congetture. Vorrei aggiungere che se nell'ambito dell'*imagery* popolare — sul piano della lingua, ma non meno dei contenuti (motivi proverbiali, credenze, superstizioni, e così via) — non si possono escludere casi di poligenesi, resta però indubbio che anche in tali casi, da vagliare attentamente uno per uno, l'incertezza non può essere facilmente messa da parte. Ad esempio, sul piano della simbologia sessuale (dove gli accostamenti più vari sono notoriamente di prammatica) il metaforico apparentamento tra il γυναικεῖον αἰδοῖον ed il ‘riccio (di mare)’ si incontra unicamente in Hippon. fr. 69,8 ed in Aristofane (*Lys.* 1169; *Holkades* fr. 409 K/425 KA): si potrà qui parlare di poligenesi? Non saprei.

*Mme Loraux:* Je voudrais poser deux questions d'inégale importance au Professeur Degani.

La première concerne les ‘mots interdits’ (δύναματα ἀπόρρητα) dont parle Lysias dans le *Contre Théomnestos* et que, dans la vie politique tout comme dans les plaidoyers judiciaires, il ne faut pas prononcer, même contre son pire adversaire, sous peine de sanctions graves. Un article de Diskin Clay, «Unspeakable Words in Greek Tragedy» (in *AJPh* 103 [1982], 277-298), montre que la tragédie semble soucieuse de les éviter ou d'en différer l'introduction, ce qui est parfaitement net pour le mot πατραλοίας. Inversement, il me semble que certains de ces termes, comme φίψασπις ou πατραλοίας, sont effectivement employés par Aristophane. Rattachez-vous cet usage délibéré et sans risque de mots interdits à la tradition iambique? Et pourriez-vous préciser le rapport existant entre la profération de ces mots, que normalement on évite en les glosant, et la pratique de l'αἰσχρολογία?

Ma deuxième question est ponctuelle, rattachée à un point de détail qui me préoccupe. Vous avez évoqué le double patronage qui préside à la poésie iambique, entre Iambè et -iambos, Déméter et Dionysos. Supposons que la comédie en ait hérité, comme cela semble bien souvent être le cas. Je me suis souvent demandé si le juron ‘par Déméter’, attesté pour les *hommes* dans la comédie ancienne, n'est pas une forme seulement *comique* (plutôt que quoti-

dienne) de juron. Et j'aimerais savoir s'il y a quelque moyen de répondre à cette question, ou du moins d'avancer dans cette question.

*M. Degani:* Comincerò col rispondere al secondo, puntuale quesito. Nell'Atene del quinto secolo Demetra — con Zeus ed Apollo (cf. Dover, *ad Nub.* 1234) — occupava un posto stabile tra gli ὅρκιοι θεοί nel cui nome magistrati e giudici abitualmente giuravano: che dunque in Aristofane la formula ναι/μὰ τὴν Δ. (attestata ben 23 volte) sia sempre e solo posta in bocca a uomini — mentre, altrettanto comprensibilmente, ναι/μὰ τῷ θεῷ è sempre femminile (cf. *Eccl.* 155-158) — deve pertanto dirsi del tutto logico quanto estraneo ad intenzioni comiche di sorta (fuori strada il Del Corno nella sua nota a *Ran.* 42, cf. V. Tammaro, in *MCr* 21/22 [1986/1987], 177 s.). Più tardi però anche le donne cominciarono a giurare per Demetra: prima nella forma — esclusivamente femminile — ναι/μὰ τὴν φίλην Δ. (cf. Antiphanes, *Aleiptria* fr. 25 K/26 KA; Philippides, *Ananeousa* fr. 5, 4-5 K/KA; Menander, *Epitr.* 635/955 [si noti che μὰ τὴν Δ., invece, continua ad essere di appannaggio maschile, cf. Men. *Pk.* 255/505], Macho 293 Gow, etc.), poi anche senza far ricorso all'affettuoso epiteto (cf. Herond. I 86 ναι Δ., mentre al v. 69 persiste μὰ τὴν φ. Δ.). Se in questo mutamento sia da vedere anche un riflesso della «zunehmende Frauenemanzipation» del quarto secolo, onde le donne «sich Ausdrücke aneigneten, die einst den Männern vorbehalten waren» (J. Werres, *Die Beteuerungsformeln in der attischen Komödie* [Diss. Bonn 1936], 46), lasciamo decidere alla Professoressa Loraux.

E vengo alla prima domanda. Innanzitutto, due precisazioni su tali *mots interdits*. A me non risulta che gli ὀνόματα ἀπόρρητα contemplati dalla legge ateniese fossero parole-tabù (come sembra intenderli Diskin Clay, le cui vedute non mi sento di condividerne), bensì epiteti che, evocando crimini particolarmente gravi per la sensibilità greca, erano quanto mai ingiuriosi, e dunque il più possibile da evitare (istruttivo a tal proposito l'inserto sulle γραφαὶ λιποταξίου di Plat. *Lg.* XII 943 d - 945 a): nel senso, beninteso, che chi se ne servisse per diffamare altri cittadini era passibile di δίκη κακηγορίας e — qualora non riuscisse, si badi, a dimostrare la veridicità delle sue accuse — di adeguata condanna (cf. Lys. *Or.* X [*Theomn.* A] 30 ὁ νομοθέτης ... ζημιοῖ τὸν λέγοντα, ἐὰν μὴ ἀποφαίνῃ ὡς ἔστιν ἀληθῆ τὰ εἰρημένα).

Che la commedia abbia fatto «usage délibéré et sans risques» anche di contumelie siffatte, non affermerei affatto con sicurezza. Sbarazziamoci innanzitutto di *πατραλοίας*, ingiuria che, affibbiata esclusivamente a *πρόσωπα* fittizi quali Discorso Ingiusto e Fidippide (*Nub.* 911 e 1327), risulta per così dire interna al fatto teatrale. Resta invece *βίφασπις*, di cui fa senza soste le spese — una decina di volte in Aristofane (dai *Cavalieri* agli *Uccelli*) ed una in Eupoli — il demagogo Cleonimo, personaggio reale (cf. da ultimo I.C. Storey, «The 'Blameless Shield' of Cleonymos», in *RhM* 132 [1989], 247-261). Il fatto però che Cleonimo sia l'unico *χωμαθόνυμενος* ad essere bollato di *βίφασπια*, e ad opera di due soli comici, rivela che l'accusa in questione «did not become a comic *tópos* [...], a common sort of joke», quasi ci fosse — si è forse non a torto aggiunto — «something *risqué* about this theme, a sense of treading on forbidden ground or of violating a *tabu*» (Storey, 259 s.). Certo Cleonimo avrebbe potuto perseguire Aristofane, così come aveva fatto Cleone quando, nel 426, trascinò il poeta *ἐξ τὸ βουλευτήριον* (*Ach.* 379). Perché non lo fece? Varie possono esserne state le ragioni. Forse perché giudicò la cosa «imprudent, impracticable, or undignified» (Dover, *ad Nub.* 353); o, magari, perché non era affatto innocente — A.H. Sommerstein (in *CQ* 36 [1986], 104) ricorda, a tal proposito, l'analogo caso di Demostene, che preferì ignorare la pur infamante accusa di diserzione rivoltagli con insistenza da Eschine (*Or. III [Ctes.]* 159, 181, 253, etc.). Nulla vieta di pensare che Cleonimo, bersaglio dei comici fino al 414, possa essere stato condannato dopo tale data. Suggestiva quanto improbabile, per finire, l'ipotesi di M. Radin (in *AJPh* 48 [1927], 215), oggi ripresa da D.M. MacDowell (*The Law in Classical Athens* [London 1978], 128 s.) ma ben confutata dal Sommerstein (*art. cit.*, 102-104), che il *κήρυγμα* di Siracosio estendesse appunto alla commedia la legge sugli *ἀπόρρητα* menzionata da Lisia.

*M. Handley:* Nicknames are, I suppose, an element of abuse which survives to some degree in fourth century Greek Comedy, as we see, for example, from Anaxandrides, *Odyssaeus* fr. 34 K/35 KA, very much in the tradition of *Birds* 1291 ff. One can think of the parasite Chairephon in Menander's *Samia* (603, with C. Austin *ad loc.*) and elsewhere, and of the parasites with nicknames in Plautus, like Ergasilus at *Captivi* 69 ff. *Iuuentus nomen indidit Scorto mibi*. What seems to have gone is the tradition of colourful patronymics and

abusive compound words, which old Comedy and the *iambographoi* have in common. Or is that not so?

*M. Degani:* E' ovvio che nella commedia del quarto secolo, sempre più estranea all'aggressività giambica e, sotto il profilo linguistico, meno vivace e creativa della precedente, tutti questi elementi tendessero ad affievolirsi, fin quasi a scomparire del tutto o a perdere, comunque, la vecchia carica eversiva. Prendiamo dunque atto della maggiore vitalità dei *nicknames* — uno degli espedienti più comuni e immediati della poesia faceta come pure dell'onomatistica popolare di tutti i tempi — rispetto a patronimici e composti. Per quanto riguarda questi ultimi, va però precisato che nei comici della μέση e, seppur in grado inferiore, della νέα, si incontrano ancora pittoreschi epitetti in tutto degni dell'antica tradizione (quali, tra gli altri, κνισολοιχός, λοπαδάγχης, λοπαδοφυσητής, δλβιογάστωρ, πορνοχόπος, Πτερνοκοπίς, σεμνοπαράσιτος, φωμοκόλαφος), nonché qualche succoso esemplare di quegli ἐκτελέστατα σύνθετα — per usare la terminologia eustaziana — μάλιστα τοῖς κωμικοῖς ἀρμόττοντα (si pensi a Βρυσωνοθρασυμαχειοληψικέρματος ed a τριβαλλοπανόθρεπτος). Praticamente assenti risultano invece i patronimici (salvo il menandro βοῦδης): una constatazione sorprendente, direi, visto il vigoroso *revival* di tali forme nell'opera plautina, dove, oltre ai rutilanti *nomina contortuplicata* di *Persa* 703-706 (cf. Ar. Ach. 595-597), imperversano i vari *Bumbo-machides* *Clutomestoridysarchides*, *Polymachaeroplaides*, *Pultiphagonides* e via dicendo.

*M. Zimmermann:* In Ihrem Vortrag haben Sie vor allem das ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν aus der Iambographie hergeleitet und durch Parallelen die Bezüge deutlich gemacht. Daneben haben Sie nur kurz auf eine weitere, wichtige Quelle des Spotts hingewiesen: auf die Lizenzen, die an den dionysischen Festen üblich waren. Ich möchte in diesem Zusammenhang zwei Fragen stellen: 1) Könnte man sagen, dass Aristophanes durch die Kombination der beiden Elemente — literarische Tradition des Iambos auf der einen und volkstümliche, rituelle Spottlieder auf der anderen Seite — das ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν literarisierter? Dafür spricht z.B. die Tatsache, dass mit ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν häufig literarische Parodie verbunden ist wie z.B. in *Eq.* 1264 ff., wo der hohe

Pindarische Beginn in der Form eines metrischen und inhaltlichen Aprosodoketon in persönlichen Spott auf Lysistratos umschlägt. 2) Daran schliesst sich meine zweite Frage an: Wie lässt sich der karnevaleske Charakter vieler Passagen, die Spott enthalten, mit der vom Dichter häufig proklamierten ernsthaften Absicht vereinbaren? Welche Funktion hat das ὅνομαστὶ κωμῳδεῖν?

*M. Degani:* Gli scommatici e scurrili riti agrari, dei quali restano sporadiche ma inequivocabili tracce, giocarono senza dubbio un ruolo di tutto rilievo nella genesi della giambografia e, verosimilmente, della stessa commedia. Non mi è tuttavia chiaro in che senso e perché mai la *Literarisierung* dell'ὅνομαστὶ κωμῳδεῖν dovrebbe risalire ad Aristofane anziché agli antichi giambografi, che a quelle licenze — strappate presumibilmente all'originario contesto rituale — conferirono per primi una veste letteraria. E' sulla loro scia che si muovono i comici — spesso innovandone o variandone le forme, più spesso, forse, ripetendole. Anche l'interessante caso di *Eq.* 1264 ss. — aulico esordio di natura parodica, repentinamente seguito, con felice *aprosdoketon*, dalla beffa personale — non manca di progenitori, nel sesto secolo (cf. Hippom. fr. 126 Degani) se non già nel settimo (cf. Archil. fr. 117 West). Se la suddetta *Literarisierung* assume nella commedia fisionomie smaliziate e complesse, la giambografia ne costituisce pur sempre un'incancellabile *Vorstufe*.

L'altra domanda tocca un problema di fondamentale portata, al quale ho dedicato un paio di succinte note (la 7 e la 25). Vedrò di essere qui più esplicito. Io non nego affatto validità alle ricerche oggi tanto in voga sulla *karnevalistische Grundtendenz und Grundfunktion* dell'antica commedia, ma trovo per lo meno inquietante la propensione di certi 'carnevalisti' a vedere nello ὅνομαστὶ κωμῳδεῖν una pura e semplice ripetizione di *conventions of a special festive freedom of speech*, negando con ciò al poeta comico ogni serietà di intenti ed ogni impegno civile. Ricönosco senz'altro allo spettacolo comico, inserito nell'ambito dei *festivals* dionisiaci ed organizzato dalla stessa Polis, una sorta di *karnevalistischer Rahmen* da un lato, finalità non certo programmaticamente sovversive dall'altro; né ho difficoltà ad ammettere che il commediografo, per il quale la scherzosa deformazione della realtà è all'ordine del giorno, non sia mai da prendere incautamente alla lettera. Ma sono pure convinto che la *performance* comica non fosse la celebrazione di un rito o di un

carnevale. Accanto all'imprescindibile γέλοῖον trovava puntuamente posto nella commedia — pena il degrado a farsa, a triviale βωμολοχία — lo σπουδαῖον, l'elemento serio: πολλὰ μὲν γέλοια μ'εἰ/πεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα (*Ran.* 391-392). Il poeta vuol sì divertire, ma non rinuncia per questo a lanciare ai concittadini, col tradizionale sussiego, un suo 'messaggio': τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῳδίᾳ (*Ach.* 500) e τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιον ἔστι χρηστὰ τῇ πόλει/ξυμπαραινεῖν (*Ran.* 686 s.). Cose risapute, queste, ma che forse val la pena di risentire. Puro *flatus vocis*? Dovere d'ufficio? E se poi le idealità in questione si rivelano meschinamente di parte, traducendosi, ad esempio, nell'invito a mettere alla gogna questo o quel personaggio, perché mai tutto ciò dovrebbe essere nient'altro che un'innocua carnavalata? Io credo invece che la λαμβικὴ ἴδεα non fosse una vuota etichetta imposta da *generic conventions* — tant'è vero che non tutti si sentirono in dovere di adottarla. D'altra parte, la rovente atmosfera della guerra peloponnesiaca spiega questo integrale impegno 'politico', che abbracciava tutta la gamma degli interessi della Polis, dalla direzione dello stato alla lotta delle fazioni, dalle controversie culturali ed artistiche ai problemi pedagogici. A mio parere la commedia, pur da vagliare con ogni circospezione, è un documento storico di rilievo: uno specchio alterato ma attendibile. «Attraverso Aristofane» — diceva il mio Maestro Carlo Diano — «si può tastare il polso ad Atene». Penso sempre che ciò sia vero; diffido dell'attuale, per citare il Kraus, *bagatellisierende Tendenz*; non rinnegherei il mio vecchio saggio su Arifrade (in *Maia* 12 [1960], 190-217).

A riprova del carattere non più che carnascialesco dell' ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν si ricorda volentieri che il pubblico ateniese, poco dopo aver premiato i *Cavalleri*, non mancò di eleggere Cleone alla strategia. Mi sembra, questo, un evento di scarso spessore, se si tiene nel debito conto sia l'umore mutevole e manovrabile delle masse, sia il fatto che Aristofane non era un politico di professione, bensì un poeta la cui *Wahrheit*, come dice bene il Kraus, «ist höchstens zum Teil und zufällig dieselbe wie die der Politiker» (p. 30). Che invece la λαμβικὴ ἴδεα, lungi dall'essere un'innocente sceneggiata, potesse risultare fastidiosa, trasformandosi a volte in una temuta arma politica, rivelano inequivocabilmente gli interventi repressivi, i *κηρύγματα* sull'ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν: quello di Morichide (439-436), promulgato, forse per iniziativa di Pericle, all'indomani della defezione di Samo, e quello di Siracosio (414), che limitava

verosimilmente il decreto ai personaggi implicati nei due grossi scandali del 415, ossia la mutilazione delle erme e la parodia dei misteri (A.H. Sommerstein, in *CR* 36 [1986], 101-108). Il regime, finché si sentiva sicuro, non perdeva occasione per proclamare ufficialmente la necessità della παρρησία, ma nei momenti critici non esitava ad intervenire. Come non mancò di fare Cleone contro Aristofane, nel 426, ferito dagli strali, evidentemente non innocui, dei *Babilonesi*. E' lecito chiedersi se e quanto abbiano contribuito le martellanti bordate dei comici al defenestramento di Pericle nel 430.

*M. Dover:* There are certain passages of Aristophanes which presuppose that comedy can wound, e.g. *Ran.* 367 f., where a politician is said to conceive a hostility towards comedy in general because he has been ridiculed (χωμῳδηθεὶς ἐν ταῖς πατρίοις τελεταῖς ταῖς τοῦ Διονύσου).

*M. Degani:* Certo, due versi indubbiamente significativi. D'altra parte, se l'όνομαστὶ χωμῳδεῖν fosse stato uno scherzo privo di conseguenze, indolore anziché capace — per usare la significativa espressione aristotelica — di λυπεῖν τὸν σκωπτόμενον, non ci spiegheremmo molte cose: ad esempio, l'irritazione dell'anonimo oligarca di *Ath. resp.* II 18 per l'irresponsabile χωμῳδεῖν ίδιᾳ permesso dal regime democratico. E ancora: che i comici siano stati i κατήγοροι più δεινοί di Socrate, inquinandone irrimediabilmente l'immagine ed il prestigio, viene del resto riconosciuto a chiare lettere nell'*Apologia* platonica (18 b-d; 19 c).

*M. Reverdin:* Les invectives personnelles étaient tolérées par la cité non seulement lors des représentations comiques, mais aussi, sous forme de γεφυρισμοί, lors de la procession des Grands Mystères.

J'avoue mon ignorance: Que sait-on de la nature de ces γεφυρισμοί? La licence qui les caractérise est-elle comparable à la licence des représentations comiques, en ce qui concerne les attaques contre des personnes? Pour autant qu'il m'en souvienne, les sources sont maigres et peu claires en ce qui concerne ces γεφυρισμοί.

*M. Degani:* Le fonti antiche, rappresentate *in primis* da due glosse esichiane (γ 469-470 Latte), sono purtroppo assai poche nei confronti di questi

σκάμματα che gli iniziati eleusini, seduti ἐπὶ γεφύρας (ponte sul fiume Cefiso, sappiamo da Strab. IX 1, 24, p. 400), erano soliti rivolgere ad illustri cittadini (εἰς ἐνδόξους πολίτας), chiamandoli per nome (ἐξ ὀνόματος): tutto qui, praticamente. Molto si è scritto sugli eventuali rapporti con la commedia (cf. da ultimo Rosen, 24 ss.) — una vera e propria *Nachbildung* di γεφυρισμόι, in particolare, sarebbe da vedere in *Ran.* 416 ss. Sentiremo, in proposito, il parere del Prof. Dover.

*M. Dover:* The question of γεφυρισμός in *Frogs* is not simple, and I shall say something about that in my own paper.

*M. Handley:* Returning to the earlier part of M. Degani's paper, I note how he maintains a distinction between a line of comedy running from Epicharmus through Crates and others, and a line of abusive or satirical comedy represented, among others, by Cratinus and Aristophanes. Here I should like to express a wish, rather than ask a question: namely that we could recover more Epicharmus, so that we could see more clearly how far (like Pindar, whom he must have met in Sicily) he reacted against Archilochos and the iambic tradition, and how far he was himself, in whatever ways, influenced by it, I would also wonder how far the differences in metrical technique between Aristophanic and Epicharmean trochaic tetrameters can be used to set the two lines of comedy apart; see E. Wüst, in *RhM* 93 (1950), 343 ff., noting that there is new material since he wrote: C. Austin (ed.), *Comicorum Graecorum Fragmenta in Papyris reperta* (Berlin 1973), Nrs. 84 ff., and perhaps the text first published by E.G. Turner, in *WS* 89 (1976), 48-57.

*M. Degani:* Particolarmente fruttuoso sarebbe sapere qualcosa di più anche su certi poeti 'minori' che con Epicarmo mostrano, come s'è visto, molteplici quanto indubbi punti di contatto: a cominciare ovviamente con Cratete ed Ananio, cui vorrei aggiungere Aristosseno di Selinunte. Il cui unico frammento superstite, un tetrametro anaestetico irrigorio nei confronti degli indovini (ora in *IEG* II p. 45 West), proviene proprio da quegli ἥκμοι «di

vecchio stampo» (vedi sotto) che lo stesso Aristosseno — secondo l'esplicita testimonianza di Epicarmo — sarebbe stato appunto il primo ad introdurre (fr. 88 Kaibel *οἱ τοὺς ἴαμβους καὶ τὸν ἄριστον τρόπον/δν πρᾶτος εἰσαγήσαθ'* ‘Ωριστόξενος, dove ottimo mi pare, in luogo dell'intollerabile *καὶ τὸν ἄριστον*, il *κατ τὸν ἀρχαῖον* del Porson, cf. fr. 58, 1). Sembra ancora una volta far capolino, pur tra deboli indizi, la consueta contrapposizione tra due poetiche essenzialmente diverse.



## II

THOMAS GELZER

### FESTE STRUKTUREN IN DER KOMÖDIE DES ARISTOPHANES

An erster Stelle möchte ich den Veranstaltern dieser Entre-  
tiens danken für ihre freundliche Einladung, unter dem  
Gesichtspunkt der festen Strukturen zu unserer gemeinsamen  
Betrachtung des Aristophanes beitragen zu dürfen. Mit diesem  
Thema habe ich mich, wie Sie wissen, schon lange beschäftigt,  
und so kann es nicht ausbleiben, dass ich hier einiges  
wiederhole, was ich schon anderswo ausgeführt habe<sup>1</sup>. Einiges  
sehe ich jetzt aber auch anders als früher, und das möchte ich  
hier zur Diskussion stellen.

Feste Strukturen gehören heute zum selbstverständlichen  
Bestand dessen, womit sich die Erklärung der Aristophanischen  
Komödien auseinanderzusetzen hat. So ist es immerhin über-  
raschend, wenn wir feststellen, wie spät man begonnen hat, sich  
systematisch damit zu beschäftigen. Dazu führte zunächst die  
Beschreibung gewisser *Formen*, die sich nur in der Alten

---

<sup>1</sup> *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur  
der attischen Alten Komödie*, Zetemata H. 23 (München 1960);  
«Aristophanes» (Nachträge), in *RE Suppl.-Bd. XII* (1970), 1392-1569, dort  
Sp. 1511 ff., 1518 ff., 1544 f.; «Some Aspects of Aristophanes' Dramatic  
Art in the *Birds*», in *BICS* 23 (1976), 1-14.

Komödie finden, und die deshalb als spezifische formale Eigentümlichkeiten dieser Gattung erkannt wurden. Die Beobachtungen, die dazu führten, liegen im Bereich der dafür zuständigen Spezialdisziplin, der Metrik. Der Beitrag, den die antiken Grammatiker damit zur Feststellung typischer fester Strukturen der Alten Komödie zu leisten vermochten, ist allerdings recht bescheiden. Sie haben von den für die Alte Komödie typischen Formen nur eine als solche erkannt und beschrieben, die der *Parabase*<sup>2</sup>, und diese offenbar auch nur deshalb, weil auf sie in den Texten selber ausdrücklich hingewiesen wird, während sie auf andere, uns ebenso geläufige wie etwa die des epirrhematischen Agons, wo das nicht der Fall ist, nicht aufmerksam geworden sind.

Zu grundsätzlich neuen, das Verständnis der festen Strukturen der Alten Komödie erschliessenden Einsichten in die Funktion solcher Formen, verbunden mit einer systematischen Ausweitung ihrer Beobachtung, gelangte die Forschung erst von der zweiten Hälfte des 19. Jh. an, ebenfalls zunächst von der Metrik her. In ihrer *Griechischen Metrik*<sup>3</sup> beschrieben erstmals 1856 August Rossbach und Rudolph Westphal den *epirrhematischen Agon* als «antisyntagmatische Form» mit ihrem typischen Inhalt, und stellten ihr Auftreten «an einer für die Ökonomie der Komödie charakteristischen Stelle» fest. Entscheidend ist die Beobachtung des funktionalen Zusammenhangs zwischen der festen Form, ihrem Inhalt und ihrer Stellung in der «Ökonomie» der Komödie. Damit eröffneten sie den Weg zur weiteren Er-

---

<sup>2</sup> Vgl. Hephaestio, π. Ποιημάτων 8, p. 72, 11 ss. Consbruch (mit Sammlung der Stellen der Scholien); Alfred KÖRTE, «Komödie (griechische)», in *RE* XI 1 (1921), 1242.

<sup>3</sup> Es ist wohl kein Zufall, dass Rossbach und Westphal einen funktionalen Zusammenhang von Form, Inhalt und Verwendung in der Handlung fanden. Sie haben die Metrik nicht als isolierte Disziplin behandelt, sondern als Teil ihres umfassenden Unternehmens zur «Theorie der musischen Künste der Griechen».

kundung dessen, was wir heute im Zusammenwirken verschiedener Faktoren als dramatische Technik bezeichnen. Von solchen Beobachtungen ausgehend trieb dann vor allem Thaddäus Zieliński die Untersuchung der *Gliederung der altattischen Komödie* (Leipzig 1885)<sup>4</sup> energisch voran, mit dem zusätzlichen Ziel, in der allgemeiner gefassten «epirrhematischen Komposition» ein prinzipielles formales Unterscheidungsmerkmal der Komödie gegenüber der Tragödie dingfest machen zu können. Die typische Gestaltungsweise der Alten Komödie betrifft aber, wie seither immer deutlicher geworden ist, nicht nur die epirrhematischen, sondern gleicherweise auch eine grosse Anzahl anderer Formen und Kompositionstypen. Heute verfügen wir mit den drei Bänden der *Unterschungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien* von Bernhard Zimmermann<sup>5</sup> über ein ausgezeichnetes Arbeitsinstrument, in dem die ganze frühere Forschung sorgfältig aufgearbeitet ist.

Feste Strukturen — oder sagen wir jetzt besser: *feste strukturelle Elemente* — sind nicht nur auf der Ebene der Formen, sondern auch auf derjenigen der dramatischen «Ökonomie» zu beobachten. Schon am Anfang unseres Jahrhunderts hat Paul Mazon sehr anregend, mit freiem Blick für das Theaterwirksame und vertraut mit den volkstümlichen Gebräuchen des Jahrmarkttheaters in seinem *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane* (Paris 1904)<sup>6</sup> typische Komponenten der Struktur

---

<sup>4</sup> Von Zieliński stammt auch weitgehend die heute gebräuchliche Terminologie; vgl. dazu *Der epirrhematische Agon* (oben Anm. 1), 2 f.

<sup>5</sup> Beiträge zur klassischen Philologie, Hefte 154, 166, 178: Bd. 1: *Parodos und Amoibaion* (1984), Bd. 2: *Die anderen lyrischen Partien* (1985), Bd. 3: *Metrische Analysen* (1987).

<sup>6</sup> Zusammenfassung S. 170-181: «La structure typique de la comédie ancienne». Vor Mazon hatte schon gute Beobachtungen zur Struktur des zweiten Teils gemacht: Joseph POPPELREUTER, *De comoediae Atticae primordiis particulae dueae* (Diss. Berlin 1893), 23 ff. Er hat im Spielführer, der die Szenenreihen zusammenhält, eine «Kasperle-Figur» erkannt.

der komischen Handlung herausgearbeitet. So hat er, um nur diese zu nennen, Szenentypen wie die des in eine «parade», einen «récit-prologue» und den sofort folgenden Einsatz der Handlung dreigeteilten Prologs, die «scène de bataille», die «scène de débat» und die «scène de transition» vor der Parabase im ersten Teil in ihrer dramatischen Funktion und in ihrer Verbindung mit den zugehörigen Formen charakterisiert, und dagegen den ganz anders gearteten zweiten Teil mit seiner «succession de tableaux» als «revue» mit einer «conclusion bruyante, assez semblable à un κῶμος» abgehoben.

Seither ist im Hinblick auf die damit angesprochenen Probleme der dramatischen Technik des Aristophanes ständig weiter gearbeitet worden, und wir müssen es hier bei diesen wenigen Hinweisen auf die Entwicklung der Fragestellungen bewenden lassen, die nach und nach zu einer genaueren Beobachtung fester struktureller Elemente und ihrer Funktion in der Dramaturgie des Aristophanes geführt haben.

Dazu, was es braucht um ein umfassendes Bild von der dramatischen Kunst des Aristophanes zu entwerfen, gehört natürlich noch viel anderes, und auch die dramatische Technik im engeren Sinn ist nicht allein durch die festen strukturellen Elemente bedingt. Sie gehören aber zu den Komponenten, die spezifisch der Alten Komödie eigentümlich sind. Die Beobachtung ihrer Verwendung durch unseren Dichter kann also auch dazu beitragen, den spezifischen Kunstcharakter der Alten Komödie im Gegensatz etwa zur Tragödie und zur Neuen Komödie klarer sichtbar zu machen. Wir wollen also im Folgenden die Verwendung fester struktureller Elemente unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für die dramatische Technik unseres Dichters betrachten.

## I

Feste strukturelle Elemente finden sich auf verschiedenen Ebenen der dramatischen Gestaltung, und sie treten auf verschiedene

Weise in Erscheinung. Als derselben Kategorie zugehörig erweisen sich diese äusserlich so verschiedenen Phänomene also nicht aufgrund der Gleichartigkeit ihrer materiellen Erscheinungsform, sondern aufgrund gemeinsamer Eigenschaften, die sich in einer Reihe analoger Auswirkungen auf die dramatische Technik manifestieren. Dazu gehören insbesondere ihr regelmässiges Auftreten in derselben Funktion an dafür typischen Stellen im Stück und mit ebenfalls typischen Begleiterscheinungen. Besser als durch eine umständliche theoretische Definition lässt sich ihre Bedeutung durch die Beobachtung der Praxis ihrer Verwendung bei unserem Dichter erfassen. Wir wollen zu diesem Zweck seinen Einsatz verschiedener fester struktureller Elemente anhand einiger Beispiele veranschaulichen und werden dabei auf eine Reihe mit ihnen verbundener dramatischer Mittel stossen.

Was wir als Ergebnis dieser Betrachtung erwarten, ist aber nicht nur eine präzisere Vorstellung von den festen strukturellen Elementen selber und ihres Gebrauchs im Rahmen der dramatischen Technik des Aristophanes, gewissermassen also eine genauere technische Beschreibung der Mechanik ihres Funktionierens, sondern wir möchten zugleich den Sinn der Verwendung solcher Mittel durch Aristophanes besser verstehen: wie er sie benutzt, wie er mit ihnen spielt, um die dramatischen Effekte zu erreichen, mit denen er bei seinem Publikum auf Erfolg zählen kann. Darauf hat er es ja ganz offensichtlich abgesehen. Zunächst scheint es doch erstaunlich, beinahe paradox, dass ein Dichter mit solchen Mitteln Erfolg gehabt haben könne, deren wesentliches Characteristicum in der ständigen, oft gleichen Wiederholung längst bekannter fester Clichés besteht. Zeugt das nicht eher für eine dramatische Einfallslosigkeit, für eine Unfähigkeit zu neuen Erfindungen? Hätte er nicht viel mehr von den Neuerungen der Tragödie lernen sollen, wie das später andere taten? — Nun: Mangel an dramatischen Einfällen wird man Aristophanes im Ernst nicht vorwerfen wollen. Und sie

verwendete er gerade auch darauf, das Spiel mit den altbekannten festen Elementen so zu gestalten, dass er damit bei seinem Publikum Erfolg hatte. Wie und warum das möglich war, und worauf er es dabei anlegte, verstehen wir besser, wenn wir uns die spezifischen Voraussetzungen vergegenwärtigen, die es dazu brauchte, dass er gerade damit Erfolg haben konnte.

Fest sind, zum einen, diese Elemente nicht in dem Sinne, dass sie eine starre unveränderliche Form haben, die nur eine immer genau gleiche Anwendung zulässt von der Art eines festgelegten Formulars, das jedesmal wieder nach dem gleichen Schema aus gefüllt werden muss. Solcherart fixierte Elemente wären nicht verwendbar für die phantasievolle, erfindungsreiche Gestaltungweise des Aristophanes. Ihre relative Flexibilität ist eine der notwendigen Voraussetzungen dafür, dass er sie für seine Zwecke brauchen kann.

Fest sind sie, zum andern aber, in der mit ihrer Struktur verbundenen dramatischen Funktion und, im Hinblick auf die Ausprägung ihrer Form, wenigstens so weit immer ähnlich, dass sie auch bei im Einzelnen verschiedener Ausgestaltung dem Publikum als solche wiedererkennbar bleiben. Und grade das, dass sie nämlich dem Publikum bekannt und im Verlauf der dramatischen Handlung unmittelbar und sofort wiedererkennbar sind, ist die andere Voraussetzung dafür, dass Aristophanes sie für die Gestaltung seines Spiels verwenden kann. Aristophanes und die Dichter der Alten Komödie wenden sich an ein Publikum von Kennern. Der Erfolg ihres Spiels hängt davon ab, dass sie mit den ihrem Publikum bekannten Elementen so spielen können, dass sie damit nach dem Urteil dieser Kenner ihre Konkurrenten übertreffen.

Dass mindestens ein grosser Teil des Publikums wirklich Kenner waren und von den Dichtern als solche behandelt wurden, geht unzweideutig hervor aus vielerlei Zeugnissen, die das direkt oder indirekt bestätigen. Die Athener sassen nicht nur regelmässig an den Festen der Polis als Zuschauer im Theater,

sondern viele von ihnen hatten selber als Choreuten an Aufführungen mitgewirkt. Zieht man die Chöre, die an denselben Festen unter gleichen Bedingungen an Wettbewerben teilnahmen, mit in Rechnung, so waren es allein an den Dionysien jedes Jahr 1165 Choreuten, davon 500 bereits im Knabenalter<sup>7</sup>. Vor der Aufführung wurden sie mehrere Monate lang vom χοροδιδάσκαλος vorbereitet, und Aufführungen von Komödien, Tragödien und andern Chören gab es auch an den Lenäen und an zahlreichen weiteren Festen in der Stadt und in den Demen<sup>8</sup>. Aristophanes setzt ohne weiteres voraus, dass sein Publikum über alle technischen und administrativen Dinge, die mit den Aufführungen zusammenhängen — von der Zuteilung eines Chors an den Dichter durch den Archon, über die Mechaniker des Bühnenkrans und die Schiedsrichter bis zum Mahl, das der Chorége dem Chor nach der Aufführung anzubieten hatte — genau Bescheid wusste, und kann dazu seine Glossen und Witze machen. Vor allem aber spricht er die Zuschauer in den Parabassen und anderswo in seinen Stücken auch ständig als Kunstkenner an. Er qualifiziert seine θεατάς als δεξιούς und σοφούς und sich selber als ποιητὴν δεξιόν und σοφόν und appelliert an ihre Urteilskraft nicht nur, wenn er ein günstiges Urteil von ihnen erbittet, sondern auch, wenn er sie dafür tadeln, dass sie ihn — wie im Fall der *Wolken* — mit einem besonders guten Stück im Stich gelassen hätten (*Nub.* 575 ff.; *Vesp.* 1015 ff.)<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Vgl. dazu T.B.L. WEBSTER, *Athenian Culture and Society* (London 1973), 49.

<sup>8</sup> Vgl. dazu A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2d ed. rev. by John GOULD and D.M. LEWIS (Oxford 1986), 47 ff.; David WHITEHEAD, *The Demes of Attica 508/7 - ca. 250 B.C. A Political and Social Study* (Princeton 1986), 215 ff.

<sup>9</sup> Zu den Aussagen des Aristophanes zur komischen Dichtung s. J.M. Bremer, unten S. 125-165.

Ihre Kenntnis der Komödie und der zu ihrer Gestaltung benötigten dramatischen Technik war aber wohl kaum theoretisch begründet. Ob sie für die verschiedenen, nach unsren Beobachtungen als feste strukturelle Elemente deklarierten Phänomene überhaupt Namen oder technische Beschreibungen hatten, ist nicht bekannt, es ist aber auch nicht wahrscheinlich. Ihre Kenntnis beruhte auf einer sozusagen handwerklich-praktischen Erfahrung im Umgang mit dem Theater, sei es als Teilnehmer an den Aufführungen und an ihrer Vorbereitung, oder als regelmässige Zuschauer.

Wieviele von ihnen damals selber lesen und schreiben konnten, ist eine yieldiskutierte und schwer zu beurteilende Frage, sicher jedenfalls nicht alle<sup>10</sup>. Hingegen hatten sie ein ausgezeichnetes Gedächtnis dafür, was sie einmal gehört und gesehen hatten, was wiederum die Witze bezeugen, die Aristophanes und andere Komiker damit machen können, so etwa mit dem einmaligen *lapsus linguae* eines Schauspielers, dem berüchtigten ἐκ κυμάτων γάρ αὖθις αὖ γαλῆν ὄρῶ des Hegelochos (*Ran.* 304)<sup>11</sup>. Das setzt, neben einer angespannten Aufmerksamkeit während der Aufführung und einem guten Gedächtnis, weniger detaillierte technische Einzelkenntnisse als ein sehr waches Bewusstsein des Publikums für das Theaterwesen voraus. Die Zuschauer wissen, wer die Rolle des Orest spielt, und beurteilen seine schauspielerische Leistung. Ein solches Publikum, mit einer

<sup>10</sup> Einen Witz macht Aristophanes mit der Mühe mit dem Schreiben, die a. 411 ein Athener hat, *Thesm.* 780 f. (der Verwandte des Euripides); zur yieldiskutierten Frage der Mündlichkeit und Schriftlichkeit im 5. Jh. jetzt eine gute Literaturübersicht bei Zs. RITOÓK, «Alkidamas über die Sophisten», in *Philologus* 135 (1991), 157-163, besonders 157 f.

<sup>11</sup> Eur. *Or.* 279 (aufgeführt a. 408); ausser Aristophanes spotten auch Sannyrion und Stratius über diesen Fehler des Hegelochos; s. das Material bei J.B. O'CONNOR, *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece* (Chicago 1908), 97 f.

Theaterkenntnis dieser Art, ist durchaus keine Selbstverständlichkeit. Das gab es nicht immer und überall, aber im Athen der Zeit der Alten Komödie.

In den Rahmen dieser Kenntnis der Theaterpraxis gehört auch die Kenntnis der festen strukturellen Elemente. Sie ist eine der wesentlichen Voraussetzungen dafür, dass und wie der Dichter sie für die Gestaltung seines komischen Spiels verwenden kann. Mit ihnen verbinden sich beim Zuschauer bestimmte Erwartungen über den Verlauf der so gestalteten Rede, Handlung oder Darstellung. Aristophanes kann sie verwenden, um mit ihnen die entsprechenden Erwartungen zu wecken, zu steuern, nach Belieben überraschend zu erfüllen oder in die Irre zu führen. Das Spiel mit ihnen ist ein Spiel mit den Erwartungen des Publikums.

Wir werden sehen, dass sich bei der Durchführung dieses Spiels auch der regelmässige Einsatz einer Reihe vom Publikum klar identifizierbarer, zur Steuerung seiner Erwartungen bestimmter Mittel beobachten lässt. Diese Feststellung bestätigt uns auch, dass Aristophanes tatsächlich dabei eine bewusst und planmässig gehandhabte Technik verwendet, dass es sich bei dem Spiel mit festen strukturellen Elementen wirklich um eine für die Alte Komödie typische Erscheinung handelt. Wir werden also, um es besser als solches verstehen zu können, unser besonderes Augenmerk darauf richten, wie und mit welchen Mitteln es Aristophanes seinem Publikum kundtut.

## II

Verhältnismässig einfach ist der Zugang zur Beobachtung dieses Spiels und seiner Regeln von den festen Formen jener epirrhematischen Kompositionen her. Feste Strukturen und damit verbundene dramatische Funktionen sind in diesem Bereich schon lange erkannt, klar verifizierbar und leicht zu

veranschaulichen. Ihre Verwendung ist an spezifische Bedingungen gebunden.

An diesen Formen, die normalerweise im ersten Teil der Komödie stehen, ist immer der Chor beteiligt, mit Gesang und Tanz in gesungenen Versen und, wenn er spricht, in Tetrametern. Die Beteiligung des Chors scheint eines ihrer wesentlichen funktionalen Merkmale zu sein. Die Sprechverse auch der Schauspieler sind immer Tetrameter. Die Verwendung von Tetrametern in diesen Partien hat aber offensichtlich mehr als eine rein formale Bedeutung. Sie ist das formale Kennzeichen der gesprochenen Partien dieses aus gesungenen und gesprochenen Teilen bestehenden Kompositionstyps, das heisst: die Tetrameter sind als *ein* Bestandteil (wie alle übrigen Teile der Gesamtstruktur) an die Beteiligung des Chors gebunden, und umgekehrt. Wenn Schauspieler im ersten Teil der Komödie mit dem Chor reden, so sprechen sie in Tetrametern. So geht etwa Trygaios im ersten Teil des *Friedens*, wenn er zum Chor spricht, mehrmals von Trimetern in Tetrameter über (383 ff., 425 f.), einmal sogar mitten im Satz seiner Rede (552 ff.). In den Kompositionen epirrhematischen Typs sind funktional miteinander verbunden: die Beteiligung des Chors und die Tetrameter als formales Merkmal. Das gilt für den Agon wie für die Parabase und andere epirrhematische Formen. Dieses formale Merkmal kann das Publikum als solches erkennen, und der Dichter kann es benützen für sein Spiel.

Der epirrhematische Agon ist eine der wenigen von diesen Kompositionen, die Aristophanes auch in den zwei spätesten Stücken noch verwendet. In den *Ekklesiazusen* lässt er, nachdem in der Volksversammlung der als Mann verkleideten Praxagora die Macht übergeben worden ist, und nachdem sie die Männerkleider wieder ausgezogen hat, den Chor sie in anapästischen Tetrametern anreden (514 ff.) mit der Aufforderung, die Frauen jetzt zu belehren ( $\deltaιδάσκειν$ ). Praxagora nimmt diese Aufforderung sofort an und fängt, ebenfalls in Tetrametern, zu reden an

(517 ff.). Aber, schon nach drei Versen wird sie durch eine unvorhergesehene Überraschung unterbrochen. Ihr Mann, Blepyros, kommt herbei, und sie muss ihm in einer Trimeter-szene etwas vorflunkern zur Begründung, warum sie bis jetzt mit seinen Kleidern ausser Hauses geblieben ist (520 ff.). Erst nach diesem Intermezzo kann sie im epirrhematischen Agon, eben in anapästischen Tetrametern, ihre grosse Rede halten, die sie einleitet mit  $\chiρηστὰ διδάξω$  (583 ff.). An jener vorhergehenden Stelle (514 ff.) wird also von Aristophanes die Erwartung des Publikums mit dem Gebrauch der Tetrameter — zuerst des Chors und dann der Praxagora — und mit dem entsprechenden Signalwort ( $\deltaιδάσκειν$ ) darauf hin gerichtet, es folge jetzt auf die einleitenden Worte des Chors die grosse erwartete Programmrede — aber die Erwartung wird überraschend enttäuscht. Umso grösser ist nach dieser Verzögerung die Spannung, was Praxagora nun wirklich sagen werde. Quasi als Quittung dafür lässt er beim zweiten Anlauf — im Agon — den Chor im Katakeleusmos sagen, Praxagora solle jetzt nicht mehr zögern, denn den Zuschauern liege besonders daran, dass schnell gemacht werde ( $\tauαχύειν$  582 f.). Aristophanes macht den Scherz mit einem festen strukturellen Element, macht das Publikum mit einem Signal darauf aufmerksam, und kommentiert ihn dann noch mit einer Durchbrechung der dramatischen Illusion (582 ff.). So dürfte ihn jeder Zuschauer verstanden haben.

Analoge Voraussetzungen erlauben es Aristophanes, ähnliche Scherze vor dem Beginn der Parabase zu treiben. Am Ende der Übergangsszene in Trimetern ziehen sich jeweils die Schauspieler ostentativ in ein Haus zurück. Im Kommation, das entweder eine eigene Form hat oder die der Verse der Parabase, verabschiedet der Chorführer den Schauspieler, der zuletzt hineingeht, gewöhnlich mit der solennen Formel  $\&\lambda\lambda' \iota\thetaι \chiαιρων$  (*Eq.* 498; *Nub.* 510; *Pax* 229 ~ *Vesp.* 1009) und leitet damit über zu seiner Parabasenrede in anapästischen Tetrametern. Damit

spielt Aristophanes in den *Vögeln*. Nachdem der Epos seine beiden Besucher, bereits mit einigen Retardationen, dazu gebracht hat, dass sie einwilligen in seine Wohnung zu kommen (*εἰσίωμεν*), und Peishetairos befohlen hat, ihr Gepäck hineinzutragen (656 f.), erwartet das Publikum den Beginn der Parabase. Es bekommt auch sogleich die anapästischen Tetrameter zu hören vom Chorführer (658 ff.). Aber der verabschiedet den Epos, der zuletzt hineingehen wird nicht nur, indem er ihm ein gutes Frühstück mit seinen Gästen wünscht, sondern er ruft ihn zurück mit der Bitte, den draussen wartenden Vögeln seine Nachtigall (vgl. 223 ff.) zum Spiel zu überlassen. Man erwartet jetzt also eine hübsche Variante des Beginns der Parabase: nach dem Abgang des Wiedehopfs wird die Nachtigall herauskommen und die *ἀναπαιστοι* einleiten, was sie dann ja auch tut (684) — aber nicht sogleich. Hier kommt die überraschende Unterbrechung durch eine Trimeterszene nach vier Tetrametern (661 ff.). Die beiden Gäste kommen nochmals heraus, schäkern anstatt der Vögel mit der Nachtigall — einem Mädchen, dem auch noch für einen Kuss die Maske ausgezogen wird, — bevor sie nun endgültig hineingehen mit dem Stichwort *ἴωμεν* (675). Jetzt erst kommt der Chor zum Zug mit einem ganz besonderen Kommation (676 ff.), das nicht an die Schauspieler gerichtet ist, sondern an die Nachtigall und endlich zu der mit Spannung erwarteten Parabase — ebenfalls mit besonderem Inhalt (685 ff.) — überleitet. Auch hier arbeitet er mit einem Signalwort (*ἴωμεν* 647, 656, 675), einer bestätigenden Erklärung am Schluss (*τῶν ἀναπαιστῶν* 684) und mit Durchbrechung der dramatischen Illusion beim Einsatz des festen formalen Elements.

Das Durchbrechen der dramatischen Illusion stört diese Kenner des Theaters nicht, im Gegenteil. Dass es den Schwebekran auf der Bühne gab, wussten die antiken Grammatiker offenbar nur deshalb, weil die Komiker ausdrücklich davon redeten bei

der Parodie der Tragödie<sup>12</sup>, natürlich um das Publikum damit zu amüsieren wie etwa Aristophanes, wenn er den Trygaios-Bellerophontes auf dem Mistkäfer-Pegasos in seiner Angst den Maschinisten anrufen lässt (*Pax* 174 f.)<sup>13</sup>. Beide: das offene Durchbrechen der dramatischen Illusion und die Parodie<sup>14</sup>, gehören zu den für die Alte Komödie typischen festen strukturellen Elementen. Aristophanes verwendet, um ihre dramatische Wirkung zu steigern, jeweils mehrere von ihnen in Kombination miteinander.

Dazu gehören auch feste Motive der Handlung. Ein gutes Beispiel ist dafür die, jeweils im zweiten Abschnitt des Prologs — Mazons «récit-prologue» — mit abrupter Durchbrechung der dramatischen Illusion gegebene schmucklose Darlegung des Themas, des λόγος, der Komödie. Dabei reden zwar meist die Schauspieler einander, gleichzeitig aber auch aus dem Stück heraus die Zuschauer an, immer mit ähnlichen Formeln wie etwa: φέρε νῦν, κατείπω τοῖς θεαταῖς τὸν λόγον... (*Vesp.* 54; vgl. *Eq.* 36, *Pax* 50-52, *Av.* 30 f.). Auf dieses Signal hin wird dann eine durch-

<sup>12</sup> Der Bühnenkran (γέρανος, μηχανή, ράδη bei den Komikern): *Pax* 79 ff.; *Av.* 1199 ff.; z.B. auch bei Cratinus, *Seriphioi* fr. 207 K/222 KA (und fr. \*74 CGFP); Strattis, *Atalántos* fr. 4 KA: Stellen der Grammatiker gesammelt zu Aristoph., *Gerytades* fr. 160 KA (vgl. *Daidalos* fr. 188 K/192 KA); s. dazu H.-J. NEWIGER, «Ekkyklema e mechané nella messa in scena del dramma greco», in *Dioniso* 59 (1989), 173-185, bes. 174 ff.; D.J. MASTRONARDE, «Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama», in *CIAnt* 9 (1990), 247-294, bes. 268 ff., 286 ff.

<sup>13</sup> Zur Parodie des Bellerophontès s. P. RAU, *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, Zetemata H. 45 (München 1967), 89 ff.

<sup>14</sup> Parodiert wird nicht nur die Tragödie, sondern alles, was den Athenern vertraut ist, Dichtung von Homer an, Prosa, Institutionen wie Volksversammlung und Gericht, religiöse Rituale etc. Voraussetzung dafür, dass die Komiker etwas parodieren und damit spielen können, ist nur, dass das Parodierte dem Publikum bekannt ist.

aus 'technische' Information über den Inhalt und seine Darstellung geboten.

Ein ungemein beliebtes, oft und in einigen Stücken sogar mehrfach verwendetes szenisches Motiv ist das der Türöffnungsszene. Sie hat einen von der Sache her ziemlich fest programmierten Handlungsverlauf mit Ankunft vor der Türe, Anklopfen, Öffnen, Heraustreten einer Person und mit formelhaften Stichwörtern für das Herausrufen und die Begrüssung, und ist gleichzeitig in jeder Einzelheit sehr flexibel. Sie kann also mit unzähligen Varianten gespielt werden<sup>15</sup>, die geeignet sind, Neugier und Spannung beim Publikum zu erregen, Überraschungen herbeizuführen und durch Kommentare darüber, was man von denen drinnen will, was man hört oder nicht hört, und was dann geschieht, die Erwartungen des Publikums zu steuern und mit ihnen zu spielen. Sie hat eine für den Aufbau der komischen Handlung typische, aber nicht wie beim «récit-prologue» an eine einzige Stelle im Stück gebundene dramatische Funktion: Durch sie wird eine neue Person eingeführt, die der Handlung eine neue Wendung gibt, die es oft überhaupt erst möglich macht, dass die Haupthandlung in Gang gesetzt oder durchgeführt wird. Das kann der Beginn der Haupthandlung im dritten Abschnitt des Prologs sein (*Nub.* 131 ff.; *Pax* 179 ff.; *Av.* 53 ff.; *Ran.* 35 ff.), eine wichtige Etappe ihrer Durchführung nach der Parodos (*Ach.* 395 ff.; *Eq.* 723 ff.), oder auch noch eine harmlose Posse im zweiten Teil (*Ecl.* 976 ff.; *Plu.* 960 ff.). Auch sie verwendet Aristophanes oft in Kombination mit andern

---

<sup>15</sup> Aristophanes spielt auch mit überraschenden Umkehrungen wie z.B. dem Versuch, in eine verschlossene Tür einzudringen (*Lys.* 424 ff.), oder aus einem verschlossenen Haus zu entweichen (*Vesp.* 136 ff., 175 ff.), oder dem unaufgeforderten Erscheinen eines Dieners aus der Tür, während sein Herr auf dem Ekkyklema kommt (*Thesm.* 39 ff.); das Erscheinen einer neuen Person aus einer Tür spielt natürlich auch in der Tragödie eine Rolle, und Aristophanes parodiert auch das z.B. *Av.* 92 ff.

bereits genannten festen strukturellen Elementen oder mit weiteren wie etwa der Verkleidungsszene und dem Spiel des Theaters im Theater.

Eine andere Gruppe fester struktureller Elemente der Handlungsführung umfasst nicht nur je eine Szene, sondern verbindet jeweils mehrere miteinander. Ein sinnfälliges Beispiel dafür ist das Spiel mit Parallelsszenen, ebenfalls sehr beliebt und häufig verwendet. Was in der jeweils zweiten — parallelen — Szene gespielt wird, erhält einen speziellen Sinn und eine gesteigerte komische Wirkung durch den in allen möglichen Einzelheiten herausgearbeiteten imitativen oder konträren Bezug auf die erste. Auch das kann natürlich mit andern Elementen *ad libitum* kombiniert werden wie etwa mit dem der Türöffnungsszene (z.B. *Av.* 53 ff. ~ 92 ff.). Von den *Acharnern* bis zum *Plutos* gibt es kein Stück, in dem Aristophanes nicht mit Parallelsszenen spielt. Wir werden gleich auf einige Beispiele ihrer Verwendung stossen.

### III

Feste strukturelle Elemente von der Art, die mehrere Szenen und grössere Abschnitte der komischen Handlung umfassen, finden sich in starker Häufung namentlich im *zweiten Teil* der Komödie. Auf ihnen beruht jene auffallende Gleichförmigkeit, die Paul Mazon zu der abschätzigen Bemerkung bewog: «La seconde partie d'une comédie grecque présente infiniment moins d'intérêt que la première.» Diese, zunächst sehr naiv anmutende Gleichförmigkeit ist wohl tatsächlich der Grund dafür, dass die Dramaturgie der zweiten Teile weniger Beachtung fand. Aber sie ist den Komikern vorgegeben. Geht man von den pertinenten Feststellungen aus, die grade Mazon auch zum zweiten Teil machte, so darf die Beobachtung der dramatischen Technik, die Aristophanes darauf verwendete, um diese Auflagen zu seinem Vorteil zu nutzen, doch auch ein gewisses Interesse bean-

spruchen. Die strukturell immer ähnliche Organisation der zweiten Teile ist, so gesehen, prädestiniert für dramatische Effekte, deren Vorbereitung und Entfaltung sich über grössere Abschnitte der Handlung verteilen. Sie erfordern vom Publikum der Kenner zum Nachvollzug der intendierten komischen Wirkungen eine länger andauernde, verschiedene Signale kombinierend erfassende Aufmerksamkeit.

Typisch für die gleichförmige Struktur des zweiten Teils ist der Charakter der *revue*. In Reihen meist ohne ausgesprochene dramatische Begründung aneinander gehängter Szenen treten verschiedene Personen auf oder werden spezielle Probleme behandelt. Die Handlung wird zusammengehalten durch die Person des Spielführers — Poppelreuters «Kasperlefigur» —, der nacheinander alle andern abfertigt oder die gestellten Probleme bewältigt. Zwischen den Szenen werden vom Chor, der an der Handlung nicht mehr aktiv beteiligt ist, gelegentlich zusammen mit dem Spielführer, kleine Liedchen gesungen.

Als Paradigma zur Demonstration der Technik, mit der Aristophanes die zugehörigen festen strukturellen Elemente für seine Zwecke gewinnbringend einsetzt, eignet sich aus verschiedenen Gründen besonders gut der zweite Teil der *Vögel*. Sie bieten besonders reiches und durchsichtig organisiertes Material zur Beobachtung dafür, wie er seine Effekte im Verlauf der Handlung vorbereitet und zur Wirkung bringt. Wir müssen es uns versagen, auf all die lustigen Dinge einzugehen, die er in der Fülle dieser Szenen geschehen lässt, und uns darauf konzentrieren, wie und wo er dem Publikum die Hilfen gibt, damit es sein Spiel mit den ihm bekannten Elementen verstehen kann.

Von der Anschauung ausgehend, die wir am Beispiel der *Vögel* gewinnen, wollen wir dann unter demselben Aspekt noch einen Blick auf die zweiten Teile einiger anderer Stücke werfen. In ihnen lassen sich von Aristophanes zu den spezifischen Voraussetzungen jedes einzelnen Stücks passend gestaltete Variationen desselben Kompositionstyps erkennen.

Das ganze Spiel im zweiten Teil der *Vögel* ist mit konventionellen und daher dem Publikum ohne weiteres zugänglichen Mitteln sehr sorgfältig organisiert. Der zweite Teil (801-1705) hebt sich formal und inhaltlich deutlich ab von der vorhergehenden Parabase (676-800) und der folgenden Exodus (1706-1765). Er ist zudem gegliedert in vier Szenenreihen (851-1057, 1118-1268, 1269-1469, 1470-1705). Zwischen die erste und die zweite ist die Nebenparabase eingelegt (1058-1117), vor der ersten steht eine Szene (801-850), deren Funktion wir gleich besprechen werden. Das Spiel mit den Erwartungen des Publikums wird zum einen von langer Hand vorbereitet, zum andern wird das Publikum jeweils in dem Moment, wo jeder Effekt zur Wirkung kommen soll, darauf aufmerksam gemacht mit Signalen von der Art, wie wir sie vorher beschrieben haben.

Darauf, was es vom zweiten Teil als ganzem zu erwarten hat, wird es im ersten Teil vorbereitet. Er wird der Ausführung des Projekts gelten, das von Peishetairos ausführlich vorgestellt worden ist: der Gründung und Befestigung einer Stadt in der Luft (550 ff.) zum Zweck der Wiederherstellung der uralten *βασιλεία* der Vögel (466 ff., 548 f.) über Götter und Menschen (481 ff., 571 ff.), die von Zeus zurückgefordert, notfalls in einem *ἱερὸς πόλεμος* erobert werden soll (554 ff.) unter der Leitung des Peishetairos (637 f.). Damit ist der Rahmen gegeben. Das Publikum, das die Struktur der zweiten Teile kennt, ist weniger gespannt darauf, was geschieht, als darauf, wie der Dichter dieses Projekt für seine Scherze ausnützen wird.

Die Übergangsszene zur Parabase (639-674) bringt dann zwei speziellere Hinweise, die seine Erwartungen wecken, aber noch nichts Wesentliches preisgeben, nämlich dass jetzt schnell etwas getan werden müsse (639-641), und dass die beiden Athener Flügel erhalten werden, um mit den Vögeln leben zu können (648-655). Sofort nach der Parabase wird denn auch das Spiel in Gang gesetzt in einer typischen Szene von besonderer Bedeutung, die den vier Szenenreihen vorangeht (801-850). Hier

erhalten die Zuschauer in einer Art zweitem Prolog eine sorgfältig dosierte Orientierung über den Plan zur Durchführung des ihnen schon bekannten Projekts und über die Grundlagen der Handlung des zweiten Teils. Die Flügel sind den beiden inzwischen gewachsen (801-808), und Peishetairos nimmt sogleich seine grosse Aufgabe energisch in die Hand. Er bestimmt Namen und Stadtgott der neuen Stadt (809-836). Dann erteilt er Euelpides Aufträge und sagt, was er selber tun wird. Das ist der entscheidende Abschnitt. Aristophanes geht mit seiner gewohnten Technik vor: er arbeitet mit dem Publikum bekannten Stichwörtern, die er als Signale benutzt. Hier nimmt er Stichwörter aus der Darstellung des Projektes im ersten Teil auf, die er dann am entsprechenden Ort bei der Durchführung wieder verwendet. Euelpides wird weggeschickt mit Aufträgen für den Mauerbau in der Luft (837 f.; vgl. 550 ff., 1199 ff.), die Grenzwachen (841 f.; vgl. 560 f., 1169 ff., 1212 ff.) und je einen Herold zu den Göttern (843; vgl. 554, 1706 ff.) und zu den Menschen (844; vgl. 561 ff., 1271 ff.), der von dort zurückkommen soll (845), und das tut er ja dann auch (1269 ff.). Das ist eine selektive Programmvorstellung mit Hinweisen auf das, was nachher (von der zweiten Szenenreihe 1118 ff. an) geschehen wird, die aber auch, namentlich gegen den Schluss zu, viel Raum lässt für Vermutungen, wie Peishetairos das vorge sehene Ziel schliesslich erreicht. Was unmittelbar bevorsteht, erfährt es aber erst ganz am Schluss. Peishetairos geht einen Priester holen für das Gründungsofer (848-850), und während er das tut, beginnt der Chor mit einer Liedstrophe die erste Szenenreihe (851-858).

Auch die technischen Voraussetzungen des geplanten Spiels werden in der Orientierungsszene klargemacht. Spielführer ist Peishetairos (er bleibt es für alle vier Szenenreihen). Nachdem der Epos schon vor der Parabase verschwunden und jetzt auch Euelpides weggeschickt worden ist (842-847), bleibt er allein übrig. Die andern Schauspieler sind jetzt frei, die sukzessiven

Personen der Revue zu übernehmen. Ort der Handlung ist von jetzt an (ebenfalls bis zum Schluss) der Vorplatz vor dem Haus des Peishetairos in der neuen Stadt. Bemerkenswert ist schliesslich, wo und mit welcher Kürze die entscheidende Information mitgeteilt wird: in 8 Versen der Aufträge an Euelpides plus 3 der Ansage des Peishetairos, im ganzen 11 am Ende der Szene von 50 Versen. Die Zuschauer müssen also sehr aufmerksam sein und genau wissen, wo sie aufpassen müssen um nichts zu verpassen von dem, was sie brauchen um das Spiel zu verstehen. Und das gilt nicht nur hier.

Zu jeder der vier Szenenreihen erhalten sie Hinweise auf das Handlungsmotiv durch Voranzeigen, die beim Beginn und beim Abschluss der Reihe, meistens vom Spielführer, bestätigt werden, ebenfalls in ganz wenigen Versen. Zur ersten Reihe: das Opfer, Voranzeige (848-850), Beginn (863), Abschluss (1056 f. vor und 1118 nach der Nebenparabase); zur zweiten: Stadtbefestigung in der Luft, Voranzeige (837 ff.), Beginn (1119 f.), Abschluss (1262 f. Chor); zur dritten: Menschen, Voranzeige (849 f.), Beginn (1269 f.), Abschluss (1469); zur vierten: Götter, Voranzeige (843; vgl. 1230-1233), Beginn (1531 ff.), Abschluss (1686-1692).

Schliesslich werden noch in jeder einzelnen Szene die jeweiligen Neuankömmlinge in einem der ersten Verse vorgestellt. Sie sagen selber, oder werden befragt, wer sie sind und was sie wollen, im ganzen 17 Personen.

Das ist also ein Informationssystem, das alle Teile von der grössten bis zur kleinsten Einheit, vom Programm des ganzen zweiten Teils über die Szenenreihen bis zur einzelnen Szene umfasst. Diese Informationen braucht das Publikum um das Spiel zu verstehen. Sie werden ihm in typischen, immer ähnlichen und daher als solche erkennbaren Formen der Mitteilung angeboten. Der Kenner sucht und findet sie an den gewohnten Stellen. Wo der Dichter sie hinauszögert, spielt er mit den Erwartungen des Publikums (vgl. z.B. 992 ff., 1304 ff., 1337 ff.,

1410 ff., 1496 ff.) offensichtlich immer mehr gegen den Schluss zu, um damit die Spannung und die Überraschungseffekte zu steigern.

Auf eine andere Weise dienen der erkennbaren Gliederung des Spiels im zweiten Teil die Liedchen des Chors in der Form respondierender Strophen. Auch sie sind ein relativ flexibles festes strukturelles Element. Die respondierenden Strophen können einander entweder unmittelbar (1313-1334, 1470-1493) oder auf Distanz folgen, und sie können auch zu einem Amoi-baion von Chor und Spielführer erweitert werden (1313 ff.). Jede dieser Strophen wird zu einer eigenen Melodie gesungen. Daran ist ihre Zusammengehörigkeit zu erkennen, auch wenn sie auf Distanz respondieren. Dazu kommt, dass jede der vier Szenenreihen eine andere, nur ihr zugehörige Strophe und Melodie hat. Auch diese Strophen erfüllen mit ihren Melodien die Funktion einer laufenden, akustischen, Orientierung des Publikums darüber, wo es sich in der Folge der Szenenreihen des zweiten Teils befindet — wieder eine andere Art von Signalen für Kenner. Jede Szenenreihe hat nicht nur ein eigenes Handlungsmotiv und eine Gruppe dazu assortierter Personen, sondern sie ist auch durch ihre eigene Strophe musikalisch als ‘Akt’ definiert.

Mit diesen Strophen kann Aristophanes spielen. Ihre Stellung innerhalb der Szenenreihe ist frei wie auch die Anzahl der Responsionen. Umgekehrt muss nicht jede einzelne Szene von der folgenden durch eine Strophe getrennt werden. Er hat also die Wahl, wo er solche Strophen einsetzen will und zu welchem dramatischen Zweck. Er rahmt einzelne Szenen mit einem Strophenpaar ein und hebt sie damit vor andern hervor. In der ersten Reihe ist es die erste Szene mit dem Opfer (851-858 = 895-902), in der zweiten die letzte mit Iris (1188-1195 = 1262-1268). Inhalt dieser Strophen ist ein Kommentar des Chors zur Szene, der ihre Bedeutung erklärt, wobei jeweils die zweite Strophe Erwartungen über den Fortgang der Handlung erweckt, die

dann überraschend anders weitergeht. In der dritten Reihe steht das Strophenpaar in der Mitte zwischen der ersten und den folgenden Szenen (1313-1323 = 1324-1334). Durch die Intervention des Peishetairos in der Strophe (1317) wird das Amoibaion von einem Kommentar des Chors (1313-1316) umfunktioniert zur Teilnahme an der Pantomime mit dem faulen Manes, der die Flügel zu langsam herbeischafft, die in den folgenden Szenen gebraucht werden. In allen diesen Fällen sind die Strophen vollständig in die Handlung des Stücks integriert. Diejenigen Szenen, die nicht durch Strophen voneinander getrennt sind, sollen sich dagegen ohne Unterbrechung Schlag auf Schlag folgen. Das sind jeweils Personen von ähnlicher Art: in der ersten Reihe (904-1057) *molesti*, in der zweiten (1118-1187) Boten, in der dritten (1337-1469) Flügelliebhaber. Anders geht er vor in der vierten Reihe. Diese leitet er ein mit einem Strophenpaar (1470-1481 = 1482-1492), trennt dann die erste von der zweiten Szene (1553-1564) und schliesst die Reihe wieder ab (1694-1705) mit je einer weiteren Antistrophe. Der Inhalt dieser vier Strophen — Spott auf Aktualitäten — ist hier nur durch eine feine Spielerei mit der dramatischen Illusion scheinbar mit der Handlung verknüpft, die gerade hier ihren Höhepunkt erreicht. Die Vögel, die doch die ganze Zeit dagestanden sind, erzählen, was sie angeblich beim Überfliegen der Erde Unerhörtes gesehen haben (1470-1472). Die bewusst angewandte dramatische Technik beim Einsatz dieser Strophen, mit einer Steigerung von den einfacheren zu raffinierteren Effekten gegen das Ende zu, ist nicht zu verkennen.

Diese Tendenz lässt sich, wie bereits deutlich geworden ist, auf verschiedenen Ebenen der dramatischen Gestaltung beobachten. Wir können hier aber längst nicht alles besprechen, was Aristophanes mit den festen strukturellen Elementen gemacht hat, und wollen nur noch einige Beispiele herausgreifen dafür, wie er seine Mittel einsetzt, um das Spiel mit ihnen über die längeren Strecken der Szenenreihen und des ganzen über-

langen zweiten Teils hin für seine Theaterkenner bis zum Schluss spannend und überraschend zu gestalten. Im Hinblick auf die Struktur der Handlung — der Revue mit den Szenenreihen — und der einzelnen Szenen — mit den Personen, die der Spielführer abfertigt — muss die Erwartung des Publikums nicht erst neu geschaffen werden. Sie gehört im Gegenteil zu den festen Elementen, die es kennt, und die Aufgabe des Dichters besteht darin, diese vorgegebenen Elemente für sein Spiel zu benutzen. Das ist keine geringe Herausforderung. Es ist klar, dass gerade diese Struktur die Gefahr mit sich bringt, durch Repetition Langeweile zu erzeugen. Wir sehen auch, wie Aristophanes sie vermeidet. Die gegebene Lösung ist das Spiel mit Variationen. Zu diesem Zweck setzt er die verschiedenen festen strukturellen Elemente in verschiedenen Kombinationen ein, jedes einzelne von ihnen in Variationen. Von besonderer Bedeutung für die Variation der Handlungsführung in den Szenen ist das Spiel mit Parallelsszenen. Ihm begegnet man denn auch im zweiten Teil auf Schritt und Tritt.

Handlungsmotiv der ersten Reihe ist das Gründungsopfer. Das Publikum weiß, dass aus dem Opfer nichts wird. Nie wird ein Opfer auf der Bühne wirklich dargebracht. Wie geht es also weiter, nachdem der Priester weggeschickt ist und Peishetairos behauptet, er werde selber opfern (889-894)? Sowie er sich dazu anschickt, wird er unterbrochen (903; vgl. 1065 f., 1118). Nun folgen einander fünf Personen, die sich ihm aufdrängen, um von der Stadtgründung zu profitieren. Die Themen dessen, was sie anbieten wollen, entfernen sich zusehends vom Opfer: der Dichter (917 ff.), der Orakelpriester (964 ff.), Meton (1004 ff.), der Inspektor (1023 ff.), der Volksbeschlusshändler (1048 ff.). Da ist also schon vom Inhalt her für Überraschungen gesorgt. Das ist aber noch ein kunstloses Spiel.

Nun aber zur Technik: Alle diese Szenen sind ihrer Struktur nach Parallelsszenen. Variation, mit einer Steigerung der szenischen Bewegung, bringt Aristophanes einmal in der Auffertig-

ung der *molesti* durch den Spielführer: der Priester wird einfach weggeschickt (893), der Dichter erhält statt des erwarteten Mantels einen windigen Chiton (946 ff.), dem Orakelpriester wird mit Prügeln gedroht (990 f.), Meton erhält sie ‘freundschaftlich’ gewarnt (1010 ff.), der Aufseher anstelle der erwarteten Bestechung (1025 ff.), der Volksbeschlusshändler ohne weitere Umstände (1044 f.). Der Steigerung der Bewegung entspricht eine Beschleunigung: Die erste Szene hat lange Prosagebete, die zweite 52 Verse, die dritte 35, die vierte 28, die fünfte 13, die sechste 10. Dann wird, als Höhepunkt der ganzen Reihe, noch ein unerwartetes Supplement angehängt. Die beiden letzten kommen nochmals zurück und werden zusammen weggeprügelt, in nur 9 Versen (1046-1055).

Nun kontrolliert Peishetairos die Ausführung seiner Aufträge (837-845). Damit setzt er die Handlung in Gang in der zweiten Reihe. Auch sie besteht aus Parallelszenen: es kommen drei geflügelte Boten. Der erste wird erwartet (1119 f.). Er berichtet stolz und redselig über den Bau der Mauer und ihre Bewachung (1121-1167); aber der Erfolg wird sogleich widerlegt. Unerwartet meldet der zweite, kurz und verstört, einen Eindringling, der bereits die Wachen durchflogen hat. Ein Gott ist im Anzug, mit Flügeln (vgl. 572-575), Alarm zur Nahverteidigung (1168-1187). Der angekündigte Krieg (556) ist ausgebrochen (Strophe 1188-1196), doch es kommt eine Frau (vgl. 1253 ff.), Iris, die Botin des Zeus, auf der Flugmaschine mit einer Botschaft nicht für die Vögel, sondern für die Menschen: den Göttern wieder zu opfern. Peishetairos kündigt den Angriff der Vögel an und prügelt sie weg (1258), zurück in die Luft (1196-1261). Die Opferblockade (561 ff.) ist erreicht (Antistrophé 1262-1268). Das sind andere Variationen als in der ersten Reihe. Sie spielen mit Erwartungen, die vorher erweckt worden sind. Man erwartet jetzt, dass es so weitergeht, dass der angekündigte Erfolg (508 f., 554 ff.) eintritt. Der kommt auch — aber nicht sogleich.

Jetzt wirkt die Variation durch Kontrast. War die zweite Reihe auf Beschleunigung angelegt, so die dritte auf Retardierung. Peishetairos hat ja noch zwei weitere Aufträge erteilt: die beiden Herolde. Er erwartet nun den, der von den Menschen zurückkommt, einen weiteren Boten (1269 f.). Seine Botschaft ist ein *μακαρισμός* des Gründers der neuen Stadt, dem sie einen Ehrenkranz schicken (1271-1278). Erst nach längerem Geschwätz mit Spott aus dem Stück heraus (1279-1303) sagt er, wie es weitergeht: mehr als 10.000 sind schon unterwegs und wollen Flügel erhalten. Peishetairos gibt sofort die Aufträge (1304-1312). Nach der nochmals retardierenden Pantomime mit Manes (Amoibaion 1313-1333) kommen dann — drei. Wer in der Parabase aufgepasst hat, weiss, dass der Vatermörder seine Flügel kriegen wird (1347 f.; vgl. 757-759). Mit dem Dichter Kinesias an zweiter Stelle (1372 ff.; vgl. 904 ff.) und dem ‘Politiker’, dem Sykopanten (1410 ff.; vgl. 1021 ff.), ist die Reihe analog (doch verkürzt) aufgebaut wie die erste, wobei das Motiv der ‘Beflügelung’ eine geistreiche Variation der Diskussion und der Abfertigungen durch den Spielführer erlaubt.

Die Variationen der vierten Reihe bestehen weitgehend in der Umkehrung von bereits verwendeten Handlungsmotiven. Als Höhepunkt der geplanten Projektausführung ist sie gleichzeitig dramatisch kohärenter als die drei vorhergehenden gestaltet. Man erwartet jetzt den zweiten der beiden Herolde, den Peishetairos an die Götter hatte schicken lassen (554 ff., 843). An seiner Stelle kommen tatsächlich nochmals ein Bote, in Umkehrung zu Iris (1202 ff.) ein Überläufer im Krieg mit den Göttern, ihr heimlicher Feind (1547 ff.), der Menschenfreund (1546 f., zu den Vögeln!) Prometheus. Seine prologartige Funktion ist wie die des Herolds von den Menschen (1304-1307; 1513 ≡ 1304), dem Publikum die Erklärungen zum Verständnis der bevorstehenden Handlung zu liefern, nur viel ausführlicher. Grade am Schluss darf keine Pointe verlorengehen. Das geplante (562 ff., 1230 ff.) Druckmittel der Opfersperre hat gewirkt, die

Götter hungern (1513 ff.). Es geht nicht mehr um den Krieg, sondern um den Friedensvertrag. Angekündigt wird dann das Kommen von Göttern, nicht 10.000 (1305) sondern einer Gesandtschaft (1532 f.). Erklärt wird, was verlangt werden soll (1524 f.), wer die Basileia (1536 ff.), und wer die Götter von den Triballern (1525 ff.) sind. Basileia — das ist neu — soll Peishetairos zur Frau bekommen (1536; vgl. 1720 ff.). Nach der zweiten Antistrophe (1553-1564) kommen drei Götter (1581 f.) wie vorher drei Menschen (1337 ff.), aber nicht in Revue nacheinander sondern zusammen als Gesandtschaft (1587 f.). Mit dem spärlichen, aber entscheidenden Lallen, das er dem Triballer zuteilt (1615, 1622 f., 1678 f.), macht Aristophanes aus der Not, dass er dafür einen vierten Schauspieler braucht, eine Tugend. Ihren Hunger lässt er Peishetairos als durchschlagendes Argument gegen Herakles einsetzen. Anstelle der ausgebliebenen Opfer dient dazu der Bratenduft von verurteilten antidemokratischen Vögeln (1538 ff.; vgl. 1688 f.); aber auch dieses Mahl wird sowenig wie vorher das Gründungsopter (1056 f.) dem Ausgehungennten auf der Bühne gegönnt (1689 ff.). Peishetairos schickt nicht eine Armee von Raubvögeln zur Zerstörung von Zeus' Haus aus (1246 ff.), sondern er wird von den Göttern selber zum Abholen seiner Braut zur Hochzeit in den Himmel geführt (1686 ff.). Mit dem Exangelos zur Exodus kommt dann noch ein letzter Bote, der sechste, der anstelle des Herolds zu den Göttern mit einem *μακαρισμός* den Triumph des Peishetairos verkündet (1708 ff.). Damit ist noch ganz am Schluss die Reihenfolge effektvoll umgekehrt gegenüber der dritten Szenenreihe, wo der Herold am Anfang auftrat. Schon vorher war der ‘Götterbote’ Prometheus am Anfang der vierten Reihe gekommen gegenüber Iris am Ende der zweiten.

Da lassen sich also vom Dichter mit einer sehr bewusst gehandhabten Technik sorgfältig auskalkulierte Effekte erkennen — alles andere als naiv. Der hohe Grad an Bewusstheit, mit dem auf der andern Seite das Publikum dieses Spiel als Theater

geniesst, ist schon von daher gegeben, dass die dramatische Fiktion der Handlung — anders als in der Tragödie und in der Neuen Komödie — ihre besondere Bedeutung hat als Vehikel zur Erfüllung einer ausserhalb ihrer selbst liegenden Funktion. Sie bietet den Anlass für den ständig die Fiktion durchbrechenden Spott auf die ausserhalb des Theaters liegende Realität, und diese Funktion tritt gerade in den Szenenreihen des zweiten Teils besonders stark in Erscheinung. Sie wird auch als solche nicht ernst genommen, sondern sie dient als Material für das Spiel mit dem Absurden — einem weiteren festen strukturellen Element — in den *Vögeln* etwa mit dem Luftreich (z.B. 837 ff., 1205 ff.) und mit den neuen Vogelgöttern (z.B. 889 ff., 1223 ff., 1688 ff.).

#### IV

Wir wollen nun, was wir an den *Vögeln* festgestellt haben, noch mit den zweiten Teilen anderer Komödien vergleichen, in denen wir Aristophanes beim gleichen Spiel in verschiedenen angelegten Handlungen beobachten können, wobei wir zuerst ein Beispiel ansehen, bei dem die Struktur sehr offen zutage tritt, und dann einige weitere heranziehen, wo sie aus verschiedenen Gründen stärker verdeckt ist. Sie erweisen sich als jeweils besonderen Bedürfnissen entsprechend gestaltete Variationen der selben Grundstruktur.

Sehr einfach liegen die Dinge im *Frieden*. Aristophanes hat offenbar das Stück, nachdem der Frieden erst kurz vor der Aufführung beschlossen worden war<sup>16</sup>, sehr rasch den veränderten

---

<sup>16</sup> Den in Einzelheiten nicht ganz eindeutigen chronologischen Angaben des Thukydides (V 17,2; 19,1; 20,1) kann wohl entnommen werden, dass der Waffenstillstand am Tag nach dem Ende der Dionysien 421 in Kraft trat und der Frieden zehn Tage später formell beschlossen wurde; s. dazu

Voraussetzungen anpassen müssen, und dabei ist der zweite Teil sehr konventionell herausgekommen. Er bringt auch wenig Überraschungen bei der Durchführung. Das Material dazu verwendet Aristophanes schon im ersten Teil. Zusammen mit dem Frieden werden Opora und Theoria aus der Höhle gezogen (523 ff.), und Eirene bleibt nun als Statue auf der Bühne. In der Übergangsszene (657-728) wird schon viel von der Orientierung vorweggenommen: das Gespräch mit dem Götterbild (657 ff.; vgl. 922 ff., 976 ff.), dass Trygaios nun nicht mehr von ihr lassen wird (705), Opora zur Frau (706 f.) und Theoria für den Rat (713 ff.) bekommt; zum Schluss ein kleines Spiel mit dem Absurden: die drei gehen zu Fuss auf die Erde hinunter, ohne den Mistkäfer (718-728). Am Ende der Orientierungsszene (819-855) kann dann als Programmvorstellung nur noch mitgeteilt werden, dass Opora für das Ehebett vorbereitet wird (842-845), was auf die dritte Szenenreihe und die Exodus vorausweist, und dass Trygaios Theoria dem Rat übergibt (846), womit die Handlung in der ersten beginnt. Spielführer ist Trygaios, Ort der Handlung der Platz vor seinem Haus, wo auch die Statue der Eirene steht. Die zwei ersten Szenenreihen sind sehr schematisch aufgebaut. Beide bestehen aus je zwei Szenen, die jede mit einer Strophe eingeleitet werden (alles Amoibaia 856-867 = 909-921; 939-955 = 1023-1038). In der ersten Szene wird Theoria dem Rat zugeführt (868-908), in der zweiten das Opfer an Eirene vorbereitet (922-938). Das gibt das — konventionelle — Handlungsmotiv für die zweite Szenenreihe ab, die nun allerdings auch ohne Überraschung mit einer Opferszene beginnt (956-1022).

---

A.W. GOMME, *A Historical Commentary on Thucydides*, Vol. III, *Books IV – V 24* (Oxford 1956; repr. 1962 etc.), 678, 711 ff., 721, dort auch 656 ff. zu den Friedenserwartungen, die in Aristoph. *Pax* (261 ff., 665 ff.) und in andern Komödien nach der Schlacht bei Amphipolis vom Herbst 422 an ausgedrückt sind.

Auch hier wird das Opfer nicht auf der Bühne geschlachtet, was wenigstens zu einem Scherz mit Durchbrechung der dramatischen Illusion verwendet wird: damit spart der Chorege das Schaf (1022). Gebraten wird aber dann doch in der zweiten Szene (1039-1126), und das zieht einen *molestus* (1058) an, den Orakelpriester Hierokles, der am Schluss weggeprügelt wird (1119 ff.). Diese Szenen werden erstaunlich kunstlos aneinander gereiht, ohne Spiel mit Parallelszenen. In der dritten Szenenreihe, nach der Nebenparabase (1127-1159), kommt aber auch diese Technik noch zum Einsatz. Bei ihrem Beginn ist das Hochzeitsmahl schon im Gang (1191-1196). Die Personen, die sich nun als Revue folgen, sind Besucher des Trygaios oder Hochzeitsgäste. In zwei Paaren von Parallelszenen werden einander Friedensfreunde und Friedensgegner gegenübergestellt, Händler mit entsprechenden Waren (1197-1264) und Knaben, die der Überzeugung ihrer Väter entsprechende Lieder singen (1265-1384). Diese Reihe enthält aber kein Strophenlied des Chors, und die Exodus (1305-1336) beginnt unmittelbar anschliessend, ohne Übergang an das Hochzeitsmahl ange schlossen. Das bedeutet nicht, dass nicht auch der *Frieden* ausgezeichnete szenische Einfälle enthielte, und dass Aristophanes nicht auch hier mit festen strukturellen Elementen spielte, vom Anfang bis zum Ende etwa mit glänzenden Parodien. Aber der Vergleich mit andern Stücken macht doch deutlich, wie einfach und anspruchslos, unter dem Gesichtspunkt der dramatischen Technik betrachtet, der zweite Teil gebaut ist.

In den *Wespen*, mit nur zwei Szenenreihen im zweiten Teil (1450-1473 + 1292-1449, 1474-1515), geht es raffinierter zu. Dass Aristophanes hier auch mit Neuerungen überraschen will, sagt er ganz am Schluss (1536 f.). Die Vorbereitung im ersten Teil nennt das Ziel, das im zweiten Teil erreicht werden soll, lässt aber viel Raum für Vermutungen, wie es erreicht werden soll: Philokleon soll durch seinen Sohn Bdelykleon von der Richtwut geheilt werden. Der Sohn bringt es so weit, dass der Alte

nicht mehr mit seinen Freunden ins Gericht gehen kann. Darauf, was nun zu seiner Heilung geschehen soll, erhält das Publikum schrittweise deutlichere Hinweise. Sein Sohn bietet ihm anstelle des Gerichts ein gutes Leben an, das er aber zunächst ablehnt (340 f.). Die Übergangsszene zur Parabase (760-1008) ist stark erweitert durch einen ersten Versuch, der scheitert, den privaten Hundeprozess im Haus (760-994, Theater im Theater). Zwei parallele Handlungen, in denen Philokleon im Schmerz zusammenbricht nach dem Agon (725-759) und nach dem Hundeprozess (995-1007), bieten die Gelegenheit, das Angebot des Bdelykleon und damit die Erwartungen des Publikums zu präzisieren: Er verspricht zuerst, ihn auszurüsten mit allem, was einem alten Mann Freude machen kann (737-740), und dann auch noch, ihn mitzunehmen an Mähler, Symposien und Feste (1003-1006). Erst in der Orientierungsszene (1122-1246) erfährt das Publikum, wie das dem Philokleon versprochene gute Leben aussehen soll. Er hat sich dafür seinem Sohn anvertraut (1129 f.), und damit der ihn zu seinen Freunden mitnimmt, muss sich der alte Knacker in einem Intensivkurs zu einem gesellschaftsfähigen feinen Herrn umschulen lassen. Wie er sich dabei benimmt, lässt nichts Gutes ahnen für die spätere Bewährung seiner neu gelernten Künste (1122-1248). Dass der Test sogleich beginnt, wird am Schluss angezeigt (1249-1264): Bdelykleon nimmt ihn mit zum Mahl und, gegen seine ausdrückliche Warnung (1259 ff.) zum Trunk; den Sinn der Belehrung hat er ganz anders verstanden (1249, 1262 f.). Ein Sklave trägt ihren Beitrag zu Mahl mit (1251). Ort der Handlung bleibt der Platz vor dem Haus der beiden, Spielführer — einstweilen noch — Bdelykleon.

In den zwei Szenenreihen des zweiten Teils benutzt Aristophanes das Ergebnis dieses Heilungsversuchs zu einem sehr effektvollen Spiel der Parallelszenen mit Umkehrung der Motive und gegenläufiger Handlungsführung. Die erste leitet er

ein mit einem Strophenpaar (1450-1461 = 1462-1473)<sup>17</sup>, in dem die Erwartungen auf die Demonstration verstärkt werden durch den Preis des Glücks des Alten mit seiner Wandlung zum guten Leben (1450 ff.) und der Vaterlandsliebe des Sohns, der den Vater zu Höherem gebracht habe (1462 ff.), nicht ohne Erinnerung daran, dass der Alte sich vielleicht doch nicht mehr ändern wolle (1456 ff.; vgl. 341 f., 750 ff., 1122 ff.). Die drei kommen nacheinander zurück vom Symposion: voraus der Sklave<sup>18</sup> mit einem Botenbericht, wie Philokleon im Rausch herumgehüpft ist (1304 ff.), alle beleidigt (1311 ff.) und sich auf dem Heimweg (1322 ff.) geprügelt hat (1292-1325), als zweiter Philokleon mit einer Flötenspielerin, gefolgt von einem Zechgenossen, der ihm einen Prozess anhängen will (1331-1334), weil er sie den andern entführt hat. Mit ihr will er sich der Aufsicht seines Sohns

<sup>17</sup> Die Umstellung scheint mir unumgänglich. Das Chorlied 1450-1473 schliesst gut an 1003-1006 und 1122-1264 an (sehr ähnlich der Preis des Glücks des Trygaios zur Eröffnung der ersten Szenenreihe *Pax* 856 ff.), der Hinweis auf die φύσις (1475 ff.) ist Vorausdeutung auf das Bevorstehende (vgl. *Thesm.* 1129 f.), beides hätte keinen Sinn und keine Pointe nach der ersten Szenenreihe (1292-1449). Umgekehrt folgt die Nebenparabase (1265-1291, verstümmelt) sonst nie schon nach einer einzigen Szene auf die Parabase; zur Begründung der Umstellung schon sehr früh in der Überlieferung s. C.F. RUSSO, *Aristofane autore di teatro* (Firenze 1962; 2. erw. Aufl. 1984), 201, 207, und mit ausführlicher Diskussion früherer Argumente *pro* und *contra* derselbe in *Belfagor* 23 (1968), 317 ff. (davon deutsche Übersetzung in *Aristophanes und die Alte Komödie*, hrsg. von H.-J. NEWIGER [Darmstadt 1975], 212-224).

<sup>18</sup> Der Sklave, der 1292 ff. zurückkommt, ist wohl derselbe, der 1249 zum Mitbringen des Essens aufgefordert und 1264 zum δεῖπνον mitgenommen wurde. Er heisst Χρῦσος (Χρυσὲ in allen Hss., vgl. A.H. SOMMERSTEIN [ed.], *The Comedies of Aristophanes*, Vol. 4, *Wasps* [Warminster 1983], 230 *ad Vespa.* 1252); zum Akzent (vgl. Γλαῦχος, Ξεῦθος) s. A. FICK, *Die griechischen Personennamen* (Göttingen 1894), 22 ff. und F. BECHTEL, *Die historischen Personennamen des Griechischen* (Halle a.d.S. 1917), 472, 495 (Namen mit χρυσ-).

entziehen (1326-1363). Bdelykleon kommt erst als dritter hinterher und versucht den Schaden zu begrenzen. Er bringt die Flötenspielerin ins Haus (1364-1387) und muss dem Alten gegen eine Frau (1388-1414) und einen Mann (1415-1441) beistehen, die mit Zeugen kommen, um gegen ihn gerichtlich vorzugehen. Doch der lässt sich nicht helfen und, um ihn vor weiteren zu bewahren, schleppt ihn der Sohn ins Haus (1442-1449). Der Erfolg der Heilung: Die Richtwut ist ins Gegenteil, Verachtung des Gerichts, umgeschlagen (1335 ff., 1367, 1421 ff.), und was er gelernt hat, braucht Philokleon zur Abfertigung der *molesti* (1393 ff., 1427 ff.), zu denen jetzt auch Bdelykleon zählt (1381 ff., 1446 ff.). Philokleon ist wieder ins Haus gesperrt wie am Anfang (67 ff.). Die zweite Reihe nach der Nebenparabase (1265-1291) führt mit der Umkehrung zum unerwarteten Schlusseffekt. Sie beginnt wieder mit einem Botenbericht des Sklaven, der diesmal aus dem Haus kommt (1474-1481; vgl. 1292 ff.). Philokleon hat weiter getrunken (vgl. 1300 ff.), das Flötenspiel gehört (die Flötenspielerin 1379 ff.) und will die neuesten Tragödientänzer zum Wettkampf fordern (1478 ff.; vgl. 1301 ff.). Er befreit sich diesmal selber aus dem Haus. Er lässt sich die Tür aufschliessen und beginnt einen rasenden Tanz (1482-1495). Nun verfolgt ihn niemand mehr (gegen 1326 ff., 1360 ff.), sondern er ruft selber andere herbei, und es kommen nochmals drei, die Söhne des Karkinos (1496-1515). Die Exodus (1516-1537) nimmt Aristophanes in die Szenenreihe hinein, hier singt der Chor sein Strophenpaar zu ihrem Tanz (1518-1522 = 1523-1528), und als letzte Überraschung führen sie den Chor der alten Richter tanzend hinaus (1535-1537) — statt der Richtwut jetzt die Tanzwut, und Bdelykleon hat gänzlich abgewirtschaftet als Spielführer. In den *Wespen* verwendet Aristophanes also für die Variationen der Revue sehr ähnliche Kunstmittel wie in den *Vögeln*.

Sehr ähnlich, aber mit einem anderen Typus von Variationen, sind sich in ihrem Aufbau die zweiten Teile der *Ritter* und

der *Frösche*. In beiden wird ein Wettstreit zwischen denselben Kontrahenten in mehreren Gängen fortlaufend durch den ganzen zweiten Teil hindurch durchgeführt. Der Sinn des nach jedem Gang wieder verlängerten Zweikampfs ist in beiden Fällen derselbe. Ein prominenter Zeitgenosse — Kleon in den *Rittern*, Euripides in den *Fröschen* — soll in jedem Gang unter einem andern Aspekt verspottet werden. Es folgen sich deshalb in den sukzessiven Gängen nicht verschiedene *molesti* in Revue, sondern verschiedene Themen des Wettstreits unter denselben Personen. Beidemal hat Aristophanes den epirrhematischen Agon (*Eq.* 756-940; *Ran.* 895-1098), der sich entsprechend seiner traditionellen Verwendung als Diskussionsszene für einen solchen Wettstreit besonders gut eignet, in die Sukzession der Gänge eingegliedert und in den zweiten Teil nach der Parabase (*Eq.* 498-610; *Ran.* 674-737) hinübergenommen. Beidemal wird das Publikum in einer ersten prologartigen Szene nach der Parabase über den Streit orientiert (*Eq.* 626-682; *Ran.* 738-813), dann treten die Streitenden und der Schiedsrichter auf in einer Szene, die zum Agon überleitet (*Eq.* 691-755; *Ran.* 830-874), und beidemal erscheinen hier auch schon vor dem Agon die respondierenden Chorstrophen (*Eq.* 616-623 = 683-690; *Ran.* 814-829 vier Strophen). In den *Rittern* lässt Aristophanes den Streit sogar schon im ersten Agon nach der Parodos beginnen (303-460), allerdings noch ohne den Schiedsrichter. Diese Variationen zeigen auch gut, wie flexibel die festen strukturellen Elemente in ihrer Handhabung sind.

Ihre Flexibilität nützt Aristophanes mit bewundernswertem Geschick aus bei der Gestaltung der ausgelassenen Posse in den drei Szenenreihen des zweiten Teils der *Thesmophoriazusen* (846-946, 1001-1135, 1160-1226). Unter dem Gesichtspunkt der dramatischen Technik ist vor allem bemerkenswert, wie er hier den Einsatz aller andern festen strukturellen Elemente der einen Hauptaufgabe unterordnet, die stärksten komischen Effekte mit

der Tragödienparodie zu erreichen<sup>19</sup>. So treten diejenigen Elemente in den Vordergrund, die sich mit ihr besonders effektvoll kombinieren lassen, wie das Spiel mit dem Theater im Theater, mit Verkleidungen, mit der Durchbrechung der dramatischen Illusion und mit dem Absurden, während er anderes wie etwa die respondierenden Strophen, die er dazu nicht brauchen kann, beiseiteschiebt<sup>20</sup>. Damit hat dieser zweite Teil ein Aussehen erhalten, das ihn auffällig stark von andern unterscheidet. Dass aber auch ihm die gleiche Gesamtstruktur zugrundeliegt, das ermöglicht Aristophanes auch hier ein analoges Spiel mit Parallelenszenen und Variationen der Handlungsführung wie in den andern Stücken. Auch hier wird das Publikum schrittweise vorbereitet darauf, was es im zweiten Teil zu erwarten hat. Schon im Prolog werden die wichtigsten Stichwörter genannt. Euripides hat Schwierigkeiten mit den Frauen. Weil er sie in seinen Tragödien ausspielt und schlecht von ihnen redet (85), wollen sie am Thesmophorienfest über seinen Tod beschliessen (82-84).

---

<sup>19</sup> S. zum Einzelnen die sehr gründliche und die dramatische Technik sehr gut berücksichtigende Untersuchung der Parodien in den *Thesmophoriazusen* bei P. RAU, *op. cit.* (oben Anm. 13), 50 ff.

<sup>20</sup> Die Athener Frauen am Thesmophorienfest (*Thesm.* 879 f., 887 f., 899 f.) kann Aristophanes nicht brauchen für die Textparodien, die er durch Euripides und seinen Verwandten produzieren lässt. Deshalb lässt er die respondierenden Strophen in den Szenenreihen (846-946 *Helena*, 1001-1135 *Andromeda*, 1160-1225 'Artemisia' [s. 1200 f., 1213 ff.], auch 765-784 *Palamedes*) weg. Dafür bezieht er die Parabase (785-845) und die zwei Chorlieder des zweiten Teils als Hymnen (947-1000, 1136-1159 je mit zwei respondierenden Strophen; s. dazu B. ZIMMERMANN, *op.cit.* [oben Anm. 5], II 192-203) in die Thematik der Frauen und des Thesmophorienfestes ein und stellt sie als Trenner zwischen die Parodien. Die Behandlung des Chors trägt am meisten zum besonderen Aussehen des Stücks bei. Es hat auch keine Parodos, keinen epirhematischen Agon und keine richtige Exodus. Der zweite Teil mit den Tragödienparodien ist beinahe ein eigenes Stück, ähnlich wie der zweite Teil der *Wespen*.

Seine Aktionen sind eingebettet in eine parodierte Rettungstrige, *μηχανήν*, «nach dem Charakter» des Euripides (93 f.): Zu seiner Verteidigung schickt er einen als Frau verkleideten Mann in die Frauenversammlung (90 ff.). Wie sein Verwandter verkleidet ist, muss Euripides ihm, damit er dorthin geht, eidlich versprechen ihn zu retten (*συσσώξειν* 270), wenn er in Not komme (264-279). Der Fall tritt ein, nachdem der Verwandte entdeckt ist (574-654), bewacht wird (652 f.), und vergeblich versucht hat sich selbst zu helfen (689-764). Jetzt muss ihn Euripides befreien. Wie er seine *μηχανήν σωτηρίας* (765 f.) im zweiten Teil durchführen wird (vgl. 927, 946, 1014, 1130 f.), erfährt das Publikum erst in der folgenden Orientierungsszene (765-784). Euripides tritt als ‘Spielführer’ in Rollen seiner Tragödien wieder in die Handlung ein. Dass schon die Intrige selber eine Farce war, lässt Aristophanes dann am Ende erkennen. Nachdem Euripides das am Anfang abgelehnt hatte (188-192), geht er schliesslich selber zu den Frauen, mit denen er in wenigen Versen handelseinig wird (1160-1170). Anstatt nun gleich mit dem Verwandten wegzu laufen, wie er es nachher tut (1202 ff.), weckt er zuerst noch den schlafenden Skythen, um auch mit ihm nochmals eine *μηχανήν* durchzuführen (1131 f.). Hätte er beides sogleich getan, so hätten alle Scherze gar nicht stattgefunden. Die Intrige dient also zum einen als Aufhänger für die Tragödienparodien, und zum andern führt sie die Idee der Euripideischen Rettungstrige selber *ad absurdum*: Nachdem die *μηχανήματα* der Tragödien versagt haben, führt er noch eine durch, die der *βάρβαρος φύσις* des Skythen entspricht (1129). Nur diese ist wirksam (1202); aber sie war unnötig.

Die Tragödienparodien in den zwei ersten Szenenreihen erfordern die Anpassung einiger traditioneller Elemente an den speziellen Zweck. Das Publikum braucht zum Verständnis der Witze entsprechende Informationen, die nicht wie bei der üblichen Revue die einander folgenden Personen identifizieren, sondern das Parodierte, zumal Aristophanes mit seinen Parodien,

wie Eric Handley am Beispiel der Helena herausgearbeitet hat<sup>21</sup>, nicht einfach den Vorbildern folgt, sondern diese selber kunstvoll für sein Spiel zurecht macht. Die parodierten Stücke werden mit ihrem Namen angezeigt: *Palamedes* (790), *Helena* (850), *Andromeda* (1012), jede der gespielten Rollen wird vorgestellt: *Helena* (850), Menelaos (867), *Andromeda* (1012), Perseus (1011, 1102), die unsichtbare Echo mit einem kleinen Vorstellungsgespräch (1056-1064). Die einzelnen parodierten Partien werden mit wörtlichen Zitaten der Anfangsverse gekennzeichnet<sup>22</sup>. Für das Spiel mit dem Absurden sind die exotischen Spielplätze genannt: Ägypten (855 ff.), der Felsen der gefesselten Andromeda (1001 ff., 1032 f.) im Barbarenlande (1108), Echo ἐν ἄντροις (1019), der fliegende Perseus, der zu Fuss aus dem Versteck herauskommt (1011, 1082 ff.). Als *molesti* sind naive Rüpel verwendet, die den absurden Dialog ermöglichen, die Alte in der ersten (852 ff.) und der Skythe in der zweiten Szenenreihe (1001 ff.). Das Spiel mit den Parallelsszenen ist auch hier auf eine zunehmende Steigerung der komischen Effekte hin angelegt. Dazu nur soviel: Die zweite Szenenreihe ist für die Befreiungs-handlung unnötig. Sie bietet aber Gelegenheit zum Anhängen einer zweiten Parodie. Zur Steigerung der Effekte gegenüber der ersten dienen die Ablösung der Alten durch den Skythen, die Fesselung des Verwandten an den Pfahl als *Andromeda*-Felsen (1001 ff.) und das retardierende Spiel mit dem Absurden: Der Skythe geht weg, um sich die Matte zu holen, doch Euripides bindet nun nicht etwa den Verwandten los, sondern er lässt ihn

<sup>21</sup> Deshalb lassen sich verlorene Tragödien nicht ohne weiteres aus den Parodien des Aristophanes rekonstruieren; s. dazu E.W. HANDLEY and J. REA, *The Telephus of Euripides*, BICS Suppl. No. 5 (1957), 23 f. und P. RAU, *op. cit.* (oben Anm. 13), 64 f.

<sup>22</sup> Die entsprechenden Anfangsverse aus Euripides zitiert z.B. *Thesm.* 776 ff., 855 ff., 1015 ff., 1065 ff., 1098 ff.; s. dazu P. RAU, *op. cit.*, 201 f.

zuerst den Part der Andromeda in der Einsamkeit spielen (1016 ff.), antwortet dann als Echo aus dem Versteck (1056 ff.), bis der Skythe wieder da ist (1082 ff.) und er selber noch als Perseus auftreten kann (1098 ff.). In der dritten Reihe spielt Aristophanes auch diesmal mit der Umkehrung der Motive. Nach dem Scheitern in seinen eigenen Rollen lässt er Euripides als alte Kupplerin zum dritten Mal verkleidet, nochmals mit einem Rollennamen (1201 ff.) und mit pittoreskem Hilfspersonal (1172 ff.) die saftige Posse mit dem Skythen spielen, zu der jetzt sogar der Chor hilft (1217 ff.), und zum Schluss lässt er alle Schauspieler in verschiedenen Richtungen davonlaufen (1203 ff., 1222 ff.) und schickt den Chor, wieder mit einer andern Variation der Exodus, still nach Hause (1227-1231).

Die *Thesmophoriazusen* sind also geradezu ein Musterbeispiel des virtuosen Spiels unseres Dichters mit den festen strukturellen Elementen der Alten Komödie für ein Publikum von Kennern, bei dem er ein präzises Gedächtnis für das, was es früher gesehen und gehört hat, und ein hellwaches Bewusstsein für alles, was mit dem Theater zusammenhängt<sup>23</sup>, voraussetzen kann, und das imstande ist die Kunst seiner dramatischen Technik zu erkennen und zu würdigen.

---

<sup>23</sup> Direkt angesprochen wird die Erinnerung der Zuschauer an «die neue Helena» (850) und an Echo, die «letztes Jahr» dem Euripides im Wettkampf half (1060). Das Spiel mit dem Flugkran des Perseus, an den nur erinnert wird (1098 ff., vgl. oben Anm. 12), mit der ständigen Durchbrechung der dramatischen Illusion auf den zwei Ebenen des Theaters im Theater (z.B. 1018 ff.) und aus dem Stück heraus (z.B. 1059 ff.) und mit technischen Ausdrücken wie *μονωδῆσαι* (1077) bezeugt das Interesse am technischen Aspekt der Theaterproduktion.

## V

Die Beobachtung dieser notwendigerweise beschränkten Auswahl von Beispielen der Verwendung fester struktureller Elemente sollte uns Anschauungsmaterial liefern, das zur deutlicheren Charakterisierung eines bestimmten Aspekts der dramatischen Technik des Aristophanes dienen kann. Versuchen wir also in diesem Sinne einige der Einsichten zusammenzufassen, die sich dabei ergeben.

Die festen strukturellen Elemente, mit denen Aristophanes arbeitet, sind materiell von verschiedener Art. Dazu gehören Formen, Typen des Aufbaus einzelner Szenen und ganzer Teile der Komödien, dramatische Motive, das Spiel mit Parallelszenen, Parodie, Durchbrechung der dramatischen Illusion, Theater im Theater und manches andere. Entsprechend finden sie ihre Anwendung auf verschiedenen Ebenen der dramatischen Gestaltung, einzeln oder meist in Kombination miteinander. Gemeinsam ist ihnen allen, dass sie zwar immer eine im Prinzip gleiche und als solche erkennbare Grundstruktur haben und dass sie immer wieder in gleicher oder ähnlicher Funktion im Stück verwendet werden, während anderseits ihre Erscheinungsform doch nicht in allen Einzelheiten starr und unveränderlich festgelegt ist. Ihre relative Flexibilität ist die notwendige Voraussetzung dafür, dass der Dichter mit ihnen sein auf Überraschungen hin angelegtes Spiel treiben kann. Ihre Anwendung wird vor dem Publikum keineswegs schamvoll versteckt, sondern es wird im Gegenteil jeweils am erwarteten Ort darauf aufmerksam gemacht durch immer ähnliche Signale, die zusammen ein weitgehend formalisiertes Informationssystem bilden. Voraussetzung für ihre dramatische Wirksamkeit ist, dass das Publikum die festen strukturellen Elemente und ihre Einsatzmöglichkeiten kennt, und dass es damit bestimmte Erwartungen verbindet, die der Dichter in jeweils überraschender Weise erfüllen oder irreführen kann, die er zur Erregung von

Spannung und, in unvorhergesehenen Kombinationen, zur Steigerung der Wirkungen bei deren Lösung einsetzt. Zur Steuerung der Erwartungen benutzt er die dem Publikum bekannten Signale. Ein wesentliches Erfordernis für den Erfolg des Dichters ist, dass er seinem Publikum jedesmal etwas Neues bietet. Zu diesem Zweck spielt er zwar immer wieder mit den gleichen festen strukturellen Elementen; aber er spielt mit Variationen. Das Neue, mit dem er sein Publikum überraschen kann, sind die neuen Variationen, deren Qualität eben gerade der Kenner als solche zu schätzen befähigt ist.

So erweist sich als Characteristicum seiner dramatischen Kunst unter diesem Aspekt gesehen: das Spiel für Kenner mit ihnen bekannten dramatischen Elementen. Damit ist natürlich keineswegs die ganze Kunst des Aristophanes erfasst. Aber unter diesem Gesichtspunkt betrachtet wird seine dramatische Kunst auch vergleichbar mit derjenigen anderer dramatischer Dichter. Erstaunlich wenig können wir dazu sagen im Vergleich mit denen, die ihm am nächsten stehen, seinen Zeitgenossen der Alten Komödie, weil uns dafür von ihnen zu wenig erhalten ist. Was wir von ihnen wissen, deutet immerhin — wie Sir Kenneth Dover gezeigt hat<sup>24</sup> — darauf hin, dass sie unter den gleichen Voraussetzungen, auf den Erfolg beim gleichen Publikum angewiesen, mit analogen Mitteln analoge Wirkungen erstrebt und erreicht haben.

Anders steht es um die attische Tragödie. Von ihr ist uns viel mehr erhalten, und daraus ist ersichtlich, dass bei ihrer dramatischen Gestaltung feste strukturelle Elemente vergleichbarer Art, wenn auch mit ganz anderer Wirkungsabsicht, in analoger Weise zur Geltung kommen. Das ist nicht überraschend, wurden doch die Tragödien unter den gleichen Voraussetzungen und für das gleiche Publikum gedichtet wie die Komödie. Einen Vergleich im Einzelnen durchzuführen ist aber hier nicht der Ort.

---

<sup>24</sup> *Aristophanic Comedy* (London 1972), 212-218: «Individual and Genre».

Das Spiel mit bekannten traditionellen Elementen und mit deren Variation für ein Publikum von Kennern ist als solches aber auch nicht auf Athen, und nicht auf das Theater beschränkt. Doch die Voraussetzung für seinen Erfolg ist immer dieselbe: ein Publikum von Kennern. Halten wir uns, um beim unmittelbar Vergleichbaren zu bleiben, an das Theater, so stellen wir fest, dass andere Dichter zu andern Zeiten auch die gleichen Mittel eingesetzt haben wie Aristophanes. Erinnern wir uns nur etwa an die berühmte Posse von *Pyramus und Thisbe* im fünften Akte des *Sommernachtstraums*<sup>25</sup>. Da finden wir auch das Spiel mit Verkleidung, mit Theater im Theater, mit der Durchbrechung der dramatischen Illusion, mit Rüpneln, mit Parodie eines bekannten Mythos und geläufiger Formen (in Vers und Prosa), und auch Shakespeare bereitet sein Publikum sorgfältig vor auf diese Szene und gibt ihm im Dialog die nötigen Hilfen, die es braucht zum Verständnis seiner Scherze. Besonders nahe kommt der Alten Komödie in ihrer Gestaltungsweise die *Nummernoper*. Sie setzt ein Publikum von Kennern voraus, das weiß, was es zu erwarten hat von festen traditionellen Formen wie Rezitativ, Arie, Gesangsszene, Ensemble mit Chor und Orchester, Ouverture und Finale. Auch sie erreicht ihre Effekte mit Variationen fester struktureller Elemente. Die Alte Komödie mit ihrem weitgehend festgelegten Gesamtaufbau, mit ihren festen Formen für Chor und Schauspieler, mit ihren vorgegebenen typischen Szenen und Szenenreihen ist im Hinblick auf ihre Gestaltungs- und Wirkungsmöglichkeiten der Nummernoper tatsächlich sehr ähnlich.

---

<sup>25</sup> William Shakespeare, *The Complete Works*, edd. S. WELLS and G. TAYLOR (Oxford 1986), *A Midsummer Night's Dream*: Aufführung der Parodie, Act 5, Scene 1, Vv. 106-355; Orientierung des Publikums im Vorgespräch Vv. 32-105; Vorbereitung der Erwartungen des Publikums vom 1. Akt an in den Szenen 1.2, 3.1, 4.2.

Ein wesentlicher Unterschied besteht allerdings in der Konstitution des Publikums und in der Begründung seiner Kennerchaft, die dieses Spiel im einen und im andern Fall ermöglichen. Handelt es sich beim Publikum in den genannten Beispielen aus dem Theater der Neuzeit um einen speziell zum Verständnis dieses Spiels qualifizierten Teil der jeweiligen Gesellschaft, dessen Kennerchaft auf einer besonders kultivierten ästhetischen — literarischen und musikalischen — Bildung beruht, so stützt sich Aristophanes für sein Spiel auf Kenntnisse, die er im Prinzip bei jedem seiner Mitbürger als Angehörigem des Demos von Athen voraussetzen kann. Als solche sind seine Zuschauer Kenner der traditionellen Theaterpraxis, in der überwiegenden Mehrzahl wohl ohne ein theoretisch formuliertes Wissen davon, womit der Dichter spielt — im Gegensatz etwa zu dem im *Sommernachtstraum* angesprochenen Publikum. Wohl grade deshalb sind die festen strukturellen Elemente der Alten Komödie und das Spiel, das Aristophanes mit ihnen treibt, zunächst auch weniger leicht erkennbar, und das macht ihre Beobachtung wohl schwieriger, dafür aber auch umso faszinierender.

Unter diesem Aspekt betrachtet darf man jedenfalls Aristophanes zu den grossen Meistern der dramatischen Kunst zählen.

## DISCUSSION

*M. Handley:* It seems to me a very interesting question which has been raised about the familiarity of audiences with the patterns of comedy; and in particular the point that large numbers of people in the audience are likely to have taken part in rehearsals for comedies. Can we add that though some of the technical terms we use are modern, others are used in a way which suggests that they were indeed familiar: for instance *ἀνάπαιστοι* as at *Ach.* 627, *Birds* 684 and elsewhere; the word *παραβῆναι* in its technical sense of come forward to deliver a *parabasis* (for instance *Knights* 508, *Thesm.* 785), *ἀποδῦναι* of taking off one's cloak to do this (*Ach.* 627; and see the commentators on *Peace* 729 ff.). On the other hand, admittedly in a rather special situation, Socrates in the *Clouds* (641 ff.), is made to find Strepsiades too dim to know the difference between a trimeter and a tetrameter.

*M. Gelzer:* Ganz abgesehen von der technischen Terminologie zur Bezeichnung der musikalischen, rhythmischen und theatertechnischen Bestandteile der Tragödie, die Aristophanes zur Belustigung der gebildeten Sachkenner besonders in den *Fröschen* zur Anwendung bringt, war gewiss auch eine einfachere Bezeichnungsweise nötig bei der Instruktion der Kinder durch ihre Lehrer oder dann derjenigen, die keine solche musiche Jugendbildung genossen hatten, durch den *χοροδιδάσκαλος* als Choreuten, und das nicht nur an den grossen Festen in der Stadt, sondern auch für die Aufführungen in den ländlichen Dementheatern. Einer der letzten, der die alte Praxis noch kannte und in seine theoretischen Erörterungen einbeziehen konnte, war wohl Aristoxenos von Tarent. Die alexandrinischen Grammatiker vernachlässigten die Musik und den Tanz und schufen als Ersatzdisziplin zur Beschreibung der Verse die reine Metrik, die auch eine neue Terminologie

zur Bezeichnung ihrer Grundeinheiten und Versmasse hervorbrachte. Vorher aber wurde der Rhythmus, wie Aristoxenos weiss, anhand der κίνησις σωματική, das heisst der Körperbewegungen des Tanzes festgestellt. Aus der Sprache der Beschreibung des Tanzes und seiner Instruktion stammt jedenfalls auch der Terminus ποῦς für eine rhythmische Einheit. Sie hat ja nichts mit einem — metrischen — Versmass zu tun. Aristophanes macht auch Witze damit, dass er auffällige neuartige rhythmische ‘Füsse’ mit den konkreten physischen Füssen der Vortragenden vergleicht (*Ran.* 1323 f. ὄρφες τὸν πόδα τοῦτον; *Av.* 1379 τί δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς;). Tanzen mussten die Choreuten auch können.

Aristophanes war sich aber bewusst, dass sein Publikum nicht nur aus Gebildeten (θεαταὶ δέξιοι oder σοφοί) bestand; als er mit seinen ersten Wolken durchgefallen war, musste er besonders schmerzlich erkennen, dass er sich auf sie allein nicht verlassen konnte (*Nub.* 519 ff.). Er musste Witze machen, über die auch die φορτικοί lachen konnten; aber er beschuldigt seine Konkurrenten, dass sie damit ihre Effekte erzielten, und macht sich auch lustig über den schwächeren Aestheten Dionysos, der behauptet, er könne die derberen Witze, ἐφ' οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι nicht ertragen (*Ran.* 1-34).

*M. Dover:* I would be reluctant to infer solely from τὸ τρίμετρον ἢ τὸ τετράμετρον in *Clouds* that the audience was familiar with metrical terms (after all, *Clouds* was a failure — too intellectual!), but I would be happy to draw the inference from *Ran.* 1133 πρὸς τρισὶν ἰσμβεῖσται, because there the metrical term is not the focus of the joke, but merely incidental.

*M. Zimmermann:* Ich denke, ein gutes Beispiel um das Problem der Terminologie zu illustrieren, ist der Begriff ποῦς, der von Aristophanes gleichzeitig sowohl in wörtlicher als auch übertragener Bedeutung als Versfuss verwendet wird (*Av.* 1379; *Ran.* 1323). Wir stehen hier wohl am Übergang von wirklicher zu terminologischer Bedeutung. Das Verbindungsglied dürfte die Aufführungspraxis, der Tanz und Rhythmos, sein, wo es darauf ankam, den ‘Fuss’ richtig, dem Rhythmos und Versmass entsprechend, zu setzen.

*M. Bremer:* You argued convincingly that Aristophanes in so many ways fulfils and crosses the expectations of his audience: they knew in considerable detail what a comedy could or should be. You went on to observe that many members of the audience, having been *choreutae* themselves, had kept in mind — although illiterate — the outlines and probably even striking passages from many earlier plays. I wonder at what moment *literacy* began to be important, and refer in the first place to *Ran.* 1114 βιβλίον τ' ἔχων ἔκαστος μανθάνει τὰ δεξιά.

*M. Gelzer:* Wieviele Athener wirklich lesen und schreiben konnten, ist schwer zu beurteilen. Für eine etwas frühere Zeit versucht man Indizien zu gewinnen aus den Stimmsteinen für einen Ostrakismos des Themistokles, die man auf der Agora gefunden hat. Ausser ganz wenigen, mit einer hilflosen Orthographie in ungelenker Schrift Geschriebenen sind alle übrigen von einer Hand. Das kann man so interpretieren, dass beschriebene Scherben an solche verteilt werden mussten, die selber nicht schreiben konnten, oder aber, dass möglichst viele Scherben vorsorglich mit dem richtigen Namen beschrieben und dann an die Leute verteilt wurden, damit niemand von ihnen auf den Gedanken komme, etwa einen falschen Namen auf seine Scherbe zu schreiben. Zur Zeit des Aristophanes konnte man sicher Bücher auf dem Markt kaufen. Ein wie grosser Teil der Bevölkerung das aber tat, wissen wir nicht. Die Witze, die Aristophanes mit dem Lesen von Büchern (*Dionysos*, in *Ran.* 52 ff.) und überhaupt mit Büchern in den *Vögeln* (974 ff.; 1288) und in den *Fröschen* (943, 1114, 1409) macht, können aber auch so verstanden werden, dass das damals noch etwas Besonderes war.

*M. Dover:* The interesting feature of *Ran.* 1109-1118 is that while it professes to be an encouragement to the two tragic poets its function is to reassure the audience: «Don't worry, you are σοφοί, you'll understand this next scene!». I would interpret βιβλίον τ' ἔχων ἔκαστος as «He's got a book!», assuming that ownership of a book was still rare. But it was rapidly becoming commoner at precisely the time of *Frogs* (as Sir Eric Turner explained many years ago, in *Athenian Books in the fifth and fourth centuries B.C.* [London 1951; 21977]) — the occurrence of βιβλιοπώλης in comedy, the reference in Plato's *Apology*, etc.

*M. Handley:* It may be that, as in some modern societies, we should distinguish different kinds of literacy. The Sausage-Seller in *Knights* has enough practical know-how to run his business and do (I suppose) the attendant accounting: he learnt his alphabet, *καὶ ταῦτα μέντοι κακὰ κακῶς* (189), but somehow one does not see him settling down at home with a copy of Euripides, let us say.

*M. Dover:* People who *can* read books don't necessarily *wish* to do so. Within the last two weeks I have encountered a skilled fitter of secondary glazing who boasted «I haven't opened a book since I left school» and an equally skilled controller of insect pests in woodwork who said complacently «I can never sit down with a book». Of course they can read technical instructions and write receipts, but books play no part at all in their lives.

*M. Gelzer:* Leute ohne spezifische Fachkenntnis können sich doch praktische Kenntnisse grösserer musikalischen Werke erwerben z.B. durch wiederholte Mitwirkung an der Aufführung von Oratorien im Chor. Sie wissen dann nicht im technischen Sinn, wie und nach was für Regeln das Werk komponiert ist; aber sie kennen mit der Zeit grosse Teile davon auswendig und können Entsprechendes in andern Werken identifizieren: Choräle, Arien, Soli, Ensemblesnummern u.a. Analog verhält es sich auch mit regelmässigen Besuchern etwa des Balletts, die verschiedene Tänze wie Walzer oder verschiedene Nummern wie einen *pas de deux* etc. unterscheiden und wiedererkennen können, ohne eine fachliche Ausbildung zu haben. So darf man sich doch wohl auch die durch die Beteiligung als Choreut an Aufführungen und als Zuschauer des Theaters erworbenen 'praktischen' Kenntnisse der Athener vorstellen.

*M. Handley:* In talking of the pattern of the latter parts of comedies, I wonder if we can see any development in the *Plutus*. Perhaps we need not reopen here the question of what kind of choral performance (if any) was given, and where between the sequence of scenes such performances came. What I have in mind is that the removal from the script of songs which are thought of as an essential part of the play must have some effect in compressing the

sequence in such a way as to make it grow near to an act. That does not of course rule out the balance given by parallel scenes within an act; but it may mark an interesting stage in Comedy's evolution.

*M. Gelzer:* Man kann tatsächlich beobachten, wie Aristophanes im *Pluton*, wo er keine Wirkungen mehr mit dem Gesang einzelner oder des Chors erzielen kann (wie noch in den *Ekklesiazusen*) bestrebt ist, diesen Mangel durch andere technische Mittel (der Szenenführung, der variierenden Anwendung fester Strukturelemente, die ohne Gesang auskommen) zu kompensieren. Um zu verstehen, wie er dabei vorgeht, muss man versuchen zu beobachten, wo in der Praxis der älteren Komödien solche musikalischen Mittel eingesetzt werden, und wie er ihr Fehlen im *Pluton* von Fall zu Fall durch den Einsatz eines anderen Mittels ausgleicht. Man kommt dabei gewissmassen auf eine Technik der 'Übersetzung' von erforderlichen Wirkungen aus einem Medium (musikalische Mittel) in ein anderes (Technik der Gestaltung von Sprechszenen). Ich habe entsprechendes Material gesammelt; aber seine Darstellung und die Beschreibung der angenommenen Kompensations-technik würden viel zu viel Zeit und Raum erfordern als dass sie im Rahmen dieses Referats hätten durchgeführt werden können. Es würde sich lohnen, das in einer eigenen Untersuchung durchzuführen, die dann auch einen Beitrag zum Verständnis des Übergangs von der Alten zur Mittleren Komödie bringen würde.

*M. Bremer:* You emphasize the fact that the choral intermezzos which were used to so much effect to articulate the four sequences of scenes in the *Aves*, are lacking in *Eccl.* But surely Aristophanes has found musical substitutes for that in the two duets, one sung by the old woman (893 ff., 906 ff.) and the girl (900 f., 911 ff.), the other by the girl (952 ff.) and the young lover (960 ff.).

*M. Gelzer:* Weil der Chor im *Pluton* fast gar nichts zu singen hat (auch die Ode vor dem epirrhematischen Agon 487 ff. fehlt im Gegensatz zu *Eccl.* 571-580), hat Domenico Comparetti (in der Einleitung und den Noten zur italienischen Übersetzung von A. Franchetti [Città di Castello 1900]) ange-

nommen, auch in der Parodie des Dithyrambus Κύκλωφ ἢ Γαλάτεια des Philoxenos, die Karion und der Chor im Wechselgesang anstelle eines Liedes der Parodos vortragen (*Plu.* 290-321), habe nicht der ganze Chor gesungen, sondern nur der Chorführer, und es ist fraglich, ob der Chor überhaupt als ganzer irgendwo in den Szenen gesungen hat (zu den Dochmien 637, 639 f. siehe P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes* [München 1967], 148).

### III

E.W. HANDLEY

## ARISTOPHANES AND HIS THEATRE

### I

Samuel Beckett's *Rockaby* (1981) presents the audience with a single character, a woman in a rocking chair. The words are given by her voice as a recorded 'voice-over', activated four times by a live request for 'More'. Then the voice fails, there are no more requests, and the short play ends<sup>1</sup>.

Other examples can be found of plays which make minimal demands on the audience's visual imagination or on the capacity of the theatre to feed it. Aristophanes' plays, by contrast, make some very large demands, with settings that can be in Heaven, on Earth or in Hades, and that change from one to the other within a play. They have characters that range from people like those in the world of everyday, by way of gods and demigods, to such creations as birds who speak and act like human beings. What sort of visual dimension does this kind of playwriting

---

<sup>1</sup> Samuel Beckett, *Rockaby and other short pieces* (London 1982): see Charles R. LYONS, «Character and Theatrical Space», in *Themes in Drama* 9 (1987), 27-44: the volume is devoted to the theme of «The theatrical space», and has much else that is of general interest here.

presuppose? There is no shortage of answers, at any rate in our more modern commentaries and critical discussions; but there is still a very considerable amount of doubt and disagreement. That is so not only because we are dealing with things from the remote past — texts which, for whatever different reasons, we do not always understand as Aristophanes did; and evidence for costume and staging which is much less in quantity and often less clear than we should like. The other factor from which we cannot escape is our own expectations. What we expect may be conditioned by a wide variety of experiences, ranging from amateur or professional productions of classical plays themselves to modern writing for the theatre and modern dramatic production in many experimental forms, both live and recorded — or created — for showing on a screen. If in theory any of these various experiences can be used to undermine any other (perhaps not necessarily a bad thing), in practice we are dealing with a form of popular entertainment, produced in competition, with certain known or knowable conventions of form and style, in which we can sometimes trace processes of change. The question if we think of Aristophanes in terms of performance is how far we can go with conventions that are wholly, or largely, visual, and therefore (at our distance) all the harder to grasp than what we can see plainly (or think we can see plainly) set out in a text.

## II<sup>2</sup>

I should like to leap to the beginning of Sophocles, *Ajax*: «Always I see you, son of Laertes, scheming to seize a way to hunt down an enemy; and so I see you now, at the tent of Ajax,

---

<sup>2</sup> This section of the discussion is based on part of a paper entitled «Notes on Aristophanes' *Acharnians*» which was read to the Cambridge Philological Society on 14 March 1991.

by his ships...». In the theatre, we recognise Athena (I belong to the school of thought which holds that she is in fact visible, and not just a voice)<sup>3</sup>. It takes Sophocles thirty-nine syllables, through her words, to present what needs to be known about actor, action and place. Athena does this in a way that was, and is, thoroughly familiar, by moving from a general observation to the particular present situation which prompted it.

Remote though it may seem, the beginning of Aristophanes, *Acharnians* has a comparable pattern. The speaker reflects aloud on the heart-rending misfortunes of his life, offset as they are by a mere handful of pleasures; but nothing (he tells us) stung him so much as the here-and-now. That will do for the comparison with *Ajax*. It takes many, many more syllables before we reach the point we reach so soon in Sophocles. But what a playwright is not prompt to provide, his critics are ever-ready to offer us; and so, in prefatory notes to commentaries, in literary histories and such places, we are told in advance what the modern critic thinks we should know. Plays in books, however, are different from plays in the theatre.

In introducing *Ajax* (1896), Sir Richard Jebb is somewhat more academic than Sophocles, but no great harm is done by that: «Scene: — Before the tent of Ajax, at the eastern end of the Greek camp, near Cape Rhoeteum on the northern coast of the Troad. ODYSSEUS is closely examining footprints on the sandy ground. ATHENA is seen in the air (on the θεολογεῖον)» (p. 10).

Editors of *Acharnians* commonly do much more. Alan Sommerstein, in his edition of *Acharnians* (1980) simply gives the opening speaker his name, as all modern texts do; but otherwise he leaves him to speak for himself. Yet even with this near zero-

<sup>3</sup> G.H. GELLIE, *Sophocles: A Reading* (Melbourne Univ. Press 1972), 5 can be quoted as a thoughtful critic who follows H.D.F. Kitto in the opposite view.

grade introduction there is something to notice. Aristophanes' audience, as has sometimes been forgotten, did not get the name for some time, not until the man calls it out at Euripides' front door (406). If what we are considering is Aristophanes' concept of this character, we can of course take the name into account together with such other observations as we make from the play. If we are concerned with Aristophanes' presentation to his audience, grateful though we may be to our editor, we cannot let it count till it comes. The speaker is like anyone else we see for the first time and do not know by name.

The beginning of *Knights* has something to contribute here. It is still a matter of dissension whether the two opening speakers should be labelled Demosthenes and Nicias, as they are by Sommerstein (1981), for example; or simply as 'Slave 1' and 'Slave 2', in whatever language, as they are by Victor Coulon and Hilaire van Daele in the Budé edition, which dates from 1923. In *Greek and the Greeks* (Oxford 1987), Sir Kenneth Dover reprints his papers of 1959 and 1968 which are cardinal to the whole modern discussion<sup>4</sup>. So also, I should like to maintain, is the treatment by H.-J. Newiger in his *Metapher und Allegorie* (1957), 11-23 and later. The image of a householder with slaves which represents Demos, the people, with his politicians, is one which oscillates, as Newiger shows, from foreground to background of our attention. The play begins from the domestic image, with the two characters as slaves. It then appears (with what degree of definiteness we can debate) that the fictional pair have another identity as politicians which derives from the real world. At least part of the effect of the presentation is spoilt if anything is done to impose either identity in advance, or even

<sup>4</sup> 307-310; 267-278: originally in *CR N.S.* 9 (1959), 196-199 and in *Komoido-tragemata. Studia ... W.J.W. Koster ... in honorem* (Amsterdam 1968), 16-28; the latter has addenda.

to impose in advance the double identity itself. In the theatre, Aristophanes offers no programme, no written text to carry labels; nor is he committed to portrait masks or anything else which would make the slaves instantly recognizable. If, as I am arguing, his essential object is to keep the audience's expectations in suspense as he builds up his presentation of the play, we are better not creating for ourselves problems which Aristophanes does not set. The initial indefiniteness is what is wanted. Given that, my own inclination is to suppose that the audience were led to guess, without undue difficulty, what people the slaves represent, whether or not we now feel we are in a position to guess with the same confidence.

We shall come back to *Acharnians* in a moment. In order to clarify this technique of theatrical presentation, it is worth looking at two other early plays in which Aristophanes begins by teasing the audience, namely *Wasps* and *Peace*. In these plays, actors pick out people who are really or notionally in the theatre and make a show of reporting their reactions. *Wasps* 71 ff.: «His father has a strange disease which none of you could possibly know or conjecture unless told by us. Try guessing...». Three named people in the audience are supposed to do that — unsuccessfully, of course — before the answer is given. *Peace* 43 ff.: «One of the audience, some smart-pants young man, is bound to say 'What's it about, then?', 'What's the beetle for?'; and there's some Ionian fellow next to him who says 'I do believe it's an allusion to Cleon...', and so on. In both of these plays, as in other comedies, there is a special element of spectacle to whet the appetite — the house in *Wasps* guarded day and night like a cage or prison; in *Peace*, the mysterious creature being unspeakably gorged in its pen.

By contrast, the man who begins the *Acharnians* is a man who, like the audience, is waiting for something to happen. Just as in *Wasps* and *Peace* Aristophanes has his actors mirror some audience reactions to the play once it has started, so here (I like

to think) he has the man reflect the sort of talk that might go on between neighbours at dramatic or musical festivals while they wait for an event. It is a guess that the pleasure he got from «the five talents that Cleon spewed up» (6) is a reference to a comedy, as it might be Aristophanes' own *Babylonians* of the year before. On this, I have no new detail to add; but given, as has been noted, that the corresponding pain is to do with Tragedy, and is so described, and given that we are not yet thinking of a man called Dikaiopolis or of an assembly, an allusion to comedy is perfectly in place. The transition to the here-and-now comes when the man says that «the Pnyx here is empty» (20). For all that, the switch from festival occasion to political occasion is less abrupt if we think of it in ancient terms than if we think of it as modern people. As T.B.L. Webster put it in 1956: «Whereas our normal convention is to look into a room from which one wall has been removed, their normal convention was that they were sitting, as they did in the Assembly, watching the transaction of affairs of state». Webster was of course thinking particularly of Tragedy, but his words are apt enough here; and Simon Goldhill, in a discussion of this passage published in 1991, makes the further point that the Ecclesia itself did actually have occasion to meet in the Theatre of Dionysus at festival time<sup>5</sup>. So our man is not, after all, a man in a theatre or at a festival: he is like us and not; he is a man in an assembly which (it happens) is being re-enacted in a theatre. The assembly experience, like the theatrical experience, is one shared by the great majority of the audience, the male citizens of Athens; and the details of that assembly's routine, like the herald's formal announcements that

---

<sup>5</sup> T.B.L. WEBSTER, *Greek Theatre Production* (London 1956), 2; Simon GOLDHILL, *The Poet's Voice* (Cambridge 1991), 186; for the five talents of 6 as an event of the real world rather than something in a play, see E.M. CARAWAN, in *CQ N.S.* 40 (1990), 137-147.

punctuate it, are one way of making sure that they respond. The more fantastic the proceedings, with the King's Eye, the Odontanian army and so on, the greater is the value of these links with reality to give a base from which the fantasy can take off.

The blending of the familiar with the unexpected is, one could claim, the  $E = mc^2$  of Comedy, its basic equation. The speaker at the beginning of *Acharnians* invites the audience to share his experiences, and in that way to identify with him. He is for all that different from a man in the auditorium. For one thing, he does not look like one of us: he is a comic actor with traditional costume and mask. For another, in spite of the ostensibly colloquial tone of much of what he says, he does not speak like the man in the street either. This is not the place to rehearse the very fine discussion of this opening speech which was presented by Kenneth Dover as a case study in «The style of Aristophanes»<sup>6</sup>. It is perhaps enough to say here that if Aristophanes had wanted to present him entirely as an ordinary man, he could no doubt have found means to do so. As it is, the heightening of his language by colourful expressions of various kinds perhaps serves to distance him from us a little, as not quite an ordinary man; but it is in any case more like an enhancing of the situation than an enhancing of the character, whose later role is anything but ordinary, as he speaks with voices other than his own, notably that of the poet (or is it that of the producer?)<sup>7</sup>. Here at all events we do not need to be told in advance that the man's name is Dikaiopolis, that the scene is the Pnyx (we shall learn

<sup>6</sup> *Greek and the Greeks*, 224-236: translated, with some revisions, from «Lo stile di Aristofane», in QUCC 9 (1970), 7-23.

<sup>7</sup> *Ach.* 377 ff., 496 ff.: the matter is still hotly argued: see S. GOLDHILL (quoted n. 5), 188-196, adding Niall W. SLATER, «Aristophanes' apprenticeship again», in *GRBS* 30 (1989), 67-82, together with remarks by S.D. OLSON and L.P.E. PARKER in two successive notes in *JHS* 111 (1991), 200-203, 203-208.

soon enough), that he has a house on stage, and so does Euripides and so does Lamachos: that is, they all will have a house when they need one, and if we worry about that now, as Aristophanes gives us no reason to do, we have only ourselves to blame.

### III

I take up the words 'traditional costume and mask'. How much do we now know about the appearance of actors in Aristophanes' time? This enquiry naturally has an authenticity of its own, quite apart from anything it may do to increase our understanding or enjoyment of the plays. There is no necessary, or at any rate no easy correlation between authenticity as established by scholarship and our own aesthetic satisfaction. I have heard it questioned how far it is possible to achieve, and how far genuinely to appreciate, musical performances in period style on period instruments. Without going into that, we have seen already how Aristophanes' notions of presenting a play do not immediately square with our more cut-and-dried expectations of him. It is equally true that some nineteenth and twentieth century ideas of what is a fit costume for the players of a favourite dramatist have done something to obscure the application of such documentary evidence as exists. Sir Arthur Pickard-Cambridge, as is well known, resisted to the end of his life the notion of publishing a book with pictures that were unexpurgated, and thought that the comic scenes on South Italian vases were so hideous and disgusting that readers could be left to find them for themselves elsewhere<sup>8</sup>. Fashions have changed, both in scholarly publications and some popular ones; but we still have

<sup>8</sup> See T.B.L. WEBSTER's Introduction (p. v) to *Dramatic Festivals of Athens* (1st ed. Oxford 1953) and p. 238 of the text.

a convention gap to cover, an equation to make with ourselves as well as with antiquity.

The most comprehensive single source of illustrations of actors in costume, their masks and the like is still Margarete Bieber's *History of the Greek and Roman Theater* (Princeton 1961); T.B.L. Webster's catalogue of *Monuments illustrating Old and Middle Comedy* was revised and updated in a third edition by J.R. Green in 1978; Green has since contributed a valuable survey of *Theatre Production 1971-1986* in *Lustrum* 31, Jahrgang 1989. Even if we lack the spectacular accessions which have come to Menander and the New Comedy in the last 25 years, there are some interesting objects and insights pertinent to the age of Aristophanes<sup>9</sup>.

Perhaps just three items can be mentioned here. I take first the now famous red-figure calyx-crater in the Getty Museum (82 AE 83), not universally agreed to be Attic — a piece important enough to rate a plate in Brian Sparkes' recent general survey of Greek Art (see note 9), and a piece surrounded by debate since its publication in 1985. Is it another representative, a late one, of that class of vase paintings of comic choruses, or proto-comic choruses, which include dolphin riders, men on horses, and in particular men dressed up as cockerels, for which the Greek could be (and, I am told, in some places still is) *ornithes*? Magnes' old play *Ornithes* has been tentatively connected with two of the cockerel vases that are dated to the first twenty years of the fifth century; it was remembered with other plays from Magnes' repertoire by the young Aristophanes in the *Knights* in 424; but

<sup>9</sup> There is a short selective bibliography in Eric HANDLEY and André HURST (eds.), *Relire Ménandre* (Genève 1990), 173 f.; B.A. SPARKES, *Greek Art, Greece & Rome, New Surveys...* 22 (Oxford 1991), 68 and nn. highlights some important recent items; I have myself learnt much from a paper by Professor Green «On seeing and depicting the theatre in Classical Athens», in *GRBS* 32 (1991), 15-50.

it is not easy to imagine a context for the commemoration of a revival. Are we to think of the *Ornithes* of Aristophanes, the *Birds* itself, no less, of 414? Or is this a special depiction of Right and Wrong in the first version of the *Clouds* in 423, who, according to a commentator on 889, were brought in in cages like fighting cocks?<sup>10</sup>

Next for mention is an Apulian bell-krater by the Schiller painter, dated about 370 B.C., and now in Würzburg<sup>11</sup>. A man on an altar with a sword holds up in his left hand a wineskin which has a child's feet in light shoes or sandals; an old woman runs towards him with a bowl. If the incident ultimately goes back, as we know it does, to Euripides' *Telephus* of 438 B.C., this version of it clearly alludes to Aristophanes' *Thesmophoriazusae* of 411. The relevant sequence runs from 689 to 759. Euripides' kinsman, disguised as a woman, takes on the role of Telephus and snatches a baby as a hostage. He discovers that the victim he is threatening is in fact a wineskin with Persian slippers (733-734); as on the vase, a woman comes forward with a vessel to catch the product of the threatened slaughter, like the blood of a victim (754-755); and the actor on the vase seems to wear over his tights a long robe similar to that shown for the woman.

<sup>10</sup> Magnes and Aristophanes *Knights* 520 ff.: see *The Cambridge History of Classical Literature I* (Cambridge 1985), 364 = I 2 (1989), 112. Surprises like the Würzburg Telephus (to be mentioned below) suggest that one can underrate the possibilities of revival long after, and even far away from, the scene of a fifth-century comedy's original production. For *Birds*, J.R. GREEN, *The J.Paul Getty Museum: Greek Vases 2* (Malibu, CA, 1985), 95-118 (the first publication); for *Clouds I*, Oliver TAPLIN, in *PCPhS* 213 (1987), 92-104. The debate continues from both sides.

<sup>11</sup> Martin von Wagner Museum, H 5697, first published by A. KOSSATZ-DEISSMANN, «Telephus travestitus», in *Tainia. Festschrift Roland Hampe* (Mainz 1980), 281-290; E. SIMON, *The Ancient Theatre*, transl. C.E. VAPHOPOULOU-RICHARDSON (London 1982), pl. 15: see O. TAPLIN, quoted n. 10 above and E. CSAPO, in *Phoenix* 40 (1986), 379-392.

Naturally enough, illustrators tend to chose striking moments from their plays, and the prominence of this incident in *Thesmophoriazusae* would make it a good choice. One can see also that with their taste for exciting scenes from Euripides and other later tragedy, this forty-year old play, full of parody, might have a special appeal for audiences in South Italy. But the vase does reopen the question of the relationship of fourth-century South Italian vases to plays which by then ranked as classics, as well as to contemporary imported or local drama; and this is a matter which is being actively pursued<sup>12</sup>.

I select also for brief mention here the group of Attic terracottas known as the New York group, with its fifteen representatives in the Metropolitan Museum, and very many offshoots and replicas elsewhere. Of this group, Green, revising earlier opinions, has written «a date of ca. 400 B.C. or even a little earlier... now seems necessary»<sup>13</sup>. If that holds, instead of being (arguably) post-Aristophanic, these fine models fall unequivocally into Aristophanes' productive years, and strengthen our idea of the image his actors produced, at any rate to the makers and buyers of such souvenirs, who have every reason, one would

<sup>12</sup> O. TAPLIN, quoted n. 10; in a paper to appear in *Tragedy, Comedy and the Polis*, ed. A. SOMMERSTEIN *et al.*, and in other work in hand to appear in his book *Comic Angels*. I understand that a new edition of A.D. TRENDALL's *Phlyax Vases* (London 1967) is in progress; for some forethoughts on it, see now J.R. GREEN, «Notes on Phlyax Vases», in *Quaderni Ticinesi di numismatica e antichità classiche* 20 (1991), 49-56. A survey of some of the material with Attic Comedy particularly in mind is given by Paulette GHIRON-BISTAGNE, «La messa in scena della commedia attica antica illustrata nelle arte figurativi», in *Dioniso* 45 (1971/74), 231-250.

<sup>13</sup> In T.B.L. WEBSTER, *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, 3rd ed. revised and enlarged by J.R. GREEN, Institute of Classical Studies, Bulletin Suppl. 39 (London 1978), 45 and 2; and cf. his remarks in *Lustrum* 31 (referred to above) at p. 74: New York, Metropolitan Museum, 13.225.13-14 and 16-28; M. BIEBER, *HT<sup>2</sup>*, figs. 164 and 185-198.

think, for wanting the models to be lifelike and reminiscent of the roles and poses they portray. By this dating, and by the fact that they continued to set the style for so long, they also give an impetus to the long established question of the origins and development of the so-called Middle Comedy. This is a large topic, well beyond the present occasion, but it is brought in not least because of its relevance to the problem we were led into of the revivals of Attic comedies and the perpetuation of their theatrical traditions in South Italy and elsewhere away from their home.

What can at present be said about the Theatre of Dionysus in Athens in the fifth century is hampered by the doubts which have been cast on the date of the conglomerate foundation blocks which have long been assumed to be the base of the so-called 'Periklean' stage building. Again the topic and the discussions devoted to it are too substantial to review here. It may be that even in this very disturbed site there is more to be done to resolve the chronology. One effect of this revolution, which leaves (literally) no sign of a base for a fifth century stage-building, has been to send people in search of information about production back to their texts again. A recent example is a paper entitled «Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama» by Donald J. Mastronarde, whose well-documented review of the state of the archaeological evidence can perhaps be offered here alongside Green's survey in *Lustrum* 31, as quoted already, as two substitutes for any closer engagement<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> D.J. MASTRONARDE, in *ClAnt* 9 (1990), 247-294; I am grateful to J.M. Bremer for making sure that I did not miss this; J.R. GREEN, in *Lustrum* 31, at p. 19 f. Professor Green (by personal communication) refers me to a new survey by J.P. MORETTI, «L'architecture des théâtres en Grèce (1980-1989)», in *ΤΟΠΟΙ* 1 (1991), 7-38.

Most interesting for our present purposes, and not at all likely to be resolved by archaeology for a period when stage-buildings were characteristically wooden, is the question of doors in the stage building: was there one only, as was suggested by A.M. Dale in a paper published in 1957; or more than one?<sup>15</sup> It is here that modern notions of production, whether realistic, revolutionary or improvised, are likely to call all of us with siren voices which we hear differently; and yet without the sirens, navigating the channel is like navigating with no sense of direction at all. Kenneth Dover is outstanding among the pluralists; the monist case was pursued by C.W. Dearden in a book published in 1976, and seems, at this distance, to have had the worst of the argument<sup>16</sup>.

A passage in Aristophanes in which two households are represented as being on the scene at once is near the end of the *Acharnians* at 1071 ff. There Lamachos is summoned by a messenger to a battle, and Dikaiopolis is summoned by a messenger to a party. The parallelism is reinforced and exploited by having slaves bring each man the appropriate kit. In passing, it is fascinating what basic comic fun audiences have, in modern times as well as in Aristophanes, when objects normally part of the interior world are brought out into the open into view. Here the effect of the parade of gear is doubled; and one can argue *ad lib.* if it is an acceptable part of the joke for the slaves carrying it all to jostle or dodge as they come through one single aperture. For me, the decisive case is in *Clouds*. At 92, Socrates' Phrontisterion is identified by Strepsiades to his son with the words ὅρᾶς τὸ

<sup>15</sup> «An interpretation of Ar. *Vesp.* 136-210 and its consequences for the stage of Aristophanes», in *JHS* 77. (1957), 205-211 = *Collected Papers* (Cambridge 1969), 103-118.

<sup>16</sup> K.J. DOVER, «The *skene* in Aristophanes», in *PCPhS* 192 (1966), 2-17 = *Greek and the Greeks*, 249-266; C.W. DEARDEN, *The Stage of Aristophanes* (London 1976), 20-29.

θύριον τοῦτο καὶ τῷκίδιον; He wants him to go there to study (110 f.). Phidippides refuses (119 f.); he is threatened with being thrown out of the paternal house and home (123); his uncle Megacles, he says, will not see him horseless, ἀλλ' εἴσειμι, σοῦ δ' οὐ φροντιῶ, «I'll go in, and take no notice of you» (125). No-one (I hope) is prepared to argue that it makes sense for him to go in through the door which has just been identified with that of the Phrontisterion (he has refused to have anything to do with it), a door at which, indeed, his determined father will be knocking in just a moment (133). One late manuscript is quoted for the reading ἄνιππον ὅντ' · ἀλλ' εῖμι...; and this is what the monists adopt, sending the young man off stage, as if to his uncle's, and reinforced by their expectation that after περιόφεται, ἄνιππον ὅντα is better Greek than ἄνιππον anyway. Dover deals with these points in his commentary (Oxford 1968), to my mind satisfactorily. The chances that the manuscript has somehow had access to transmitted truth are negligible; and a justification for περιόφεται ... ἄνιππον can be given<sup>17</sup>. If more is needed, I think it is worth noting what happens when this situation is recalled later in the play. Strepsiades proved to be a failure, and prompted by the chorus of Clouds he resolves to try his son again: 801 ff. «I'll go and get him; and if he won't, there's no way I'll not throw him out of the house. You [to Socrates] go in and wait for me a while». Sure enough, when the pair reappear (814 f.) we hear this: «By the Holy Smoke, you're not staying here any more, you can go and eat Megacles out of his portico». Aristophanes is not committed to picking up the earlier scene. He has a choice. If he had just wanted to dispose of Pheidippides off stage, because he had nowhere else to put him, he could have sent him to Megacles, thence to be recovered, or to his trainer's, or

---

<sup>17</sup> If there is still doubt about this, I should be disposed to consider ἄνιππον (ὅντ') · εἴσειμι with asyndeton.

to the market, or some place unspecified. The fact that he handles the motif as he does, bringing back into question the idea of being thrown out of the house, suggests to me strongly that he could count on having more than one door on stage for use at need.

It does not follow, of course, that Aristophanes is bound to the fixity of use of the doors in the way that we accept as conventional for Menander and New Comedy. The general principle seems to be that the doors are available for use as required, and can change their identity or be ignored when no confusion results. Thus, as we have seen, at the opening of *Acharnians*, we discover that the scene is in the Pnyx, and no question of the identity of the doors arises at that stage. When the Assembly sequence is over, and the treaty made, Dikaiopolis needs to be at home to celebrate, and he can achieve this by saying simply (202): «I will go in and celebrate the Rural Dionysia». The door, I imagine, is to one side, the central door being used for the tableau-like appearance of Euripides in the act of composition at 394-479. When Lamachos is summoned to the aid of the chorus at 566 ff., the highly dramatic dochmiac metre in which he is invoked lends colour to the thought that he storms in from somewhere off stage, rather than popping out from a house; and likewise, at the end of the sequence, he storms off again to fight the enemy, while Dikaiopolis goes off in the opposite direction with an announcement of his free market. It is also likely, I think, that his servant comes from off stage to make an offer to Dikaiopolis for thrushes and an eel (959 ff.). Yet when he needs a house on stage, as we have seen he does, at 1071, he can have it with the use of another door matching that of Dikaiopolis. The discontinuity of the action given by choral performances and episodic scenes makes this change for a new episode acceptable in a way which would be harder with New Comedy's more integrated structure and greater naturalism.

## IV

When it comes to individual movements by actors, not to speak of the chorus, even a minimum of contact with amateur productions of plays, ancient or modern, shows that there is ample room for the imagination to work in translating the text into action. Ancient dramatists frequently underline major movements or gestures of their actors by the words they give them in the text; and commentators are surely right to spend the energy they do in interpreting movements, even in the knowledge that they will often not recover just what the poet or his producer decided to do for the first staging. General principles are hard to lay down. It is clear that some dramatists are more explicit than others in defining their characters' movements, and in this matter there is much interest in the contrast between Menander's casualness and the practices of his Latin followers, as was pointed out long ago by Gomme<sup>18</sup>. These indications of movement and gesture, though we sometimes treat them as if they were documentation, are better seen as the product of a long tradition of open-air acting before festival crowds than as substitutes for the kind of stage directions that had not yet been invented<sup>19</sup>. Their presence if anything discourages the dangerous game of inventing stage business without some textual clue, or of seeking to explain verbal problems in terms of hypothetical actions.

For all the freedom with which he can change the place of an action, Aristophanes has a set which is much less changeable

<sup>18</sup> A.W. GOMME, *Essays in Greek History and Literature* (Oxford 1937), 254 ff.; since then, a very striking instance has accrued from Plautus, *Bacch.* 526 ff. in comparison with Menander, *Dis Exapaton* 102 ff.

<sup>19</sup> O. TAPLIN, «Did Greek dramatists write stage instructions?», in *PCPhS* 203 (1977), 121-132; J.R. GREEN, in *Lustrum* 31, at p. 26 f.

than that of a modern indoor theatre, not to speak of the wider mobility of the cinema or television screen.

On the face of it, the basic pattern of an Aristophanic plot is anything but static — a revolutionary idea, carried against opposition and then illustrated in its consequences, good for our friends, and bad for our enemies. Such a story can begin statically, at home or in a familiar place, with a mood of impatience or discontent, as in *Acharnians*, *Clouds*, *Lysistrata* and elsewhere; or it can begin with the excitement of travel, as for instance in *Birds* and *Frogs*. Even with our limited knowledge, and our still more limited sample here, it becomes possible to recognize stage routines familiar by their repetition, and attractive both by their elements of comfortable familiarity and by the spice of novelty they provide. Knocking at the doors of Euripides, Socrates or the Hoopoe produces a servant who is an apt forerunner of his master; knocking at the door of Heracles, if you are Dionysus kitted out as Heracles in the *Frogs*, produces no servant, but a confrontation with the real thing<sup>20</sup>. Similarly in Menander's *Dyskolos*, knocking at Knemon's door produces, with a shock to the caller which we are expected to share, a head-on confrontation with Knemon himself. The action is then repeated, in a thoroughly Aristophanic manner, by a second unsuccessful applicant to borrow a stewpot; and for good measure the whole motif is taken up again in the romp of the finale<sup>21</sup>. These recurring actions, of so simple a kind, are a measure of the special interest which will have been aroused when it is Hermes who appears at the door of Zeus in *Peace* (177); or when an approach to the door of Agathon in *Thesmophoriazusae*

<sup>20</sup> *Ach.* 395; *Nub.* 132; *Ran.* 37; see further Thomas Gelzer's remarks at p. 64 f. above.

<sup>21</sup> Men. *Dysc.* 458 ff., 499 ff.; then 911 ff. The 'servant' motif has in any case already been used at 97 ff.

is forestalled by the appearance of Agathon's singing servant as the pair of visitors step aside the watch — a piece of stagecraft which perhaps owes something to the classic incident of the Homecoming of Orestes in Tragedy<sup>22</sup>.

The real world of course provides the basis for comic actions on a vastly greater scale than these instances. It is important in a special way that we have noticed already in passing, when it enters into such sequences as the Assembly scenes of *Acharnians*, *Thesmophoriazusae*, and *Ecclesiazusae*, with their patterns of procedural formulae, including prayers, and recognizable rhetorical gambits by the speakers, all of which at the same time verify the action and the spectacle and give a base or a point of departure for the comic caricature<sup>23</sup>.

The essentially static nature of long speeches and structured debates, which sometimes seems to give modern producers problems, was perhaps less striking in a society accustomed to oratory and altercation in assemblies and lawcourts. The pleasure of responding to the words themselves and their variations in pace and tone could be a substitute, if one was needed, for physical movement; the violence of the verbal confrontation in such an exchange as that between the Sausage-Seller and the Paphlagonian at *Knights* 284-302 is something that carries its own excitement.

Tragedy remains in the background to give an extra vocabulary of tone, allusion and gesture, as well as a pattern for perfor-

<sup>22</sup> *Thesm.* 36 ἐκποδῶν πτήξωμεν; Aesch. *Cho.* 20 σταθῶμεν ἐκποδῶν; Eur. *El.* 107 ff.; Soph. *El.* 77-85 produces a variant in which Orestes (if it is Orestes) refuses to stay and listen. Cf. Ed. FRAENKEL, *Beobachtungen zu Aristophanes* (Roma 1962), 24 f.

<sup>23</sup> *Ach.* 43-173; *Thesm.* 295-764; *Eccl.* 128-284: on the last, see Ch.T. MURPHY, «Aristophanes and the Art of Rhetoric», in *HSCP* 49 (1938), 69-113; the fact that it is a representation of a rehearsal and not of the real thing adds to the comic possibilities, both verbal and visual.

mance sustained beyond the norm of comic dialogue. The obvious example is the 'long speech' from Euripides' *Telephus*, which Aristophanes has his hero echo at *Acharnians* 496-556. Looking ahead, to a period when Comedy's echoes of the tragic manner are as a rule milder and less colourful, I do not doubt that whatever else it does, the echo of Euripides, *Orestes* in the long speech of Menander's *Sikyonios* (176-271) does something to justify the sheer scale of the narrative by comparison with New Comedy's usual standards<sup>24</sup>.

The celebration to which comedies commonly progress in their later stages gives opportunities for the exciting move of bringing cooking gear and other objects out from inside; and this motif admits both parallel developments, as with the setting up of Philokleon's domestic court in the *Wasps*, and more elaborate variants of its own, as with the sacrifice in the *Peace*, where Aristophanes makes a joke against the inside/outside convention itself. *Peace* 948 f.: «We have the basket with the meal, and wreath of green and knife; and here's the fire. There's nothing holding us up but the sheep». The ceremony goes on. A show is made of scattering grains to the audience, for the sake of what may be a new joke on an old custom: «The women have got none» «But the men will give it them tonight» (966 f.). There are prayers, again comically elaborated. But when we come to the moment of «Take the knife and slaughter the sheep, cook-like» (1017 f.), Aristophanes draws back. «Peace», says Trygaeus, «does not like slaughter, and her altar is not blooded. Take it inside, slaughter it, and bring the thighs out here. That way the choregus is saved the sheep» (1019-1022)<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> For a much more reserved opinion of the effect of the echo, see F.H. SANDBACH (Oxford 1973), *ad loc.* (650 ff.).

<sup>25</sup> See *Entretiens Hardt* 16 (1970), at p. 19 f. for a possible instance of Menander playing on the inside/outside convention, as conjectured from Terence, *Andr.* 481 ff.

Real life contributes ritual in motion as well as static. The action of *Acharnians* is diversified by Dikaiopolis' one-household phallic procession (241-279); wedding processions form finales for *Peace* and *Birds*; a funeral crosses the path of Dionysus and Xanthias in the *Frogs* on their way to Hades (170 ff.), and so on<sup>26</sup>. Again these enlivements of the spectacle have some continuity in Comedy, as two instances can show: the procession with a pipe tune on arrival which is led by Sostratos' mother in Menander's *Dyskolos*, and the uproarious bogus hymeneal in Plautus, *Casina*<sup>27</sup>.

What sort of stage action did Aristophanes dislike? Some of the comic routines of his rivals: he would, wouldn't he? The hungry Heracles, excessive by-play with the costume phallus, jokes about not standing the pressure from one's bowels, a drunken old woman doing the *kordax*: an anthology can be made from passages of *Clouds* (537 ff.), *Wasps* (56 ff.) and *Frogs* (1 ff.) with a little help from elsewhere, but, as an ancient commentator on the passage of *Clouds* points out, and as we can see for ourselves from the opening of the *Frogs*, Aristophanes is perfectly ready to sail as close to the wind as can be when it suits him. Comic entertainers are not necessarily the most straightforward of men — perhaps they are necessarily the reverse.

## V

I have been trying to sketch the way in which stagecraft relates to the structure of the plays and to point, for the sake of

<sup>26</sup> The procession of the Initiates in *Frogs* is the subject of a separate discussion in this volume by Sir Kenneth Dover, pp. 173 ff.

<sup>27</sup> Men. *Dysc.* 430 ff.; Pl. *Cas.* 798 ff.; perhaps note with the former the lou-trophoria which is taken to be the subject of a fragment of an unidentified play published in E. HANDLEY-A. HURST (eds.) (n. 9 above) at pp. 138 ff.

comparison and contrast, to some continuities in Later Comedy. I could correct the balance, if I felt expert enough, by trying to consider choral movement, from the excited entrances characteristic of the early plays to the set dances of *Thesmophoriazusae* (947-1000) and the end of *Lysistrata*, not to speak of the lyrics of *Frogs*. What is also characteristic of Aristophanic comedy, and, like the chorus, disappears almost to vanishing point in Comedy's next age, is its capacity to translate words and concepts into stage spectacle, in a way which has been particularly illuminatingly discussed by H.-J. Newiger<sup>28</sup>, who was quoted near the beginning of this paper for the sake of his discussion of *Knights*. Everyone has in mind Dikaiopolis, translating Telephus' image about speaking over a chopping block from the words given to his hero by Euripides into a piece of literal stage action (*Ach.* 359 ff.); or Socrates in his basket keeping up with the Elevated in a literal sense (*Nub.* 223 ff.); or the omen for the journey at the beginning of *Birds*, which is translated literally into the carrying of a couple of birds bought in the market as guides. To follow out how these visions translate themselves into forms of stage action would largely be to repeat the message of Newiger's book; and it is with this tribute to it that I should like to end.

<sup>28</sup> *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, Zetemata 16 (München 1957), which I reviewed in *JHS* 79 (1959), 166-167; for an apt quotation, see J.M. Bremer's paper.

## DISCUSSION

*M. Dover:* I would be interested to know your view of the doors in *Frogs*. I go on the assumption that the palace of Pluto is represented by the central door.

*M. Handley:* I think I am happiest if the large central door is used for the entrance of the poets and Dionysus at *Ran.* 830. It represents Pluto's palace; and I should be equally content to imagine Pluto coming out with the party, perhaps to take up position on a throne and so to appear to preside overall.

*M. Gelzer:* Ich kann mir kaum vorstellen, dass Pluton schon 830 erschien, um bis Vers 1414 zu schweigen.

*M. Dover:* I think Pluto is present from 830 onwards. Otherwise, his first words (1414 οὐδὲν ἄπα πράξεις κτλ.), without anything like 'But here comes Pluto himself' beforehand, seem to me impossibly abrupt.

But when the slaves 'go in' at 812 f., where do they go? As they want to get out of the way of the quarrel, it seems strange that they should go in *towards* it.

*M. Handley:* It is probably too speculative to think that the silence of Pluto has anything to do with the long silences of Aeschylean figures, of which Aristophanes makes such a point in this play. As to the surprise utterance at 1414, we should perhaps remember from Aeschylus the sudden intervention of Pylades at *Cho.* 900 ff., even though it is prompted by a direct appeal from Orestes.

As to the slaves: it is perhaps strange that they should go in order to avoid their masters. But I suppose they can be thought of as going to hide somewhere. The choral ode which comes next means that there is no confrontation. In *Plutus*, Karion finds a way to 'duck out' of a situation by going to the pantry for a snack of bread and meat and eluding his master so that he can enjoy it secretly somewhere (318 ff.).

*Mme Loraux*: J'ai été tout à fait convaincue par ce que vous avez dit au sujet de l'ouverture des *Cavaliers*: que l'on perd beaucoup si l'on cherche à imposer aux deux interlocuteurs une identité précise d'entrée de jeu.

Je me demande si l'on ne rejoints ici l'un des traits essentiels du personnage comique en général: son identité 'pauvre', mais offerte à tous les enrichissements, en tant qu'elle est le support d'autres, beaucoup plus précises, qui, ponctuellement ou durablement, viennent se surimposer sur elle au cours de l'intrigue. En d'autres termes, le personnage comique est souvent à la fois lui-même et un autre, sans qu'il soit pour autant nécessaire de se déguiser. Pour donner un exemple, dans les *Thesmophories*, la femme dont le parent d'Euripide dérobe la petite fille évoque burlesquement, l'espace d'un instant, la figure de Déméter en deuil de Korè (qui est, je le rappelle, au centre de ce jour de jeûne où les femmes tiennent une assemblée); mais il est vrai que, lorsque la *xóρη* se révèle une outre pleine de vin (*Thesm.* 733-734), la femme perd tout aussi vite cette dimension.

Seriez-vous d'accord avec cette idée d'une identité flottante, voire multiple, du personnage comique?

*M. Handley*: Yes, I agree — probably much under the influence of Simon Goldhill's *The Poet's Voice* in discussing *Acharnians*, and of the authors he quotes there (see above, pp. 102-103 nn. 5 and 7). Sometimes, it is true, I wonder if this kind of analysis can become too complicated. But the case of Dikaiopolis' multiplicity of 'voices' is clear (however much we dispute details) and I am grateful for your suggestion about *Thesmophoriazusae*. My point about *Knights* is somewhat different in that it depends on the inherent ambiguity or unclarity of characters we have not seen before — an unclarity which the dramatist chooses not to resolve at once.

*M. Gelzer:* Paul Mazon hat in seinem *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane* (Paris 1904) darauf hingewiesen, dass Aristophanes im ersten Abschnitt seiner Prolog oft Handlungen ausführen und Reden halten lässt, deren Sinn das Publikum nicht sogleich verstehen kann. Das dient nur dazu, seine Aufmerksamkeit zu wecken und Spannung zu erregen, was nun im folgenden kommen werde, vielleicht sogar, das Publikum dazu zu bringen, dass es nicht mehr schwatzte, sondern ruhig wurde (vgl. *Vesp.* 85 f.); denn es gab ja keinen Vorhang, dessen Öffnung den Beginn des Stücks anzeigen. (In der Tragödie muss das Publicum allerdings meist schon vom ersten Vers an aufpassen, damit es die Orientierung versteht, die ihm der Dichter zu Beginn des Prologs gibt.) C.F. Russo hat dann gezeigt, dass Aristophanes typischen Figuren, kleinen Leuten aus Athen etwa wie Dikaiopolis, dem Wursthändler Agorakritos, Euelpides und Peishetairos, oft am Anfang überhaupt keinen und dann erst in einer bestimmten Situation der Handlung, wo das passt, einen redenden Namen gibt (*Aristofane, autore di teatro* [Firenze 1962; 21984], 61 ff.).

*M. Zimmermann:* Zu dem, was Thomas Gelzer zum vorbereitenden, gleichsam Ruhe stiftenden Charakter der Eröffnungsszenen ausgeführt hat, kann ich ein Beispiel von einer Aufführung der *Acharner* an der Emory University (Atlanta, USA) im April 1991 anführen: Da sass Dikaiopolis unter den Zuschauern, die sich noch unterhielten und erst allmählich verstummen, als sie wahrnahmen, dass sich eine Person ständig räkelte, räusperte und schneuzte.

*M. Degani:* Vorrei il Suo parere su *Nub.* 537-539, passo per me non del tutto perspicuo: il fallo era elemento davvero irrinunciabile?

*M. Handley:* My own view is much influenced by T.B.L. Webster's interpretation, in which he put special stress on the epithets: the phallos by-play which Aristophanes dislikes (or professes to dislike) is that of a phallos which is long and dangling (*χαθειμένον*), thick and red-tipped (CQ 5[1955], 94-95, and see also 7 [1957], 184-185). By contrast, the phallos can be tied up, as we see it in comic statuettes such as those of the New York group; if the *chiton* is

short it will show, if longer not. We have to add that a long phallos is needed (or probably needed) in *Thesm.* 643 ff., where the long woman's dress must have been taken off or lifted to expose it. On the other hand, there is a conspicuously non-phallic figure represented among the comic scenes on the group of jugs from the Athenian Agora published by Margaret Crosby in *Hesperia* 24 (1955), 76-84; A.D. Trendall and T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (London 1971), under IV 5-6.

*M. Dover:* What exactly is the point of the tied-up phallos? Tying up his phallos is not something a man normally does. But if it goes with a *chiton* of normal length, it is understandable; with a normal *chiton* and a tied-up phallos, an actor can play a 'non-phallic' role, and then, if at another point in the comedy he has to play a 'phallic' role, he can untie the phallos when he changes costume. I must admit, however, that one of the New York statuettes clearly shows a man with a tied-up phallos and a short *chiton* which exposes it.

It is possible to adduce a parallel from a more sophisticated culture — the annual φαλλοφορία at Nagoya, the heart of the Japanese automobile industry. A gigantic wooden phallos is carried on a platform, the poles being supported on the shoulders of young men, and installed in a sanctuary. It is followed by a procession of girls, each of whom cradles a model phallos in her arms.

*M. Gelzer:* Ich möchte die Frage stellen, ob wir nicht auch mit Häusern mit zwei Stockwerken und mit einem Fenster im oberen Stockwerk rechnen müssen, in den *Wespen* (besonders 317 ff.) und den *Ekklesiazusen* (das Haus des Nachbarn des Blepyros, 323 ff., und dann des jungen Mädchens, 884 ff.). Wenn man das annimmt, so wäre das auch ein Argument dafür anzunehmen, auch sonst sei nicht alles nur in Worten zwar gesagt, in concreto aber der Phantasie des Zuschauers überlassen worden, das heißt für Ausstattung des Bühnenraums mit sichtbaren Gebüschen in den *Vögeln*, mit mehreren Türen und Häusern in den meisten Stücken und mit Requisiten.

*M. Handley:* I think for the moment, with D.J. Mastronarde in his very thorough discussion (see above, p. 108 n. 14), and other earlier writers, that we have to believe our texts, at least from the beginning of *Agamemnon*

onwards, when they indicate the use of a roof. So that I feel we can postulate a roof for *Wasps*, and windows for both *Wasps* and *Ecclesiazusae*. There is a well-known comic scene by a South Italian painter, Assteas, in two different versions, which shows how he imagined a stage set with a window (Vatican U 19 = A.D. Trendall, *Phlyax Vases* [London 1967], 65, and British Museum F 150 = *ibid.*, 36: see A.D. Trendall and T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, under IV 19).

*M. Gelzer:* Da es kaum sichere archäologische Anhaltspunkte dafür gibt, wie die Bühnenausstattung im 5./4. Jhd. gewesen ist (nach J. Travlos überhaupt keine), ist die Rekonstruktion der Bühne und der Requisiten ganz auf die Interpretation der Texte angewiesen, und das heisst: wenn man die Texte nicht wörtlich verstehen will, weitgehend der Spekulation überlassen. Man kann feststellen, wie die Phantasie der Interpreten weitgehend von Vorstellungen des je zeitgenössischen Theaters abhängig ist. Zur Zeit als die Meininger im Theater mit Kostümen und Kulissen möglichst realistisch eine historische Wirklichkeit zu rekonstruieren beabsichtigten, und Richard Wagner im Gebrauch von Maschinen schwelgte, billigte man auch den antiken Dramatikern ein Maximum realistischer Darstellungsmittel, von Türen, Häusern und Dekorationen und des Gebrauchs von Maschinen auf der Bühne zu. Als dann Max Reinhardt auf leerer Bühne mit wenigen symbolischen Mitteln und der Bewegung von Chor und Schauspielern aus dem Bühnenraum heraus neue Wirkungen erzielte, konnte man auch für diese neuen Errungenschaften die Alten 'retten', indem man ihnen nur das dafür Nötige zusprach; noch weniger brauchte das aburde Theater, und so wurde nun auch von den Alten gefordert, dass sie mit einem Minimum auskamen. Es gibt aber keinen Grund zur Annahme, Aristophanes und Euripides sei es verboten gewesen, alle sichtbaren und technischen Mittel einzusetzen, die ihnen von den Choregen erlaubt und finanziert wurden. Das scheint ihr Publikum als Neuheit fasziniert zu haben, und wir finden nirgends — schon gar nicht in der gleichzeitigen darstellenden Kunst des 'reichen Stils' — einen Hinweis auf puristische oder asketische Tendenzen, die auf solche Verbote schliessen liessen.

*M. Degani:* Perché τοῖς παιδίοις ἵν' ἦ γέλως? L'espressione fa venire in mente il piccolo Perseo ποσθοφιλῆς dei Δικτυουλχοί (795), che non pare ricordato nei commenti a *Nub.* 539.

*M. Handley:* I suppose that boys over a certain age may have been taken to the theatre by their fathers; or did they, with attendants, form a separate group? Many, including Aristophanes, may have had powerful early experiences of the theatre in this way, as well as some childish amusement at the crude by-play. There is another reference to jokes for the boys at Eupolis, *Prospaltioi* fr. 244 K/261 KA — or so I think likely, in spite of the corruption of the text of the quotation.



## IV

J.M. BREMER

### ARISTOPHANES ON HIS OWN POETRY

With due respect to Socrates, poets are generally very well aware of what they are doing: aware not only of their craft in general, of the function of poetry, of the relationship between poet and audience and so on, but also of the individual way in which they operate, and of the impact they want to have. Their texts show this awareness, and literary scholarship has been keen on elaborating explicitly and systematically what poets have suggested only by implication or stated incidentally. Perhaps it is due to the autumnal overripeness of our present European culture that this self-awareness is so much in evidence in the texts of 20th century poets: Rilke, Valéry, Auden, to name a few; and the playwright B. Brecht has even written a treatise to explain the nature of his drama. But in the spring of the same European literature, Greek poets have shown the same awareness. Homer, Pindar and Callimachus are striking examples, and scholars have elaborated their 'poetics'<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> E.g. W. MARG, *Homer über die Dichtung* (Münster 1971), and C. MACLEOD, «Homer on Poetry...», in *Collected Essays* (Oxford 1983), 1-16; M. BOWRA, *Pindar* (Oxford 1964), 1-41 and 193-238; and E.-R. SCHWINGE, *Künstlichkeit von Kunst*, Zetemata 84 (München 1986), 1-47 on Callimachus.

In the context of these Entretiens it will be rewarding to investigate Aristophanes' poetics. As far as I know, there is as yet no comprehensive treatment of this subject in the form of a monograph or an essay, although aspects of it have been discussed in books or articles. In 1967 Cantarella had already said<sup>2</sup>: «Nella immensa bibliografia aristofanea manca finora, tuttavia, uno studio completo ed esauriente su Aristofane come teorico e critico di poesia.» Instead of setting myself to the task of (a) discussing Aristophanes' theory of poetry in general, I have decided to confine myself to (b) tracing his ideas *about his own activity as a poet*. Why? In the first place because (a) — if it is feasible at all — will be much more rewarding once Dover's edition of *Ranae*<sup>3</sup> has become available; in the second place because (b) seemed to me more centripetal and promising for these Entretiens. On the basis of an unbiased re-reading of the complete Aristophanes I have written this paper, perhaps amounting to not much more than a rough sketch. Others will come and contest or correct the lines of this sketch: they are most welcome<sup>4</sup>. I will first give a summary.

---

<sup>2</sup> R. CANTARELLA, «Agatone e il prologo delle *Tesmoforiazuse*», in ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ. *Studia Aristophanea W.J.W. Koster in honorem* (Amsterdam 1967), 7 n. 1.

<sup>3</sup> Already R. CANTARELLA had pointed out (see my previous note): «un simile studio ... è possibile soltanto dopo una esatta valutazione, nei particolari e in generale, del problema della poesia nelle *Rane*.» Cantarella ignores C.M.J. SICKING's *Aristophanes' Ranae. Een hoofstuk uit de geschiedenis der Griekse Poetica* (Assen 1962). For my purpose Sicking's book is not strictly relevant, as he concentrates on what A. says about tragedy.

<sup>4</sup> Already in September 1991, one month after these Entretiens, Allan SOMMERSTEIN presented a paper «Old Comedians on Old Comedy» at a colloquium held in Zurich; it will appear in the 1992 issue of the periodical *Drama*.

1. Aristophanes' programmatic assertions about the lessons (political and moral) to be drawn from his plays are sincere in so far as the city and its citizens are the constant theme and focus of his plays.
2. He is constantly aware of the fragility of the link between himself as a poet and his audience, and shows himself, if not always, at least often prepared to accommodate his plays to what this audience likes and dislikes.
3. His texts may strike a modern reader by their colloquialisms, but proximity to the talk of the man in the street is not what Aristophanes strives after in the first place. He aims at upgrading comedy, and — by means of constant 'intertextuality' — at placing it in the context of Greek poetry.
4. If he claims originality (and he does), he will have been thinking in the first place of the grand design of his plays, the creative, and so often absurd, comical concepts behind the plot. I shall try to substantiate these four statements in this order.

## I

As Aristophanes is conscious of his place in the great tradition of Greek poetry (my third section will be devoted to that theme), he poses as an educator, who criticizes his audience for bad conduct, and teaches them what is right and wrong<sup>5</sup>. There is no need to be long in discussing the relevant passages: we are all familiar with them:

---

<sup>5</sup> Cp. W.J. VERDENIUS, *Homer, the Educator of the Greeks*, Med. Kon. Ned. Akad. Wet., afd. Lett. 33, 5 (Amsterdam 1970); M. DETIENNE, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* (Paris 1967); and, short but very relevant, K.J. DOVER, *Greek Popular Morality* (Oxford 1974), 29-30.

- ἀλλ’ ὑμεῖς τοι [sc. τὸν ποιητὴν] μὴ ποτ’ ἀφῆσθ’ · ώς κωμῳδήσει τὰ δίκαια· φησὶν δ’ ὑμᾶς πολλὰ διδάξειν ἀγάθον, ὥστ’ εὐδαίμονας εἶναι (*Ach.* 655-656)<sup>6</sup>
- (ὁ ποιητὴς) τολμᾶ λέγειν τὰ δίκαια (Eq. 510)
- τοιόνδ’ εὑρόντες ἀλεξίχακον τῆς χώρας τῆσδε καθαρτήν (*Vesp.* 1043)
- τὸν ἵερὸν χορὸν δίκαιαν ἔστι χρηστὰ τῇ πόλει  
ξυμπαρακινεῖν καὶ διδάσκειν (*Ran.* 686-687; cp. *Lys.* 648)

And in *Ranae* 1009 Aristophanes makes even Euripides say that a good poet deserves admiration not only for his cleverness but also for political and civic advices: δεξιότητος καὶ νουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν / τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν (*Ran.* 1009-1010; cp. 1500-1502).

The question whether or not Aristophanes, with his poetical productions, intended to take an independent stand in the political debate of his time, has in its turn been the subject of a lively scholarly discussion in our time. In 1938 two papers appeared, one by K. Reinhardt and one by A.W. Gomme<sup>7</sup>. The first scholar, speaking from Nazi Germany and deeply impressed by the courageous performance of Athenian democracy, stated that Aristophanes considered it his vocation to be the «Warner und politischer Erzieher. [...] Die stets wache

<sup>6</sup> In *Ach.* 500 Dicaeopolis says τὸ γὰρ δίκαιον οἴδε καὶ τρυγωδία. In *CQ N.S.* 33 (1983), 331-333 O. TAPLIN argues forcibly that, although the context is not that of a parabasis, the speaker = Aristophanes. «Tragedy's acquaintance with justice is something everybody takes for granted — the novelty is to claim the same for comedy.»

<sup>7</sup> K. REINHARDT, «Aristophanes und Athen», in *Europäische Revue* 14 (1938), 754-767, and A.W. GOMME, «Aristophanes and Politics», in *CR* 52 (1938), 97-109. Both papers can conveniently be consulted in H.-J. NEWIGER (ed.), *Aristophanes und die Alte Komödie*, Wege der Forschung 265 (Darmstadt 1975), 55-74 and 75-98 (henceforth I shall refer to this volume as *AAK*). The page-numbers in the text refer to the pagination in *AAK*.

Sorge auf dem Grunde seiner Tollheit kann nur überhören, wer ihn nach dem Weltkrieg... überhaupt nicht... las» (69). Gomme, writing in the safety of British democracy, insisted that one should study and appreciate Aristophanes not as if he were a politician but as a poet and a dramatist<sup>8</sup>; «this is the great claim which he makes for himself in his early plays, that he had raised the comic drama to a higher level... not by giving good political advice — that is only his jest, or at best only incidental — but by (...) dealing in the true spirit of comedy (not of satire) with important matters» (97-98).

The debate has continued. About twenty years ago G.E.M. de Ste.Croix<sup>9</sup> followed the line taken by Reinhardt (admiration for Athenian democracy and for the outspokenness of the comic poet in political matters), and considered Aristophanes to be «a man of very vigorous political views of a conservative, ‘Cimonian’ variety (not at all untypical among the Athenian upper classes)» (371). More recently, the issue of Aristophanes’ politics has been taken up by at least four scholars: I refer to Walther Kraus’ *Aristophanes’ politische Komödien*<sup>10</sup>, Malcolm Heath’s *Political Comedy in Aristophanes*<sup>11</sup>, Simon Goldhill’s *The Poet’s Voice*<sup>12</sup> and Jeffrey Henderson’s essay *The Demos and*

<sup>8</sup> In *Hermathena* 50 (1937), 87-125, an article devoted to a discussion of the comic technique of Aristophanes, D. GRENE had said exactly the opposite: «First and foremost the Attic Comedian is a propagandist, and only secondly a playwright.» (88).

<sup>9</sup> *The Origins of the Peloponnesian War* (London 1972), app. xxix: «The political outlook of Aristophanes», 355-371.

<sup>10</sup> Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sb. 453 (Wien 1985).

<sup>11</sup> Hypomnemata (Göttingen 1987).

<sup>12</sup> Cambridge 1991. Goldhill deals also with Homer, Pindar and Theocritus; but his chapter (167-223) on Aristophanes is a substantial discussion.

*Comic Competition*<sup>13</sup>. It is only proper that, given the limits of this single paper, I shall *not* venture to approach the problem as if I were working from zero and to work out in a few reckless pages a standpoint of my own, opposed to or pedantically distinguished from what these scholars have argued in their carefully argued papers. Rather I shall outline the positions they have taken in this debate, and indicate which one seems to me to be most probably right.

According to Kraus, the bulk of whose book is a discussion of *Ach.* and *Eq.*, Aristophanes *does* take a stand for truth, justice and even for pity (30, 100) and *is* deeply interested in the issues of war and peace, sycophantism and justice, deceitful demagogues and naive demos. But he acknowledges that the frame of reference within which Aristophanes had to operate, did not allow him to be serious, straightforward or consistent: a performance of a comedy is an activity of (a part of) the Athenian population itself and not an 'ego-trip' of an individual poet; it is meant for one particular occasion and part of a Dionysiac celebration which aims at liberating the mind from pressure and anxiety. Especially this last aspect of comedy explains, according to Kraus, why all the endings of Aristophanes' plays are so fantastic. It seems certain that the Athenians enjoyed this, although none of them on their way home could have failed to perceive that the final euphoria is 'real' only in the realm of the fantastic, the miraculous or the downright impossible<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> In *Nothing to do with Dionysus*, ed. by J. WINKLER and Fr. ZEITLIN (Princeton 1990), 271-314.

<sup>14</sup> Only gradually W. KRAUS makes his position clear; the statements given in my text are found on his pp. 30, 92, 98-101, 186-187. B. ZIMMERMANN, reviewing Kraus in *Gnomon* 58 (1986), 481-484, criticizes Kraus, too much so to my taste, for viewing Aristophanean comedy in a one-sided way «als politisches Forum».

Heath's monograph is in fact a brief discussion of some of Aristophanes' more famous 'stands': against Socrates in *Nub.*, against Cleon in *Ach.* and *Eq.*, in favour of peace in *Lys.*, in favour of the καλοὶ κἀγαθοί throughout his plays, according to De Ste.Croix. I quote Heath's conclusion: «Aristophanic comedy is and is not, in my view, political. It is political, in the sense that contemporary political life is its point of departure; political reality is taken up by the poet and subjected to the ignominious transformations of comic fantasy. But the product of the fantasising process did not and was not intended to have a reciprocal effect on political reality. [...] Politics was the material of comedy, but comedy did not in turn aspire to be a political force.» (42) Heath compares Aristophanes to tragedy: there, too, the political positions are «patriotic and democratic in tendency, [...] consensual rather than partisan» (42 n. 89).

The merit of Goldhill's discussion is that he describes better than most how elusive Aristophanes' voice is. Who is speaking to whom? This question is crucial throughout, but there is a most telling instance in *Ach.* When Dicaeopolis speaks, who is so easily taken as speaking for the poet (especially in view of 502-504), «we have an actor (who might be Aristophanes) who is playing a comic figure called The Man of the Just City, who is playing the Mysian prince Telephus, who is pretending to be a Greek beggar in order to argue his own case before the members of a comic chorus who are playing old Acharnian coal-burners who are now going to be treated as Achaean dignitaries»<sup>15</sup>. To argue whose case? Telephus'? Dicaeopolis'? Or Aristophanes'? Goldhill concludes that «the different levels of fiction in Aristophanes' dramatic writing can produce vertiginous destabilization of the poet's voice» (196). It is essential for the

<sup>15</sup> S. GOLDHILL (191 n. 90) borrows this from K.J. RECKFORD, *Aristophanes' Old-and-New Comedy I* (Chapel Hill 1987), 179.

game Aristophanes plays that he is elusive, and it is up to us (us the audience, or us the scholars) to determine in each case where the poet himself stands, to attribute a position to him. Goldhill calls this «the audience's or critic's *negotiation* of the boundaries of comic transgression» (196).

Finally, there is Henderson's essay, in my view the most pertinent of them all. Like Goldhill, he locates the poet of old comedy by comparing his voice to that of other 'critics': some of them speaking from without the consensus of the democratic community, like the Old Oligarch and Plato; others from within: political orators, tragic poets and the orators selected for the annual funeral oration. Henderson points out that — unlike autonomous carnival — comedy shared with other public assemblies an institutional structure whose common denominator and ultimate judge was the *demos*. Contrary to the 'anything goes' view of the carnivalists, comedy was *not* exempt from the laws regulating other forms of public discourse. Nor was it harmless: at least Cleon did not think so, and he hit back as hard as he could; Socrates, Hyperbolus and Cleophon knew where their unpopularity had started, and suffered for it in the end. In Henderson's own words: «In return for accepting the guidance of 'the rich, the well-born and the powerful' the *demos* provided that they be subjected to a yearly unofficial review of their conduct in general at the hands of its organic intellectuals and critics, the comic poets. [...] For all public competitors this meant potential deflation. But compared with the other institutions the *demos* could bring to bear against them, comedy must have seemed no worse than fair warning.» (307)

This survey of current scholarly opinion has led me to adopt a position closer to Kraus and Henderson than to Goldhill; closer to Reinhardt than to Gomme. The two most striking cases are *Lys.* and *Ran.* For the two earlier 'peace comedies' it is possible to argue that in *Ach.* the individual and highly egoistic (cp. 1038-1047) peace concluded by Dicaeopolis is excellent

material for fun, no more, and that in *Pax* Trygaeus is, to use Dover's words, «a man who performs on a level of comic fantasy a task to which the Athenian people had already addressed itself on the mundane level of negotiation. The progress of events made the play more of a celebration than a protest.»<sup>16</sup> But in 411 the situation of Athens was so bad that defeat was a real possibility<sup>17</sup>; political factions were stirring. Newiger<sup>18</sup> has argued convincingly that in *Lys.* the two themes, the panhellenic aspect of peace and the necessity for Athens of domestic reconciliation as a prerequisite for peace abroad, are so consistently executed, so central to the plot, and, pace Heath<sup>19</sup>, not annulled by laughter that only one conclusion is open: in this comedy, apparently the most hilarious and provoking of

<sup>16</sup> *Aristophanic Comedy* (London 1972), 137. C.M.J. SICKING's suggestion («Aristophanes laetus?», in *Festschrift Koster*, 115-124, see p. 126 n. 2), viz. that this comedy is not the celebration of a γενόμενον, but the comic and fantastic evocation, in the form of an ἀδύνατον, of a truly panhellenic peace, has not yet been refuted; but it is also hard to prove that he is right.

<sup>17</sup> Athens had not yet recovered from the staggering blow received at Syracuse; the Spartans dominated Attica permanently from Deceleia, and were helped by the Persians; important allies revolted: Chios, Miletus, Cnidus, Rhodes.

<sup>18</sup> «War and peace in the comedy of Aristophanes», in *YCS* 26 (1980), 219-237. Compare also J. HENDERSON on p. XXX of the Introduction to his *Lysistrata* (Oxford 1987): «We must not, however, imagine that *Lys.* was a purely escapist entertainment. True observation and just advice are as much a part of comedy as fantasy, distortion, and farce. Indeed, there were thoughts best publicly articulated in comic guise. Who in 411 could tell the Athenians that the Probouloi were decrepit bunglers, that the politicians were selfish and thievish, and that the Spartans were old friends? Who could give public expression to the desolation and fear suffered by the women? It was the comic poet who gave communal expression to the social currents running beneath the surface of public discourse.»

<sup>19</sup> *Op. cit.*, 15-16.

all comedies of Aristophanes as far as explicit mention of sexual organs and activity is concerned, the poet is at the same time most serious, and comes very close to taking an explicitly political stand, especially on the second of the two themes mentioned.

It may not be pure chance that it is this same theme of civic harmony which is prominent again in the parabasis of *Ranæ* (686-705 and 718-737). A reliable source, Dicaearchus, informs us that *Ran.* was given a second performance (ἀνεδιδάχθη) precisely because of this parabasis. Of course quite a few Athenians may have wanted to laugh again at Xanthias' buffoonery (see the next section of this paper), but at least this parabasis was not for fun; in 405 it was dead serious.

I finish this first section by giving as my opinion that Aristophanes, in stating his claims as a teacher and critic of public morals and politics, was not just striking an impressive pose, not speaking tongue in cheek, but, for once, serious<sup>20</sup>.

## II

In this second section I shall discuss the question whether Aristophanes was susceptible to the way his plays were received by the members of his audience, and, if so, how he catered to them. Again I am in the fortunate position that the ground has been recently explored, in this case by Cortassa<sup>21</sup>. The best opening is to quote two lines from the parabasis of *Eq.*:

---

<sup>20</sup> On this question whether or not Aristophanes could be serious, read J. HENDERSON (1990)'s eloquent paragraph on p. 312.

<sup>21</sup> Guido CORTASSA, «Il poeta, la tradizione e il pubblico. Per una poetica di Aristofane», in *La polis e il suo teatro*, a cura di E. CORSINI (Padova 1986), 185-204. Some of the points he makes are already found in Chr.A.

χωμψδοδιδασκαλίαν εῖναι χαλεπώτατον ἔργον ἀπάντων .  
πολλῶν γὰρ δὴ πειρασάντων αὐτὴν ὀλίγοις χαρίσασθαι.

«To make and produce a comedy is the most difficult thing of all, for although many have tried to seduce<sup>22</sup> her, she has given her favours only to a few of them.» (516-517) That Aristophanes does not just mean to say that the genre as such is a difficult one, becomes clear from the immediately following passage (518-550) which deals with the fickleness of the Athenians: instead of cherishing their good poets (Magnes, Cratinus, Crates), they use them as throwaway articles as soon as they fail to please and/or get older. Aristophanes expresses his concern that this might happen to him. The Athenian public is a mistress whom it is hard to please.

He learnt his lesson soon enough, at the occasion of his *Nubes*: after the victories obtained<sup>23</sup>, he had now to swallow the

MICHAEL, 'Ο χωμικὸς λόγος τοῦ Ἀριστοφάνους (Athens 1981), 140 ff.; see also Th. GELZER's article «Aristophanes», in *RE Suppl.-Bd.* XII (1970), 1531-1538.

<sup>22</sup> J. van LEEUWEN *ad loc.* points out that in 5th-4th century Attic the active *πειράω* is used only in erotic contexts; he adduces Aristoph. *Pax* 763, *Plut.* 150, 1067; *Eur. Cycl.* 581; *Lys. Or.* I 12.

<sup>23</sup> The hypotheses contain documentary evidence that with *Ach.* (425) and *Eq.* (424) he obtained first prizes. His very first comedy, *Banqueters*, of 427 got him already a second prize (*test. vi* in R. KASSEL-C. AUSTIN [eds.], *Poetae Comici Graeci III* 2 p. 123). A. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens* (Oxford 1968), 85 n. 9, affirms (referring to the didascalic inscription *IG II<sup>2</sup> 2325*) that Aristophanes' second play, *Babylonians*, of 426, won him a victory. Th. GELZER, in his *RE* article of 1970, 1407-8 and H.-J. NEWIGER, in his contribution to *Griechische Literatur*, ed. E. VOGT (Wiesbaden 1981), share this view (p. 202). It is contested by C.F. RUSSO, *Aristofane autore di teatro* (Firenze 1984), 36-40, who is, however, compelled to admit another Aristophanean victory with an unknown play at the Great Dionysia of 425, a few months after his Lenaean victory with *Ach.*

unpleasant fact of a third and last place in the contest. We will never know what confident tones he had struck in the original parabasis of *Nub*. In point of fact his *Vespae*<sup>24</sup> is the first text from which we learn how he reacted to the failure of his *Nubes*. In the prologue he is very careful to catch the attention of his public. Slave Xanthias informs them that they should not expect stale jokes stolen from Megara, nor slaves throwing nuts into the audience, nor an effeminate Euripides or a Heracles cheated of his dinner, nor even<sup>25</sup> a renewed attack on Cleon (56-63). «What we have got for you today, is a little intelligent story (ἔστιν ἡμῖν λογίδιον γνῶμην ἔχον), no cleverer than you are yourselves (ύμῶν μὲν αὐτῶν οὐχὶ δεξιώτερον), but definitely more sophisticated than vulgar comedy (κωμῳδίας δὲ φορτικῆς σοφώτερον)» (64-66).

Later in the same play, when the poet has hooked his audience with Philocleon's efforts to escape from his house («one of the best scenes of slapstick in A.», D.M. MacDowell *ad* 136-229) and with the dog's trial, Aristophanes ventures to be more outspoken. How can the Athenians have rejected the poet who has struggled heroically against the monstrous Cleon (1028-1036) and against the hardly less horrible sycophants (1037-1042)? The only consolation for the poet is that he has kept his reputation among the more sophisticated part of his audience (ό δὲ ποιητής οὐδὲν χείρων παρὰ τοῖσι σοφοῖς νενόμισται, 1049).

<sup>24</sup> Written a few months after, and under the immediate impact of the failure of *Nubes*.

<sup>25</sup> I translate «nor even», for there is a climax in the series of four possibilities rejected here by A., from the throwing of nuts, *via* Heracles and Euripides, to Cleon. The first possibility is most unworthy of a comic poet (cp. *Plutus* 795 ff., and my note 34), while the fourth, an attack upon a politician, comes much closer to the proper task of a comic poet. This climax is underlined by γε (metrically not necessary) after Κλέων in 62.

In the parabasis of his next play, *Pax*, Aristophanes repeats his claim that he does away with vulgar tricks (740-748, 750b; cp. *Vesp.* 56-63), and repeats his boast of having attacked Cleon (754-760, cp. *Vesp.* 1030-1036), but adds that he has gone about his job παῦρ' ἀνιάσας, πόλλ' εὐφράνας, πάντα παρασχών τὰ δέοντα (764): he has aimed at providing little pain and much pleasure, in short: to deliver all the goods. And the coryphaeus (obviously speaking on behalf of Aristophanes who was bald himself<sup>26</sup>) goes on: «in view of this, you should be on *my* side, all of you: not only the men but also the boys; and I appeal to the bald men in the audience to join in the effort to give me the victory»:

πρὸς ταῦτα χρεῶν εἶναι μετ' ἐμοῦ  
καὶ τοὺς ἄνδρας καὶ τοὺς παιᾶς .  
καὶ τοῖς φαλακροῖσι παραινοῦμεν  
ξυσπουδάζειν περὶ τῆς νίκης. (*Pax* 765-768).

The poet aims at amusing the elder members of the audience, but also the young ones.

Sometimes after *Pax*, between spring 420 and winter 417<sup>27</sup>, the poet returned to the text of his *Nubes*, and composed the parabasis which is now in the manuscripts of this play. This text shows unmistakable signs of disappointment and anger. Not only are his competitors qualified as vulgar and tasteless (ὑπ' ἀλδρῶν φορτικῶν / ἡττηθείς, 524-525), but also a part of his audience. For that is the implication of his words: ἀλλ' οὐδ' ὡς ὑμῶν ποθ' ἔκών προδώσω τοὺς δεξιούς 527: «those of you who are clever, I shall never desert *them*». At them, he had been aiming with his *Nubes* (ἥδ' ή κωμωδία / ζητοῦσ' ἥλθ', ἦν που 'πιτύχη θεαταῖς οὕτω σοφοῖς, 534-535), and for that reason he had refrained from presenting the well-known vulgar tricks of

<sup>26</sup> *Nubes* 540, 545; *Eupolis*, *Baptai* fr. 78 K/89 KA.

<sup>27</sup> K.J. DOVER (ed.), *Aristophanes. Clouds* (Oxford 1970), p. lxxx.

comedy (phalluses, beatings, fooling around with firebrands, 538-543). Nor had he gone on the beaten track of writing another comedy on a politician<sup>28</sup>. «If there are spectators», he says, «who prefer to laugh only when offered this kind of comic stuff, well, it is up to them if they will get no fun from *my* plays»: ὅστις οὖν τούτοισι γελᾷ, τοῖς ἐμοῖς μὴ χαιρέτω! (560). This is an angry declaration: the poet says he does not care about a part of his audience, he writes them off<sup>29</sup>.

In point of fact no playwright can afford to do that, and Aristophanes knew better than to alienate his audience. He needed it, he needed some amount of popularity — otherwise he might run the risk of not even getting a chorus! In the comedies performed in the decades before and after 400, there is ample evidence of the poet becoming increasingly cautious towards his audience.

In both *Lys.* and *Eccl.* a scene occurs in which some drastic stage business is enacted: in *Lys.* 1216-1220 an Athenian knocks a doorkeeper out of the way and threatens to singe the hair of some slaves with a torch<sup>30</sup>; in *Eccles.* 884-887 an old hag announces her intention to seduce a nice young man with a

<sup>28</sup> *Nubes* 551-559 is proof that other poets did keep to this road: Henderson is probably right in supposing that the audience appreciated *this* kind of entertainment: they evidently derived pleasure from seeing the ‘spitting images’ of their own leaders, with due exaggeration of their well-known weaknesses and vices.

<sup>29</sup> In *Eg.* 232-233 he had said confidently about his audience *as a whole* that they were certainly clever enough to appreciate his presentation (the point at stake there is the Paphlagonian’s mask): πάντως γε μὴν / γνωσθήσεται. τὸ γὰρ θέατρον δεξιόν.

<sup>30</sup> Cp. K.J. DOVER, *Aristophanic Comedy* (London 1972), 11-12; and J. HENDERSON *ad* 381, *ad* 1216-1238 and *ad* 1218b-1220. To the parallels adduced by Henderson one might add *Vesp.* 1330-1331, and *Plutus* 1050-1054 where the Young Man comes dangerously close to the Old Lady’s face with his torch.

lewd song; at that very moment a young girl leans out of her window and says that if anybody is going to do that, she will do it herself<sup>31</sup>. The common feature in both scenes is that the character apologizes for rather cheap stage business<sup>32</sup>. In *Lys.* the Athenian says:

φορτικὸν τὸ χωρίον.  
οὐκ ἀν ποήσαιμ'. εἰ δὲ πάνυ δεῖ τοῦτο δρᾶν,  
ἥμπιν χαρίζεσθαι ταλαιπωρήσομεν (1218-1220);

and in *Eccl.* the girl says:

ἔγώ δ' ἦν τοῦτο δρᾶς, ἀντάσομαι.  
κεὶ γὰρ δι' ὅχλου τοῦτ' ἐστὶ τοῖς θεωμένοις<sup>33</sup>,  
ὅμως ἔχει τερπνόν τι καὶ χωμῷδικόν (887-889).

In both cases the poet is saying in an aside to the highbrow members of his audience: «You must believe me that I feel slightly embarrassed about introducing this silly business into my play, but as it is sure to produce some hilarity I cannot afford to leave it out.» The compromise again<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Cp. R.G. USSHER (Oxford 1973) *ad* 877-1111 and *ad* 888-889.

<sup>32</sup> There is between these two cases also an important difference: while the vulgarity in *Lys.* 1216-1222 takes very little time, in *Eccl.* the scene of the young man confronted with a) his girl, b) the ugly old woman, c) the two even uglier hags, fills much of the second half of the play. «It is best seen as an instance (particularly striking) of the debt which the Old Comedy is under — at this late stage still — to Doric farce.» So R.G. USSHER, «The Staging of the *Eccles.*», in *AAK* p. 400. B. ZIMMERMANN, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der ar. Komödien* II (Königstein 1985), 62-63 refers to a possible folklore of singing contests («volkstümliches Wettsingen»).

<sup>33</sup> R.G. USSHER *ad* 888-889 refers to Rogers' keen observation that no doubt after line 888 the actors gave the audience an opportunity for shouting 'NO!'.

<sup>34</sup> *Plutus* 795 ff. proves that the problem remained with Aristophanes until the very end. Chremylus' wife wants to throw around figs and other fruits

In the prologue of *Ranae* the poet has found a clever solution to the same problem: the polarity between the two kinds of spectators is theatrically enacted between Dionysus and Xanthias. If I may quote Stanford: «It allows him by referring to some well-seasoned jests to get a series of easy laughs from the cruder members of the *Audience* and at the same time to guard himself from incurring the more critical spectators' scorn for poets who use stale jokes. So Dionysos is made to play the part of a man of some discrimination in his choice of jokes — in contrast with Xanthias, who is ready to provide any cheap buffoonery.»<sup>35</sup>

Not only the prologue, but the whole play shows the same dexterity: the first half, with Xanthias (and his master!) being beaten (644 ff.), with a greedy Herakles (62 ff.) and with Dionysus shitting in his pants (479) has been written to provoke uproarious hilarity, while the contest of the two tragedians in the second half is much more demanding. The poet shows that he is anxious about this. When the contest is in full swing and the rival poets are going to give precise criticisms on each other's prologues — some members of the audience might find this too clever by half — the chorus addresses the two poets as follows:

εἰ δὲ τοῦτο καταφοβεῖσθον, μή τις ἀμαθία προσῆ  
τοῖς θεωμένοισιν, ὡς τὰ  
λεπτὰ μὴ γνῶναι λεγόντοιν,  
μηδὲν ὄρρωδείτε τοῦθ' · ὡς οὐκέθ' οὔτω ταῦτ' ἔχει.  
ἐστρατευμένοι γάρ εἰσι

---

in honour of the god who approaches her house. Plutus says she should give him these sweets in her house, for that is the rule. ἐπειτα καὶ τὸν φόρτον ἐκφύγοιμεν διν. / οὐ γάρ πρεπώδες ἐστι τῷ διδασκάλῳ / ισχάδια καὶ τρωγάλια τοῖς θεωμένοις / προβαλόντ' ἐπὶ τούτοις εἴτ' ἀναγκάζειν γελᾶν. It is obviously *infra dignitatem* for the poet to buy laughter with some sweets.

<sup>35</sup> W.B. STANFORD (ed.), *Aristophanes. The Frogs* (London 1963), ad 3-4.

βιβλίον τ' ἔχων ἔκαστος μανθάνει τὰ δεξιά · [...]  
 μηδὲν οὖν δείσητον, ἀλλὰ  
 πάντ' ἐπέξιτον, θεατῶν γ' οὐνεχ', ως ὅντων σοφῶν. (1109-1118)

The poet fears that the discussion of particular lines and phrases of Aeschylus and Euripides may be difficult to digest for many members of his audience. Therefore he proclaims in an ‘apotropaeic’ fashion that, as *all* members of his audience are literate, they are veterans who served in many campaigns, well equipped to appreciate whatever will be presented to them. Guido Cortassa comments: «Dichiarandosi certo che il pubblico sarà perfettamente in grado di capire e di gustare le battute dei due contendenti per la sua intelligenza e la sua cultura, Aristofane si premunisce abilmente: in tal modo gli spettatori sono messi in condizione di non poter lamentarsi di non aver capito e di non essersi divertiti...» (*art. cit. [supra n. 21], 200*)<sup>36</sup>.

The last comedy which shows several signs of Aristophanes’ preoccupation how precisely to cater to his audience is *Ecclesiazusae*. I have already commented upon 887-889, and want to focus now on two other passages, in the first place on 577 ff. Praxagora is on the verge of explaining what it means that the ἐκκλησία has decided to give all power to the women. The chorus encourages her to sketch a daring plan: «Our city is in sore need of a clever invention; beware that you do not present things which have already been done or said before: for they hate it if they have to watch old stuff over and over again.» In the poet’s own words:

δεῖται γάρ τοι σοφοῦ τινος ἔξευρήματος ἢ πόλις ἡμῶν.  
 ἀλλὰ πέραινε μόνον  
 μήτε δεδραμένα μήτ' εἰρημένα πω πρότερον.  
 μισοῦσι γάρ ἦν τὰ παλαιὰ πολλάχις θεῶνται. (577-580)

<sup>36</sup> Cortassa’s comments are in line with Ed. FRAENKEL’s *Beobachtungen zu Aristophanes* (Roma 1962), 177-178.

The word θεῶνται (580) betrays that the chorus is speaking here about the audience in the theatre and not about the persons Praxagora has in front of her. For the members of the chorus, who have just arrived from the assembly, are already informed; there are now two old men waiting to *hear* what Praxagora is going to say, viz. her constipated (320-371) husband Blepyros and his impotent (468) friend Chremes: they will not be the progressive people who cannot stand anything they have never heard before!

The poet, answering the chorus through the mask of Praxagora, does not share its confidence:

καὶ μὴν ὅτι μὲν χρηστὰ διδάξω πιστεύω · τοὺς δὲ θεατάς,  
εἰ καινοτομεῖν ἐθελήσουσιν καὶ μὴ τοῖς ἡθάσι λίαν  
τοῖς τ' ἀρχαίοις ἐνδιατρίβειν, τοῦτ' εἴσθ' ὁ μάλιστα δέδοικα

(583-585)

«I am confident that the revolutionary things I am on the point of explaining *are* profitable; but I am particularly afraid that the members of the audience may prefer to stick to old routines, and are not at all prepared to open new veins.» Again the poet is painfully aware of the ambivalence in his audience: he hopes and expects that they enjoy novelties, but then again they may just be staunchly conservative and not like them at all. You never can tell with those Athenians.

*Eccl.* ends with an exodus song performed by the chorus. Before embarking on their long pnigos-like recommendation of the delicacies of the dinner (1166 ff.), they address the audience and, in the audience, the judges, «no longer speaking as women of the city but as choreutae involved in the success of the production»<sup>37</sup>, in the following terms:

---

<sup>37</sup> R.G. USSHER *ad* 1140-1143.

σμικρὸν δ' ὑποθέσθαι τοῖς χριταῖσι βούλομαι,  
 τοῖς σοφοῖς μὲν τῶν σοφῶν μεμνημένοις χρίνειν ἐμέ,  
 τοῖς γελῶσι δ' ἡδέως διὰ τὸν γέλων χρίνειν ἐμέ, κτλ. (1154-1156)

As far as our evidence goes, Aristophanes had not obtained all that many victories: there is certainty only for the victory of *Ach.*, *Eq.* and *Ranæ*<sup>38</sup>. As a relatively old man (he is about sixty by now), he addresses his audience through the mask of the chorus and begs for their favour. He urges upon the sophisticated members of his audience not to forget the clever things (ideas, lines of poetry, scenes etc.) they have enjoyed just now and, consequently, to vote for him; and he implores the other part of the audience, those who have had a jolly good laugh, because of that laugh, to vote for him...

Nobody will despise Aristophanes for this dependence on his audience, its more vulgar members included. In his *Nubes*, *Vespa*, *Pax*, *Aves* he did produce daring plays, full of invention and wit, without slapstick scenes and without knocking politicians around. His problem was that his most daring and innovative plays had failed to obtain victories. He took all this in his stride, but did not conceal that he wanted to be appreciated and get the prize. His problem is a problem which those who have had to write, produce or perform for large audiences will understand all too well, especially in our days of performances for the mass-media.

---

<sup>38</sup> For the victory with the *Babylonians* see my note 23. H.-J. NEWIGER: «Vielleicht lässt sich aus dem Rang der Komödien beim Agon aber doch eines ablesen: dass die zur aktuellen Politik deutlich Stellung beziehenden Stücke, *Babylonier*, *Acharner*, *Ritter* und die *Frösche* mit ihrer hochpolitischen Parabase, am meisten Beifall fanden» (*op. cit.* in the same note 23, 202).

## III

In this third section I start from two wide-spread ideas about Aristophanes: (a) that his language (at least in the spoken verses) is plain and vulgar Attic and if not vulgar then certainly full of colloquialisms<sup>39</sup>; (b) that if Aristophanes quotes, or alludes to, texts of other poets, this is just for the sake of fun, mockery or contempt. It will appear from Aristophanes' own theory and practice that neither of these ideas is completely justified.

First a few words about (a). There is an utterance of the poet himself, in which he deals with this aspect of his comic poetry:

διάλεκτον ἔχοντα μέσην πόλεως  
οὐτ' ἀστείαν ὑποθηλυτέραν  
οὐτ' ἀνελεύθερον ὑπαγροικοτέραν (*inc. fab. fr. 685 K/706 KA*)

---

<sup>39</sup> NEWIGER's bibliography, *AAK*, 487-510, helpful in so many ways, does not even have a section on 'language'. The same volume contains only one paper (124-143) on this topic, by K.J. DOVER who confines himself to analyzing the diction of Aristophanes in the prologue of *Ach*. — In the introduction to his *Les images d'Aristophane. Etudes de langue et de style* (Paris 1965), Jean TAILLARDAT offers a few observations on metaphors taken by the poet from daily life. Systematic research on 'colloquialisms in Aristophanes' has been done only in a distant past: L. BAUCK, *De proverbiis aliisque locutionibus ex usu vitae communis petitis apud Aristophanem Comicum* (Königsberg 1880); O. LOTTICH, *De sermone vulgari Atticorum maxime ex Aristophanis fabulis cognoscendo* (Halle 1881), and W. DITTMAR, *Sprachliche Untersuchungen zu Aristophanes und Menander* (Leipzig 1933). The major textbooks contain one or two pages with some generalities: A. MEILLET, *Aperçu d'une histoire de la langue grecque* (Paris 1930), 216-217; Ed. SCHWYZER, *Griechische Grammatik I* (München 1939), 111-112; A. THUMB, *Handbuch der griechischen Dialekte*, 2. Aufl. von A. SCHERER (Heidelberg 1959), 306-308. — More useful and detailed information is found in R. HIERSCHE, *Grundzüge der griechischen Sprachgeschichte bis zur klassischen Zeit* (Wiesbaden 1970), 163-177.

Here we seem to find Aristophanes defining his own position between two extremes: by keeping to the ‘middle of the road talk of the town’ he avoids *both* the diction of a sophisticated and effeminate élite (no doubt he is thinking here of Agathon, and perhaps also of Euripides) *and* the danger of speaking in the idiom used by slaves or peasants. The context in which these lines are quoted by Sextus Empiricus does not allow to assert with certainty that they refer to the ‘linguistic choice’ made by Aristophanes. Two arguments, however, make this reference a plausible one: (a) anapaestic dimeters are found at the end of parabaseis (*Ach.* 659-664; *Eq.* 547-550; *Vesp.* 1051-1059; *Pax* 765-774; *Aves* 723-736), and (b) the phrasing of fr. 706 reminds one of the lines *Vesp.* 65-66, lines in which the poet uses also comparatives to refer to two extremes he wants to avoid<sup>40</sup>.

There is another fragment which might be relevant in this context: fr. 334 K/348 KA in which a comic chorus speaks about the way their διδάσκαλος instructs them:

μήτε Μούσας ἀνακαλεῖν ἐλικοβοστρύχους  
μήτε Χάριτας βοᾶν ἐς χορὸν Ὀλυμπίας·  
ἐνθάδε γάρ εἰσιν, ὡς φησιν ὁ διδάσκαλος.

There is no need for the choreutae to invoke glamorous Muses with a fancy hair-do, or to shout out for the Graces to come down from the Olympus: the poet has informed them that the Muses and Graces «are already *here*». What does that mean? Certainly that, according to Aristophanes, comedy is at home in

---

<sup>40</sup> For an interpretation of this fragment see J. TAILLARDAT (work cited in previous note), 12-14. In another fragment (fr. 579 K/688 KA) the poet shows the same awareness that in his diction he should avoid extremes and cater for his audience: «Athenians do not find pleasure in poets who are austere and stiff, just as they do not enjoy Pramnian wine which makes them contract eyebrows and stomach: it is the fragrant and honey-dripping wine they enjoy.»

Athens, and probably also that it is typical for comic poetry to use normal Attic speech: if dithyrambic poets have to roam through the skies to pick up their highflown ouvertures (ἀναβολὰς... ἐνδιαιριαυεινηχέτους, *Pax* 829-830<sup>41</sup>), comic poets can stay in Athens, for they will find their Muses «here».

This impression is confirmed by a glance at the passages from the preserved plays in which the poet deals with the Muses; given the topic of this paper I have to go into the poet's way of referring to the Muses, anyway, so I might as well do it now. In *Vespae* 1022 and 1028 the poet uses two surprising verbs for his relation to the Muses: *ἥνιοχεῖν* and *χρῆσθαι* which suggest that he has familiarized, almost domesticated them. In the parabasis of *Pax*, after having quoted two 'Musical' passages from Stesichorus in 775 ff. and 796 ff. (to which I shall return), he speaks in 816 of the Muse with his own voice again as if she is his playmate and fellow-dancer: *Μοῦσα θεά, μετ' ἔμοῦ ξύμπαιζε τὴν ἑορτήν*. In the parabasis of *Aves* the birds proclaim that henceforward men can use them (*χρῆσθαι* again) as their *μάντεσι* *Μούσαις*: these bird-muses will not be faraway gods, on the contrary: *παρόντες* they will provide them with happiness, peace and music: *εὐδαιμονίαν... εἰρήνην... χορούς* (729-734). The *Μοῦσα φλεγυρὰ* 'Αχαρνική of *Ach.* 665 and the *Μοῦσα λοχμαία* of *Aves* 737 are other examples of the same tendency: there is 'music' in the humble realities on which the poet focuses. Aristophanes ventures to situate the Muses even in the marshes where the frogs (207) sing their songs:

ἔμε τὰρ ἔστερξαν εὐλυροί τε Μοῦσαι  
καὶ κεροβάτας Πὰν ὁ καλαμόφθογγα παιζων (*Ran.* 229-230)

Is it too presumptuous to conclude from all this that Aristophanes speaks about the Muses in a way which is significantly different from earlier poets: no epiphanies, no *Dichterweihе*, no location of the Muses on Helicon (Hes. *Theog.*

<sup>41</sup> Cp. also *Nubes* 332 and *Aves* 1383-1387.

1-8) or on Olympus (Pindar, *Pyth.* 1, 1-4<sup>42</sup>), no vision of the Muses driving their chariot<sup>43</sup>, but instead the poet conversing with his Muses in a familiar way, having them within easy reach, even to the point of «using them», «driving them», as if they were the horses before his, the poet's, chariot. The implication is that his poetry is 'epidemic'. i.e. Attic by birthright, and not lofty and high-flown. But even so (and here fr. 706 KA, already quoted by me, is crucial) he avoids easiness and vulgarity of language. His ideal comic poetry is self-controlled, and professionally composed (I am using here the qualification used in the *Nubes* parabasis: σώφρων, 537, and σοφώτατ' ἔχειν 522<sup>44</sup>).

The subject I am discussing here has even been a matter of dispute between Cratinus and Aristophanes himself; at least that is how Arethas presents it in a scholion on Plato *Apol.* 19c: ('Αριστοφάνης) ἐκωμῳδεῖτο δ' ἐπὶ τῷ σκώπτειν μὲν Εὔριπίδην, μιμεῖσθαι δ' αὐτόν. Κρατῖνος·

τίς δε σύ; κομφός τις ἔροιτο θεατής·  
ὑπολεπτολόγος, γνωμιδιώκτης, εὐριπιδαριστοφανίζων.

Καὶ αὐτὸς δ' ἔξομολογεῖται Σκηνὰς Καταλαμβανούσαις  
χρῶμαι γάρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ  
τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἡττον ἢ κεῖνος ποιῶ  
(PCG III 2, test. 3 = fr. 471 K)

Evidently Cratinus felt that, compared the coarser tradition of Old Comedy such as he (C.) himself had known and practised,

<sup>42</sup> The ἀοιδοί of *Pyth.* 1, 3 are the Muses: see my remarks in *The Poet's I in Archaic Greek Lyric*, ed. by S. SLINGS (Amsterdam 1990), 54 with note 34.

<sup>43</sup> See e.g. Pind. *Ol.* 1, 110. W.J. VERDENIUS gives parallel passages and bibliography in his *Commentaries on Pindar II* (Leiden 1988), 48.

<sup>44</sup> I think it is important to note that in 522 Aristophanes does not say that this comedy *is* the most clever (sophisticated) of all his plays so far, but ταύτην σοφώτατ' ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμῳδῶν: the state it is in, is the result of professional workmanship, it is a well-written text.

there lurked (*ὑπό-*) in Aristophanes' use of language a refinement (*λεπτότης*), which taken together with the cleverness of his 'little sentences' (*γνωμία*) brought him on the very track of Euripides. According to Arethas, Aristophanes confessed that «indeed he *did* use the rotundity of speech characteristic of Euripides». *Habemus confitentem reum.*

To prove the point I am trying to make here, would require not only more time and space in these *Entretiens* than I am allowed to use, but also more evidence than we in fact have: one would have to attribute to the linguistic elements (words, phrases, idiomatic expressions) used by Aristophanes precise places on the scale between the baser Attic διάλεκτος and the speech used by upper class Athenians of that time<sup>45</sup>. One would also have to define Aristophanes' linguistic-stylistic position within the group of Cratinus, Telecleides, Eupolis and Crates.

---

<sup>45</sup> It is *a priori* probable that there were, besides the standard Attic (A<sup>1</sup>) spoken by the élite and used in official documents, several other forms of substandard Attic:

- (A<sup>2</sup>): the speech of less well-educated town-dwellers and peasants; and the small-holders living close to the Boeotian or Megarian border will have accepted some elements of their neighbours' speech;
- (A<sup>3</sup>): the speech of the metics who had come from distant parts of Greece to Athens, and had adapted their way of speaking to (A<sup>1</sup>) but perhaps not faultlessly;
- (A<sup>4</sup>): the poor Greek spoken by the slaves who served Athenian masters and had come from non-Greek areas like Caria, Thracia, Lydia, Paphlagonia (!), etc.

Of (A<sup>1</sup>) we get a fair impression from Plato's dialogues and from the official inscriptions; about (A<sup>2</sup>) only graffiti on pots and sherds give glimpses; (A<sup>3</sup>), probably important, escapes us (Lysias knew his A<sup>1</sup> only too well), and for (A<sup>4</sup>) there is the Scythian in *Thesm.* Cp. C.J. RUIJGH, *Scripta Minora* (Amsterdam 1991), 655-656 = *Mnemosyne* S. IV 31 (1978), 83-84.

For both searches the material is scanty; my grasp of it is too weak, and it would deserve full-length treatment.

Therefore I pass on to the second widespread idea, viz. that whenever Aristophanes introduces, or alludes to, bits and pieces from other poets, it is for the sake of fun, mockery or contempt. Fundamental work has already been done by Rau in his excellent monograph<sup>46</sup>. But the very task Rau had set himself kept him from a full assessment of Aristophanes' relationship to earlier Greek poetry; for he focused on parody of tragedy. Before starting to indicate in Aristophanes' texts what I mean, I want to introduce in a few words the term 'intertextuality'<sup>47</sup>. This has become, if I may use Culler's words, «less a name for a work's relation to particular prior texts than a designation of its participation in the discursive space of a culture»<sup>48</sup>. The same thought has been expressed in a more compact and metaphorical way by Roland Barthes: «chaque texte est une chambre d'échos»<sup>49</sup>. Elsewhere in these *Entretiens* Zimmermann explores how Aristophanes echoes the intellectual innovations of his time; here I want to pay attention to how Aristophanes echoes the poets of his own time, and of earlier times. One thinks of *Thesm.* and *Ranae* in the first place: comedies in which Aristophanes keeps up an almost continuous (and indeed mostly, but not exclusively parodical) dialogue with other poets. For my purpose I concentrate on *Pax*, *Lys.* and *Aves*.

<sup>46</sup> Peter RAU, *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, Zetemata 45 (München 1967). For Aristophanes' use of parody see also S. GOLDHILL, *op cit.* (in my note 12), 201-223.

<sup>47</sup> Essays on various aspects of it are found in *Intertextualität*, ed. U. BROICH & M. PFISTER (Tübingen 1985). Fascinating and playful is G. GENETTE's *Palimpsestes* (Paris 1982).

<sup>48</sup> Jonathan CULLER, *The Pursuit of Signs* (London 1981), 104.

<sup>49</sup> Roland Barthes par R. BARTHES (Paris 1975), 78.

*Pax* then. First an inventory. In the text of this comedy one finds elements of Homer's *Iliad* and *Odyssey*, ps. Homer (*Epigoni*, *Cert. Hom. et Hes.*), Archilochus, Sappho, Alcaeus, Stesichorus, Aesopus; as far as tragedy is concerned, elements are used from Aesch.' *Dictyulci*, Soph.' *Ajax*, Eur.' *Aeolus*, *Bellerophontes*, *Heraclid.*, *Medea*, *Telephus*, *Stheneboea*, and from Achaeus' *Momus*<sup>50</sup>. In a number of cases the effect is indeed

<sup>50</sup> I give here the list of instances according to the line-numbering of *Pax*:

- 58-176 : Eur. *Bellerophontes* N<sup>2</sup>
- 62 : Soph. *Aj.* 585
- 114 : Eur. *Aeolus* fr. 17, 18 N<sup>2</sup>
- 124-126 : Eur. *Stheneboea* fr. 669 N<sup>2</sup>
- 129 : Aesopus
- 228 : Eur. *Hipp.* 599; *HF* 1143; *Suppl.* etc.
- 296 : Aesch. *Dictyulci* fr. 46a18, 46c5-7 (*TrGF* III Radt)
- 316-317 : Eur. *Heraclid.* 976-977
- 356 : Achaeus, *Momus* fr. 29 (*TrGF* I Snell)
- 528 : Eur. *Telephus* fr. 727 N<sup>2</sup>
- 582-583 : Sappho fr. 48, 1 and 102, 2 Voigt
- 591-592 : Sappho fr. 94, 11 Voigt
- 629 : Eur. *Medea* 1349
- 699 : Eur. *Oeneus* fr. 566, 2 and *Thyestes* fr. 397 N<sup>2</sup>
- 774 ff.  
and  
797 ff. : Stesichorus' *Oresteia* fr. 210, 211, 212 Davies
- 1090-1093: a Homeric cento, taken from *Il.* I 46, XVI 251, XVII 243, *Od.* VI 261 and VII 137
- 1097-1098: *Il.* IX 63-64
- 1177 : Aesch. *Myrmidones* fr. 134 (*TrGF* III Radt)
- 1270 : *Epigoni* fr. 1 Davies
- 1273-1276: *Il.* III 15, IV 446-450
- 1280-1283: *Certamen Hom. et Hes.* 107-108 Allen
- 1287 : *Il.* XVI 267
- 1298-1301a : Archilochus fr. 5 West
- 1301b : Alcaeus fr. 6, 13-14, cp. M.G. BONANNO, in *MCr* 8/9 (1973/74), 191-193.

highly comical: I need only refer to Trygaeus' flight to heaven (58-176) underlined with delicious bits taken from E. *Belleroph.*, and to Cleonymus' (the shield-loser's) son who starts singing ἀσπίδι μὲν Σαίων τις ἀγάλλεται (1298). But in other instances no such comic effect seems to be intended: the tenor of the poetic element taken from the earlier poet is perfectly in line with the tenor of Aristophanes' own scene, even of the entire comedy.

A simple example is *Pax* 1097-1098. The oracle-monger Hierocles enters and shows himself dissatisfied with the peace just restored. Trygaeus answers him with the two emphatic lines spoken by Nestor in book IX where he puts his foot down to forbid the Achaeans fighting between them:

ἀφρήτωρ ἀθέμιστος ἀνέστιός ἐστιν ἔκεῖνος  
ὅς πολέμου ἔραται ἐπιδημίου δύχρυσόντος (63-64).

The quotation is framed by Trygaeus with an introductory line which stresses the appropriateness of the Homeric words. The voice of Aristophanes does not mock Homer's voice: the two voices speak *in unison*<sup>51</sup>.

I pass on to some expressions in the lyrics with which the chorus greets Peace. From line 520 the statue of Peace is visible and Trygaeus reminds the chorus how delicious life is going to be from now onwards<sup>52</sup>. The chorus welcomes Peace with a

<sup>51</sup> Of course there are parodical elements in the Hierocles-scene as a whole: Hierocles speaks in hexameters even when he does not quote oracles, and Trygaeus answers him in hexameters (1064-1114); this implies also the occasional use of a non-Attic word or ending: 1088 μῆρα (Hierocles), 1106 μαχάρεσσι (Tryg.). But all the other hexameters are pseudo-homeric, cento; the homeric authenticity of *Pax* 1097-1098 is therefore the more striking.

<sup>52</sup> I for one am a great admirer of 566-579: the agricultural tools gleaming, the little piece of land waiting to be worked on, and the small amenities of farm life waiting to be enjoyed: figs, myrtle, wine, and the violets around the well.

love-song (582-600) which contains two moving accents from Sappho: ἥλθες ...σῶ γάρ ἐδάμην<sup>53</sup> πόθω 582-583 (Sappho: ἥλθες.. fr. 48, 1 and πόθω δάμεισα fr. 102, 2), and πολλὰ γὰρ ἐπάσχομεν ..γλυκέα καὶ φίλα 591-593 (Sappho: σ' ἔγω θέλω ὅμναισαι..ο[α] -10- ] καὶ κάλ' ἐπάσχομεν, fr. 94, 9-11). Here the sweet accents of Sappho melt in the mouth of the chorus to make this song addressed to Peace more moving.

My third and last example from *Pax* is taken from the parabasis. Ode and antode open with words taken from Stesichorus<sup>54</sup>: Μοῦσα, σὺ μὲν πολέμους ἀπωσαμένη μετ' ἐμοῦ κτλ. (774) and τοιάδε χρὴ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων κτλ. (796), registered as frg. 210-212 by Page and Davies. The scholiast on Aristophanes uses the term παραπλοκή: i.e. a quotation from another text, woven into the primary text<sup>55</sup>. The term could not be more proper in the framework of intertextuality. Everybody will agree that the *ethos* of the Stesichorean words is in perfect harmony with what Aristophanes is presenting in this play<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> In Attic ἐδάμην is not found; there are some instances of ἐδαμάσθην. The verb is poetical anyway.

<sup>54</sup> In some cases Aristophanes has adapted Stesichorus' words to Attic: Μοῖσα > Μοῦσα, ἀπωσαμένα > -μένη. He left δαμώματα untouched: there is no Attic counterpart for it.

<sup>55</sup> The term παραπλοκή is also used in Aristoph. *inc. fab.* fr. 590 KA = *POxy.* 2737 i 25 (see Lobel's note). This text, an ancient commentary to a lost play of Ar., is (with so many other passages in the scholia) proof of the fact that already in Antiquity scholars were keenly aware of Aristophanes' 'intertextual' activities.

<sup>56</sup> There are good grounds for supposing that Stesichorus' *Oresteia* covered at least considerable parts of the story dealt with by Aeschylus almost a century later; if this is correct, it is hard to guess how this opening address to the Muse, with its accent on wars ended, marriage celebrated etc. accords with the generally gruesome incidents of the Atreid family. But that is another matter.

He must have reached out for these venerable words in order to give his own ode and antode more resonance on a decisive moment. In this connection I draw attention to a fundamental paper written thirty years ago by Eduard Fraenkel<sup>57</sup>. In the first place he gives a hypothetical but well-founded sketch of the traditional Greek *Kultlieder*, as a background for the numerous hymns composed by Aristophanes as odes-cum-antodes in his parabaseis. In the second place he points out that in some of these hymns Aristophanes, instead of pursuing the traditional path of cult poetry, borrows a highly individual phrase from Pindar (*Eq.* 1264 ff., from Pindar fr. 89 Snell) or Stesichorus (the present case in *Pax*, 774, 796). Fraenkel's comment is too important not to be quoted in full: «Es handelt sich dabei nicht allein und nicht einmal in erster Linie um das, was wir heutzutage unter Parodie verstehen, obwohl auch das zu seinem Recht kommt, denn wir sind in der Welt der Komödie. Aber wichtiger noch ist der neue positive Impuls, die Bereicherung der musikalischen wie der stilistischen Ausdrucksmittel, die der enge Anschluss an berühmte Werke einer damals schon klassisch gewordenen Lyrik mit sich bringt.»<sup>58</sup> — So far about the *Pax*.

The *Lysistrata* shows a comparable state of affairs as far as allusions to and citations from earlier poets are concerned. I again give the list: of the non-tragic poets Homer, Hesiod, Sappho, Alcman, Alcaeus, Aesopus; then Aesch.' *Agam.*, *Septem*;

<sup>57</sup> In his *Beobachtungen zu Aristophanes* (Roma 1962), 191-215; reprinted in H.-J. NEWIGER's *AAK*, 30-55. In this paper Fraenkel refers to his earlier «Der Zeushymnus im Agamemnon des Aischylos» which appeared first in *Philologus* 86 (1931), 1-17 and was reprinted in his *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie* (Roma 1964), I 353-369.

<sup>58</sup> *AAK*, 45.

Soph.' *Antig.*, *Tyro*; Eur.' *Androm.*, *Alc.*, *Erechth.*, *Medea*, *Melanippe*, *Telephus*<sup>59</sup>.

When the Proboulos says angrily ἄταρ οὐ γυναικῶν οὐδέποτ' ἔσθ' ἡτητέα ἡμῖν (450 f.), this reminds one strongly of Creon's words in Soph.' *Antigone* κοῦτοι γυναικὸς οὐδαμῶς ἡσσητέα (678, cp. also 680). The borrowing is not parodical in so far as in both cases the playwright makes the man who is confronted with a non-submissive woman utter a 'macho' statement which will be dramatically overruled by the course of events: the man has to accept defeat in the end in both cases.

In 640 ff. the chorus of women remembers proudly how as little girls they participated in the sacred rites of Athens. In that

<sup>59</sup> According to the line-numbering of the play:

- 127 : a Homeric cento, cp. *Il.* XIII 279 = XVII 733; XXIV 794 = *Od.* XXI 86
- 139 : Soph. *Tyro* fr. 657 (*TrGF* IV, Radt)
- 182,192 : Alcaeus fr. 129, 14-15
- 188 : Aesch. *Th.* 43-47
- 369 : Eur. *inc. fab.* fr. 882a Nauck-Snell
- 406 : Aesch. *Th.* 594
- 450 : Soph. *Ant.* 678
- 467 : Aesch. *Th.* 1006
- 538 : *Il.* VI 492
- 632 : *Carm. conviv.*, *PMG* fr. 893, 895
- 638 : Soph. *Ant.* 1183; Eur. *IT* 1422
- 644 : Aesch. *Ag.* 239
- 695 : Aesopius
- 706 : Eur. *Telephus* fr. 699 N<sup>2</sup>
- 713 : Eur. *inc. fab.* fr. 883 N<sup>2</sup>
- 865-869: Eur. *Alc.* 940 ff.
- 962 ff. : Eur. *Andromeda* fr. 116 N<sup>2</sup>
- 1173 : Hes. *Op.* 391-392
- 1247 ff.  
and
- 1296 ff. : Alcman. See E. CAVALLINI, «Echi della lirica arcaica nella *Lisistrata* di Aristofane», in *MCr* 18 (1983), 71-75.

context they say: *καὶ χέουσα τὸν χροκωτὸν ἄρχτος ἡ Βραυρωνίοις* (644-645)<sup>60</sup>. The chorus is perfectly serious here, and the Aeschylean phrase gives poignancy to their language. No parody here, for certain.

At the end of the play the Spartan ambassador sings two songs; he first invokes Mnemosyne to send her daughter the Muse, for she knows the heroic past of the Athenians and the Spartans when they defeated the Medes in a joined effort, and he begs Artemis to come and protect the new peace-treaty (1247 ff.); then he implores his Spartan Muse to sing the praise of Artemis and Apollo, Athena and of course the Dioskouroi and Helen (1296-1320). For a detailed discussion of the language and content of these lyrics I refer to Henderson's commentary, and to Zimmermann for the metrical peculiarities<sup>61</sup>. The latter is perfectly right when he considers these lyrics as referring *in a non-parodical way* to earlier poetry, especially Alcman<sup>62</sup>. Special attention should be paid to frg. 8 and 10 of Alcman, in which Mnemosyne, the Muses, Eurotas, Amyclae, the Tyndaridai are mentioned: elements also present in the Aristophanean lyrics. By taking these Spartan topics and Alcmanic reminiscences the comic poet did not intend to ridicule either the Spartans or Alcman, or both. He wanted to weave his text into the poetical tradition, and to give it an extra splendor in that way.

<sup>60</sup> See J. HENDERSON's comm. *ad loc.* for the choice of the reading *καὶ χέουσα*, first proposed by T. Stinton.

<sup>61</sup> *Op. cit.* in my note 32, 42-49.

<sup>62</sup> J. HENDERSON *ad* 1296-1315 aptly remarks that Aristophanes did *not* aim at provoking hilarity here, as if Spartan dialect and poetry were clumsy and inferior to Attic. More probably «he wanted an agreeably quaint and old-fashioned sound. That is, the spectator's feeling of superiority derives not from the rhythmical and linguistic features of the song but simply from the genial amusement always created by the behaviour of visiting foreigners.»

As for the *Birds*, I shall confine myself to a discussion of the ode and antode of the parabasis; for here one finds allusions to Alcman, Phrynicus and Alcaeus, three poets who excelled in musicality, and two of them even more especially in incorporating and imitating bird-songs in their poetry<sup>63</sup>.

Alcman says of himself Φοῖδα δ' ὀρνίχων νόμιμας παντῶν (fr. 40 Page = Davies; he knows to imitate the sound of cackling partridges, fr. 39, and describes even the silence of birds sleeping, fr. 89). Aristophanes here uses an Alcmanic phrase in 740 (cp. fr. 56) and describes in 777-778 the silence of nature in words close to Alcman's famous fr. 89 (*εῦδουσι δ' ὄρέων κορυφαῖ*).

In Alcaeus' famous but unfortunately lost hymn to Apollo swans, nightingales and swallows sing in honour of this god (fr. 307 Voigt). That not only Alcman but also Alcaeus was particularly keen on imitating the sounds of birds in his poetry can be derived from Himerius (whose paraphrase of this hymn is the only source of our knowledge); he says (Himer. *Or.* XLVIII 11, p. 201 Colonna) φύδουσι μὲν ἀηδόνες αὐτῷ (i.e. 'Απόλλωνι) ὁποῖον εἰκὸς φύσαι παρ' Ἀλκαίῳ τὰς ὄρνιθας. Sommerstein deserves much credit for having been the first, so far as I know, to draw attention to the relation of *Aves* 769 ff. to Alcaeus' hymn<sup>64</sup>. The opening of the antode (*τοιάδε κύκνοι*

<sup>63</sup> The long and rich text of the *Aves* would offer much material for my purpose, e.g. 685 ff. which far from being just a cento, alludes to *Il.* VI 146-149 and to Aesch. *Prom.* 547-550; see A.H. SOMMERSTEIN *ad loc.*, and also Richard GARNER's recent *From Homer to Tragedy: the Art of Allusion in Greek Poetry* (London/New York 1990), 229 n. 47. We shall never know the extent to which Aristophanes followed specific examples of bird-songs imitated in poetry by Alcman and the other two poets; we can only admire virtuoso passages like *Aves* 227 ff. (the Hoopoe's song), 310 & 314 (alarm calls turning into human speech) etc.

<sup>64</sup> In his commentary to the *Birds* (Warminster 1987), 248. He observes that in Himerius' text the performance of the swans is limited to drawing the

κτλ.), in combination with the imperfect tense ἵαχχον, seems to refer both to be mythical event (Apollo's triumphant flight from the Hyperboreans) and to the poetical example imitated by Aristophanes.

Phrynicus, the third poet who is important here, is the only one explicitly referred to:

δι' ἐμῆς γένυσος ξουθῆς μελέων  
 Πανὶ νόμους ἱεροὺς ἀναφαίνω  
 σεμνά τε μητρὶ χορεύματ' ὄρείᾳ, ...  
 ἔνθεν ὀσπερεὶ μέλιττα  
 Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπεβόσκετο χαρπὸν ἀεὶ<sup>65</sup>  
 φέρων γλυκεῖαν ὡδάν. (744-750)

According to Fraenkel<sup>65</sup> Aristophanes implies here that ἔνθεν refers to a stock of Attic cult-hymns addressed to Pan and the Mother, a repertory *from which*, in his time, Phrynicus had taken his honey-sweet tunes. Kakridis<sup>66</sup> argues from the same passage that Phrynicus, the tragic poet, had composed an hyporcheme, addressed to Pan and the Mother and performed by a bird-chorus; in Kakridis' view this specific poem would

god's chariot, and that only Aristophanes makes them sing (772). Considering (a) that in Alcman fr. 1, 100-101 a swan sings (the chorus of the ten maidens φθέγγεται δ' ἄρ' ὅτ' ἐπὶ Ξάνθῳ ῥοαῖσι / κύκνος), and (b) that if Alcaeus presents the musical god as served by birds, he will probably have chosen the most impressive *singers* among them, I prefer to think that they sang in Alcaeus' hymn as well as in Aristophanes'. It looks very much as if Alcaeus' hymn itself was a grand piece of poetics, a glorification of the power of music and poetry.

<sup>65</sup> In his paper about «Die Parabasenlieder», in *AAK*, 49-50.

<sup>66</sup> T.J. KAKRIDIS, «Phrynicheisches in den Vögeln des A.», in *WS N.F.* 4 (1970), 39-51. Kakridis' hypothesis is discussed, and rejected, by M.J. ALINK in his dissertation *De Vogels van Aristophanes* (Amsterdam 1983), 96-104.

have been the ‘source’ for Aristophanes here. Both constructions are too artificial to my taste.

What the text conveys is *in the first place* that the birds sing to Pan and the Mother (divinities related to animals more than to human beings and having their habitat among them), and that their music is as it were the meadow from which good old Phrynicus gathered his honey: the bird-music comes first, for it is the ‘natural’ and primary thing, Phrynicus’ music is the ‘cultural’ and secondary product. As I see it, the text conveys *in the second place* almost the opposite: for in fact there are no birds singing, it is a chorus performing a score which Aristophanes has written for them: this cultural product, in point of fact a musical imitation of singing birds, stands in a tradition of refined music in which Phrynicus is the ‘past master’<sup>67</sup>: he, Phrynicus, comes first, and Aristophanes after him. In a mixture of modesty and justified pride the comic poet points to the relation between himself and the famous tragic poet.

The ode and antode end in a kind of apotheosis, in so far as the bird-music is described as penetrating the clouds and resounding on the Olympus<sup>68</sup>:

εῖλε δὲ θάμβος ἄνακτας Ὀλυμπιά-  
δες δὲ μέλος Χάριτες Μοῦ-  
σαι τ' ἐπωλόλυξαν. (781-783)

In the fictional frame of reference, it is the birds who are singing and describe the impact of their singing: it has an Olympian

<sup>67</sup> For the reputation of Phrynicus as composer of lovely songs see the testimonia conveniently assembled in *TrGF* I (ed. B. SNELL), pp. 69 ff.

<sup>68</sup> That this is important for Aristophanes, is indicated by the fact that in the (shorter) song of the Hoopoe the same constellation is described: bird-song ascends to Zeus’ throne and finds divine response and approval (213-222).

echo and is received in tones of admiration<sup>69</sup> by the Charites and Muses, *les connoisseuses par excellence*. But in the pragmatic frame it is Aristophanes' chorus which is now performing his virtuoso music for an Athenian audience, and if he makes this song end with the supreme approval of Muses and Charites, I take this as an in-built applause, as a proud piece of immanent poetics. It is as if he says: this ode-cum-antode in which I compete with famous predecessors is a masterpiece which deserves highest credit, and don't you forget it.

Already in the second section of his paper it appeared that Aristophanes wanted to find a way out of the cheap comic effects which had been characteristic of comedy so far. The third section has confirmed this view, for it has become clear from Aristophanes' explicit claims and from the implicit poetics which we can derive from his practice, that he intended to lift comedy from the level of broad farce and low diction, and to produce a product of more stylistic and literary refinement<sup>70</sup>. This is claimed in as many words in the parabasis of *Pax*; there the coryphaeus says about his poet

τοιαῦτ’ ἀφελῶν κακὰ καὶ φόρτον καὶ βωμολοχεύματ’ ἀγεννῆ  
ἐποίησε τέχνην μεγάλην ἡμῖν κάπυργωσ’ οἰκοδομήσας  
ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις.  
(748-750).

<sup>69</sup> For δολούζειν as indicating admiration or triumphant jubilation cp. L. DEUBNER, *Oloлыge und Verwandtes*, Abh. Preuss. Akad. Wiss., 1941, 1, 10-12.

<sup>70</sup> Given the fact that in *Poetics* 3, 1448 a 26-27 Aristotle mentions Homer, Sophocles and Aristophanes as the representatives of epic, tragedy and comedy respectively, he may have been of the opinion that comedy, after making a very informal start and occupying itself mainly with jests and jibes, and having reached some respectability with a chorus given by the archon and with Crates introducing something resembling a plot (all this he says in 5, 1449 b 1-8), finally with Aristophanes ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν (in 4, 1449 a 15 he uses this phrase for tragedy).

It would of course be absurd to attribute to Aristophanes literary tendencies in the mode of the Hellenistic poets: a comic poet who writes not for industrious readers but for an eager and impatient audience, has no use for obscure allusions and far-fetched quotations or for phrases only intelligible to scholars. It is the famous bits, the golden bits and evergreens from Greek poetry which he uses: from Homer the ἀφρήτωρ ἀθέμιστος and πόλεμος δ' ἄνδρεσσι μελήσει, from Archilochus the ὀσπίδι μὲν Σαίων (*Pax* 1298), Alcaeus' Apollo-hymn, the opening lines of Stesichorus' *Oresteia*, Simonides' «ram» (*Nub.* 1356), Pindar's ὡ ταὶ λιπαραὶ καὶ ἴστεφανοι... Ἀθῆναι (*Eq.* 1329); of the skolia the ἐν μύρτου κλαδὶ τὸ ξέφος φορήσω (*Lys.* 632), and from the tragedians the best-known plays. But even so he was out for a position not outside the literary world but in it; he knew that he was not just a jester or a clown, but a poet in his own right, and, if I may use Leavis' words, in 'the great tradition'.

#### IV

After so much emphasis upon *tradition*, it is appropriate to give attention, in this fourth and last section of my paper, to Aristophanes' *originality*. He certainly claimed it in the famous lines in *Nubes*:

οὐδ' ὑμᾶς ζητῶ 'ξαπατᾶν δὶς καὶ τρὶς ταῦτ' εἰσάγων,  
ἀλλ' αἰεὶ καινὰς ἴδεας εἰσφέρων σοφίζομαι  
οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὅμοιάς καὶ πάσας δεξιάς (546-548).

«I do not try to cheat you by bringing the same stuff for a second and a third time; on the contrary, I exercise my task as a professional by introducing brand-new concepts in each new play: they are clever, and I never repeat myself.»

Someone might object that it is too intellectual to take καινὰς ἴδεας as new *concepts*; does not ἴδεα mean 'form', 'shape'? But

Aristophanes cannot have meant to say that in each case the *form* and *organization* of a new play was new. Long before Zielinski the Athenians, and Aristophanes in the first place, knew that comedy had a traditional form and organization: prologue, parodos, agon, parabasis etc.<sup>71</sup> And the words he uses in other passages claiming originality: *καινοτάταις διανοίαις Vesp.* 1044, *καινόν τι (...) νόημα Vesp.* 1053-1055, *ἐπενόησεν Ran.* 1373, *διανοίαις Eccl.* 581, *τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἤττον fr. 471 K / 488 KA*, all point in the same direction. I conclude that with *καινὰς ἴδεας εἰσφέρων* he meant that for each comedy he invented a new concept of presenting comic action; as a consequence of that, each play had a distinct new shape, looked like something new. Now what were these concepts?

Certainly Koch<sup>72</sup> took *καινὰς ἴδεας* in too rational a way when he suggested that for each comedy Aristophanes first sat down to elaborate a 'critical concept' (= some fundamental criticism of Athenian society and for politics), and then worked it out into a 'comical theme' in which the 'concept' was given dramatic reality. If it is legitimate to speculate how Aristophanes went about creating his plays, Newiger<sup>73</sup> probably came much closer to the truth by pointing out that Aristophanes' fancy is often taken by a metaphor, an image already present in popular Greek expressions, or in expressions used by other poets or by himself: he then takes the metaphor literally and makes a

<sup>71</sup> Cp. Th. GELZER's comprehensive essay «Tradition und Neuschöpfung in der Dramaturgie des A.», in *AAK*, 283-316.

<sup>72</sup> K.D. KOCH, *Kritische Idee und komisches Thema. Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der Aristophanischen Komödie* (Diss. Kiel 1953, published in Bremen 1965).

<sup>73</sup> H.J. NEWIGER, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes* (München 1957). J. TAILLARDAT (see my note 39), who had written his extensive study of Aristophanes' metaphors without knowing Newiger's, acknowledges N.'s point in his very last paragraph, 505-506.

dramatic persona or dramatic action out of it<sup>74</sup>. Given the regrettable circumstance that, although invited, Newiger could not participate in these Entretiens, I think it is appropriate to quote the paragraph<sup>75</sup>, in which he brilliantly encapsulates Aristophanes' originality: «Aristophanes (...) hat bemerkenswert oft Metaphern und sprachliche Bilder in Handlung umgesetzt, wie an der Hackblock-Szene und dem Übelkeit erregenden Helm der *Acharner*, dem Kleinleute-Haushalt des Demos, dem in den Lüften schwebenden Sokrates, der Bergung des Friedens, der tragischen Waage der *Frösche*, den zum Stechen gereizten Richterwespen, den Wolken der neumodischen Spekulation oder dem Wolkenkuckucksburg der Vögel gezeigt worden ist. Et hat eine eigentümliche komische Symbolik entwickelt (...), in deren Bereich die Personalmetapher, die 'redenden' Namen der Helden und ihre Verbindung mit Weibspersonen bedeutungsvollen Namens ebenso gehören wie die Erhebung des so privaten Motives der Verweigerung des ehelichen Beischlafs zum Mittel der grossen Politik durch die 'Heerauflöserin' Lysistrate. (...) Das Wirken schöpferischer Phantasie am nicht näher bestimmten Objekt finden wir in griechischer Dichtung nur hier. Epos, Lyrik, Tragödie hatten vorgegebene Stoffe und operierten so stets in einer Beschränkung, die auch die Sprache festlegte. Die Alte Komödie — und das heisst Aristophanes — hatte als Stoff die ganze Wirklichkeit und dazu deren Verzerrung — und darüber hinaus alles was dem Dichter sonst noch einfiel.»

It is obvious, to me at least, that in this way Newiger has come close to the centre, to the elusive secret of Aristophanes'

<sup>74</sup> «Wieder einmal ist die Sprache beim Worte genommen und das Sprachbild für die Handlung verwertet» (52); «Aus der bildlichen Rede erwächst die bildliche Handlung» (180).

<sup>75</sup> Taken from his contribution to E. VOGT's *Griechische Literatur* (referred to in my note 23), 210.

poetical inventivity. 'Elusive' indeed, for metaphorical activity consists essentially in a quick shift, a switch, a flight of fancy. But the more elusive a topic, the more it provokes scholars to grasp and catch it. There have been various attempts by scholars to shed light precisely upon this aspect of Aristophanes. Two of them, present at these entretiens, Gelzer and Zimmermann, have concentrated on the element of fantasy and utopia, and this has been a fertile approach, to the results of which I can simply refer<sup>76</sup>. Other scholars, like Carrière, Ritoók and Goldhill, seek support in the theoretical works of Bakhtin<sup>77</sup>. I am not certain that Bakhtin's theoretical frame (derived from and relevant to Rabelais, and directed at explaining much of modern prose fiction like Dostoevski), brings us very far. Has it not been — long before Bakhtin — common ground among classicists that topsyturvydom ('die verkehrte Welt'), scatology and obscenity, uninhibited enjoyment of sex, wine and food are ingredients of Aristophanes' plays? It is certainly correct to point out that in various phases of the history of mankind comparable cultural institutions (saturnalian or carnivalesque rites) have been created to bring relief from the pressure of everyday needs, concerns and inhibitions. But knowing this we are none the wiser when it comes to understanding the specific artistic creations of Aristophanes. For this understanding one can derive much more

<sup>76</sup> Th. GELZER, «Dionysisches und Phantastisches in der Komödie des Aristophanes», in *Probleme der Kunsthistorischen Wissenschaften* II (Berlin 1966), 39-78; and B. ZIMMERMANN, «Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes», in *WJA* N.F. 9 (1983), 57-77.

<sup>77</sup> J. CARRIÈRE, *Le carnaval et la politique* (Paris 1979); Zs. RITOÓK, «Wirklichkeit und Phantastisches in den Komödien des Aristophanes», in *Kultur und Fortschritt in der Blütezeit der griechischen Polis*, ed. E. KLUWE, Akad. Wiss. der DDR (Berlin 1985), 259-275; S. GOLDHILL in the book referred to in my note 12, 176-201.

profit from a precise knowledge of the Dionysiac context<sup>78</sup> of his plays than from the dossiers about medieval carnival<sup>79</sup>.

Although we have one comedy in which Dionysus himself is present from the beginning to the end, he gives his comments only on the production and producers of tragedy. Would it not have been nice to have a theory of comedy explained by Dionysus himself? It would have done very well for me, if I could end my paper with the borrowing of such an authoritative voice. But even if this were the case, it would have been Aristophanes we would listen to, not the god. Therefore I have chosen to end this section with a two-liner of our poet. It is in fact a fragment (*Inc. fab. fr. 699 K/719 KA*). And it needs some introduction. Aristophanes often uses suggestive expressions to describe poetical activity, many of them of a metaphorical nature<sup>80</sup>. I have not discussed this material because these expressions concern virtually always how *other* poets operate: Aeschylus, Euripides, Agathon *et alii*, and it has been my aim throughout this paper to analyse Aristophanes' words and thoughts not just about poets and poetry in general, but about his own poetry. One aspect of his metaphorical expressions about poetry, however, is helpful for the understanding of the fragment I am going to present. He likes to compare the poet's craft

<sup>78</sup> As S. GOLDHILL himself has done so effectively for tragedy, in his «The Great Dionysia and Civic Ideology», in *JHS* 107 (1987), 58-76.

<sup>79</sup> In «Michail Bakhtin und die Karnevalskultur im antiken Griechenland», in *QUCC N.S.* 23 (1986), 25-44. W. RÖSLER shows that Bakhtin, in so far as he dealt with Greek literature (he was not badly informed about it, having been a student of Zielinski in Petersburg) ignores Old Comedy! His theory about carnival and about its relation to literature can be usefully applied in the study of Old Comedy, but only for a broader understanding of its anthropological background.

<sup>80</sup> J. TAILLARDAT (see my note 39), 430-450, discusses this material thoroughly.

to that of other experts, be they charioteers<sup>81</sup>, sailors<sup>82</sup>, architects<sup>83</sup>, cooks<sup>84</sup>, blacksmiths<sup>85</sup> or sculptors in bronze<sup>86</sup>. It is from this last craft that he takes a comparison in the following lines:

ρήματά τε κομψὰ καὶ παίγνι' ἐπιδεικνύναι  
πάντ' ἀπ' ἀκροφυσίων κάποδε καναβευμάτων.

From the *Suda* α 2874 and from S. Radt on Soph. fr. 992 we learn that ἀκροφύσια are the bellows used by bronze sculptors to increase the glow of the fire under the melting-pot; in Hesychius we read s.v. κάναβοι· τὰ ξύλα περὶ ἀ... οἱ πλάσται τὸν κηρὸν τιθέασιν. All this refers to the technique of making bronze sculptures with the technique of *cire perdue*. — If I am right in supposing that Aristophanes in these words refers to his own activity<sup>87</sup>, we have here the poet who, present at the performance of one of his plays, comments on his own production:

«(It has been my aim, dear public), to present deft expressions and playthings (acted out in front of you): all of them (brand-new from my workshop), fresh from the bellows and the wooden models.»

Without claiming such absolute newness for the different parts of my discussion, I express the hope that, taken together, they offer a new look into Aristophanes' workshop.

<sup>81</sup> *Vesp.* 1022, coll. 1049.

<sup>82</sup> *Eq.* 542-544.

<sup>83</sup> *Pax* 749-750; *Ran.* 1004.

<sup>84</sup> *Geras* fr. 130 K/128 KA; *Thesmophoriazusae* B' fr. 333 K/347 KA.

<sup>85</sup> *Thesm.* 55.

<sup>86</sup> *Thesm.* 56-57.

<sup>87</sup> J. TAILLARDAT, *op. cit.*, 443 prefers to think he refers to Agathon; Kassel & Austin, and before them Kaibel, suggest that Aristophanes is here speaking about *his own* productions.

## DISCUSSION

*M. Gelzer:* Sehr interessant ist die Zusammenstellung aller zitierten, parodierten oder irgendwie benützten Dichter in den genannten Komödien des Aristophanes. Sie spiegelt offenbar die Bildung der damaligen Athener wieder: das was sie kannten, in der Schule kennen lernten und bei gewissen Gelegenheiten, z.B. an Symposien, vorsingen oder rezitieren konnten.

Gewiss hat Aristophanes selber viel mehr gekannt als das, was er in seinen Komödien benützte (resp. was wir davon heute noch identifizieren können). Er war sicher ein aktiver und neugieriger Leser und Hörer aller ihm erreichbaren Dichtung. Das, was er davon in seinen Komödien benutzte war also wohl eine Auswahl, und man kann sich fragen, nach welchen Kriterien, mit welcher Absicht hat er das ausgewählt. Ich würde annehmen, er habe das ausgewählt, von dem er voraussetzen konnte, das es seinem Publikum bekannt war. Witze und Anspielungen, die verstanden werden und beim Publikum 'ankommen' sollten, konnten nur mit solchen Dichtern, Liedern und Texten gemacht werden, die ein Athener normalerweise kannte, d.h. wohl eben in der Schule kennengelernt hatte.

*M. Bremer:* It is fair to consider the range of poetry used (quoted, alluded to, parodied etc.) by Aristophanes as standing in some relation to what his audience knew. As I said in my paper: they would recognize evergreens like πόλεμος δ’ ἀνδρεσσι μέλησει, ἀσπίδι μὲν Σατῶν τις immediately. You are right in pointing out that Aristophanes himself, who showed at an early age such an outstanding literary competence, will have digested much more poetry than the average Athenian. He used also the more recondite jewels from this treasure-house, but then he took care to let them sparkle: in other words, he betrayed his 'pretexts' by either a non-Attic word like δαμώματα (*Pax* 796) or a non-Attic inflection (ἐδάμην *Pax* 583, τοκῆας *ibid.*, 1301).

*M. Gelzer:* Die Dichter waren Gegenstand der Jugendbildung nicht in erster Linie aus aesthetischen Gründen, sondern weil sie als Erzieher zu gewissen Bürgertugenden geschätzt — oder abgelehnt — wurden (*Nub.* 1355 ff., 1403 ff.). Sie wurden bewundert, weil sie die Menschen βελτίους ... ἐν ταῖς πόλεσιν machen, und die guten Dichter galten deshalb als ὡφέλιμοι (*Ran.* 1009 f., 1030 ff.).

*M. Dover:* The conception of poets as ὡφέλιμοι agrees with what is described as contemporary practice in Plato, *Prt.* 325 e - 326 a, the educational prescription of poetry which contains *vouθετήσεις* and examples which a boy should emulate.

*M. Gelzer:* Max Pohlenz (*Die Anfänge der griechischen Poetik*, in *NGG* 1920, 142 ff.) hat ja auch angenommen, Aristophanes habe in den *Fröschen* eine Schrift eines Sophisten, vielleicht eben des Protagoras benutzt und sozusagen zitiert, wogegen C.M.J. Sicking mit überzeugenden Argumenten zeigt, dass die technischen Kenntnisse der Poetik und die Urteile, die Aristophanes auch an anderen Orten ausspricht, es wahrscheinlicher machen, dass ihre Formulierung in den *Fröschen* ihm selber zugetraut werden kann (*Aristophanes' Ranae. Een hoofdstuk uit de geschiedenis der Griekse Poetica* [Assen 1962]; vgl. auch schon J.D. Denniston, «Technical Terms in Aristophanes», in *CQ* 21 (1927), 113 ff.).

*M. Bremer:* The utilitarian, didactic-moralistic view of poetry proclaimed by Aeschylus in *Ran.* 1030-1035, is in the first place an element in the process towards the *dénouement* of the plot: Dionysus' choice of Aeschylus.

*M. Gelzer:* Die Dichtung gehört zu der musischen Paideia, die im Prinzip alle Bürger in der Jugend erhalten. Ihre 'Früchte' parodiert Aristophanes im *Frieden* (1265 ff.).

*M. Handley:* I am glad to take the opportunity of acknowledging the welcome presence of Miss Amy Clark from the University of Bern. It is useful, if we begin from her reference to the Muse of Agathon at *Thesmo-*

*phoriazusae* 107 ff., to go on to think of the image of Euripides' Muse in *Frogs* (1305 ff.) ή τοῖς δστράχοις / αῦτη χροτοῦσα, the ancien equivalent, one might think, of a dancer in a low night club; at the same time, we should remember the extraordinary compound of kinds of composition of which she is to be patron: 1301-1303.

Another very different image of a poet is given by Aristophanes of Cratinus in the *Knights* (526-530), the man who flowed so powerfully that he carried away oaks, plane-trees and his enemies all together. With that we can compare the image presented by Cratinus of himself in the *Pytine* of 423, especially fr. 186 K/198 KA: ἄναξ "Απολλον, τῶν ἐπῶν τοῦ φεύματος, κτλ.: he could turn the image of full flow his own way, just as he could use Aristophanes' image of him as an old drunkard.

*M. Gelzer:* Es wäre auch von Interesse, solche Dichter zusammenzustellen, die Aristophanes (und sein Publikum) gekannt haben muss, die er aber *nicht* zitiert, z.B. die Dithyrambiker, von denen er nur ganz wenige wie etwa Kinesias nennt, und die Orakeldichter (*Pax* 1043 ff.; *Aves* 903 ff., 959 ff.). Wahrscheinlich ist das Nicht-Nennen der vielen anderen auch Absicht.

*M. Degani:* Nel quadro di questa crescente considerazione di Aristofane nei confronti del 'basso' pubblico, non credi si possa ricordare anche la figura di 'Eracle mangione', motivo supersfruttato quanto volgare, messo dichiaratamente al bando nelle prime commedie (*Vesp.* 60; *Pax* 741) ed inaspettatamente riesumato nelle ultime (*Av.* 1574 ss.; *Ran.* 549 ss.; cf. *Aiolosikon*, la ultima commedia di Aristofane, fr. 12 K/11 KA)?

*M. Bremer:* I could not agree with you more. Compare two other items: 1) the comic use of torches, 'rejected' by Aristophanes in *Nub.* 543, but he uses them in *Vesp.* 1330-1331, *Lys.* 381 and 1216-1220, *Plu.* 1050-1054, and 2) defecation on stage, rejected in *Nub.* 296 (μηδὲ ποιήσεις ἀπερ οἱ τρυγοδαίμονες οὐτοι) and in *Ran.* 5-8, but practised in *Ran.* 479-490 and exploited almost *ad nauseam* in *Eccl.* 316-373.

*M. Zimmermann:* Ein noch deutlicherer Fall liegt in den *Wolken* selbst vor. Heisst es doch da in der Parabase (543) οὐδ' εἰσῆξε δῆδας ἔχουσ', οὐδ' ίοδ' ίοὺ βοῶ, in der *Exodos* dagegen erscheint Strepsiades mit einer Fackel um das

Phrontisterion anzuzünden (1490), und der Schüler des Sokrates schreit *ἴού* *ἴού* (1493).

*M. Handley:* I should like to remark briefly on the persistence of the torch motif in later Comedy. Torches are in place for a κῶμος at the end of a play, as at Menander, *Dysc.* 959 ff. and in other passages quoted by commentators there; and they also feature as an accompaniment to the kind of revel in which a lover visits his mistress (the *paraklausithyron* motif); so χατακάω «I burn the house down» at *Dysc.* 60 is recognizable as a reference to this kind of serenade. It becomes a major motif in the play represented by *PKöln* 5, 203 (more fragments in *PKöln* 6, 243); the torch is a normal accompaniment to visiting friends by night (of which the serenade, let us say, is a special case); it is no doubt taken for granted in plays where slaves escort or collect their masters; so Asclepiades, imagining himself at an all-night party, refers to it in an epigram as *χοιμιστὰς λύχνος* (Nr. XVI Gow-Page, = *Anthol. Pal.* XII 50).

*Mme Loraux:* A propos du point 2 de votre exposé — le souci qu'Aristophane manifeste de la réception de ses comédies —, j'aimerais vous demander si vous voyez là une caractéristique entièrement propre à Aristophane et au genre comique; en d'autres termes si, malgré la marque très personnelle qui est celle de ces déclarations, Aristophane n'est pas l'héritier d'une tradition bien antérieure, où l'affirmation de la difficulté de plaire ferait partie de l'auto-présentation du poète dans son œuvre. Pour mieux m'expliquer, je vous demanderais volontiers comment vous situez l'originalité de la position d'Aristophane par rapport à celle d'un Théognis, par exemple, lorsque ce dernier répète qu'il sait ne pas pouvoir plaire à tous ses concitoyens: car il se considère bien, lui aussi, comme s'adressant à la totalité de la cité, même si, dans ses poèmes, il distingue nettement les ἄγρθοι des autres (je me réfère, pour l'interprétation de Théognis, aux analyses de Gregory Nagy dans le volume *Theognis of Megara. Poetry and the Polis*, edited by Th.J. Figueira and G. Nagy [Baltimore/London 1985]).

*M. Bremer:* Both poets were worried about unpopularity, but there the comparison stops. The difference in genre is enormous: the elegy of Theognis

is aimed at the small aristocratic audience present at the symposion, most or all of whom shared Theognis' views anyway, while Aristophanes, *qualitate qua*, writes his plays for the δῆμος as such.

*M. Zimmermann:* Ich möchte auf die von Ihnen zitierten Musen-Anrufe zurückkommen (*Thesmophoriazusae* B' fr. 334 K/348 KA; *Ach.* 665; *Pax* 816; *Av.* 737). Mir scheint, dass in diesen Anrufen besonderes Gewicht den Epitheta der Musen zukommt. Der komische Chor soll nicht die 'hohen' Musen von weither zu seinem Gesang einladen (ἐλιχοβοστρύχους, Ὀλυμπίας), sondern die ihm nahestehende Μοῦσα Ἀχαρνική bzw. λοχμαία. Dass die Muse in *Pax* nicht weiter spezifiziert wird, hängt mit dem nicht klar abgrenzbaren Charakter des Chors in diesem Stück zusammen. Diese Musen-Anrufe eignen sich m.E. auch besonders gut dazu, um das 'Aristophanische Paradoxon' zu erklären, die Tatsache nämlich, dass Aristophanes häufig — oft in demselben Stück, wie in den *Vögeln* — auf der einen Seite die Modernen und ihre Errungenschaften heftig kritisiert, auf der anderen Seite jedoch sich gerade dieser Innovationen besonders im musikalischen Bereich bedient. Das Paradoxon lässt sich lösen, wenn man Tragödie (und Dithyrambos) und Komödie, wie Aristophanes das tut, verschiedene Musen zuweist: Die Μοῦσα λοχμαία, Vogelgezwitscher, passt nicht in die Tragödie, die olympischen Chariten nicht in die Komödie; jede Gattung hat also ihr πρέπον zu wahren.

*M. Bremer:* The correctness of your comment is evident already in the emphatic position of ἐλιχοβοστρύχους, and of Ὀλυμπίας at the end of the paeonic tetrameter in the lines of *Thesm.* B' fr. 334 K/348 KA.

*M. Zimmermann:* Die Beziehung von fr. 348 auf den Dithyrambos lässt sich durch Pindar fr. 75 Maehler erhäusern: Δεῦτ' ἐν χορόν, Ὀλύμπιοι, ... (vs. 1).

*M. Gelzer:* Aristophanes nennt oder redet Musen an in verschiedenen Zusammenhängen und mit verschiedenen Absichten. Vielleicht würde es etwas dazu beitragen, verschiedene 'Typen' seines Gebrauchs von Musenanrufen und Reden von Musen zu charakterisieren, wenn man jeweils zusammen betrachtet die Stellen, wo er sie in gewissen ihrer Form und ihrer

Funktion nach festen Teilen der Komödie nennt wie z.B. in Parabasenoden, wo höher stilisierte Götterhymnen eine Rolle spielen, in Epirrhemen der Parabasen, oder in parodierter Gebetsform (z.B. *Ran.* 674 ff. ὅμνος κλητικός).

*M. Bremer:* Aristophanes' plays are composed to form a coherent whole (cp. M. Heath's *Political Comedy in Aristophanes* [Göttingen 1987], 43-54), but that does not mean they are homogeneous from start to finish. Especially the *Parabasenlieder* in which one finds the non-parodical quotations or allusions I have been discussing, differ from their surroundings: the tone is more serious, and if religiosity is displayed here, it is not for poking fun but for a traditionally pious prayer: see Ed. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes* (Roma 1962), 189-215 = AAK 30-54.

*M. Zimmermann:* In dem letzten Abschnitt Ihres Vortrags haben Sie durch die Betonung der Kreativität des Aristophanes implizit gegen Positionen in der Forschung Stellung bezogen, die insbesondere die Aristophanische Lyrik als *konventionell* bezeichnen. Einzelne Elemente der Aristophanischen Lyrik mögen durchaus bei den Lyrikern oder Tragikern belegt sein, die Kreativität des Aristophanes besteht m.E. doch gerade darin, dass er, wie z.B. in *Av.* 769 ff., aus diesen einzelnen Elementen ein neues Ganzes formt, wobei die Anspielungen an bekannte Stücke der Lyrik eines Alkman gerade dazu dienen, beim Zuhörer die Erinnerung an die ihm bekannten Stücke wachzurufen und die Aristophanische Komposition mit der z.B. des Alkman zu vergleichen. Dies passt durchaus in der Intertextualitätsdiskussion, auf die Sie Bezug genommen haben: Texte konstituieren sich immer aus Texten; die Qualität ermisst sich daran, wie sie ihre 'Prätexte' verarbeiten.

*M. Bremer:* As M. Silk's paper (in *YCS* 26 [1980], 99-151) is mainly a matter of literary appreciation («literarisches Werturteil»), it does not lend itself to scholarly polemic. My aim was to stress the importance of the devices by means of which Aristophanes' poetry is linked to and placed in the great tradition; on that point you and I agree.

M. Handley: You have referred already to fragments of Aristophanes' *Second Thesmophoriazusae*; it seems to me that there is another fragment which lends some support to your idea of Aristophanes' increasing self-consciousness as a writer: this is fr. 333 K/347 KA. Some of the detail is obscure, but what is essential to our purpose is that in this play (presumably a little later than the extant *Thesmophoriazusae*) Aristophanes is reflecting on Krates in terms which suggest he is thinking of his own innovations alongside the achievements of a master dramatist of the past. It is true that as a young man he looked back to poets of the past, even treating his fellow-competitor Cratinus as a figure from the history of comedy (*Knights* 520-540). But there are other reasons to think that *Second Thesmophoriazusae* may have been a play with features unusual for its time. For instance, it had a prologue-speech by the personified figure of Kalligeneia, the third day of the festival (fr. 335 K/331 KA); for more, see the comic fragment published at *POxy.* L 3540 and the discussion of it there.

## V

KENNETH J. DOVER

THE CHORUS OF INITIATES  
IN ARISTOPHANES' FROGS

When Dionysus and Xanthias have passed through the region of frightening monsters and are approaching the palace of Pluto, they hear the cry "*Iαχχ'* ὁ *"Ιαχχε*", and Xanthias, recalling what Herakles had told them about the initiates (154-158), exclaims (318 f.) οἱ μεμυηένοι / ἐνταῦθά που παιζουσιν. *Παιζειν* is not an easy word to translate into English; 'play' is either too trivial or too serious (according to context), and 'sport' has misleading associations. I like Del Corno's «*fanno festa*», and I suggest as its English equivalent 'are enjoying themselves', though there is no way of doing justice, by retaining the same English word-stem throughout, to the dominance of the parodos by *παιζειν* and words derived from it. There are no less than nine such passages in addition to the one already cited, namely:

(1) 323-333   "*Iαχχε* ...

...

*έλθε* ...

... θρασεῖ δ' ἐγκατακρούων  
ποδὶ τὴν ἀκόλαστον  
φιλοπαίγμονα τιμήν

- (2) 372-5 χώρει νυν πᾶς ...  
   ... ἐγκρούων  
   ... καὶ παιῶν καὶ χλευάζων ...
- (3) 385a-8 Δῆμητερ ...  
   ... συμπαραστάτει ...  
   ...  
   καὶ μ' ἀσφαλῶς πανήμερον  
   παισάι τε καὶ χορεῦσαι.
- (4) 390-3 ... καὶ  
   τῆς σῆς ἑορτῆς ἀξέιως  
   παισαντα καὶ σκώψαντα νι-  
   κήσαντα ταινιοῦσθαι
- (5) 407ab καξηῆρες ὥστ' ἀζημίους  
   παιζειν τε καὶ χορεύειν.
- (6) 409-412b καὶ γὰρ παραβλέψας τι μειρακίσκης  
   νῦν δὴ κατεῖδον ...  
   συμπαιστρίας  
   ...  
   ... τιτθίον προκύψαν.
- (7) 414a-5 ἐγὼ δ' ...  
   ... καὶ μετ' αὐτῆς  
   παιῶν χορεύειν βούλομαι
- (8) 440-3/4 χωρεῖτε νυν ...  
   ...  
   παιζόντες οἵς μετουσίᾳ θεοφιλοῦς ἑορτῆς.
- (9) 448-451 χωρῶμεν ...  
   ...  
   τὸν ἡμέτερον τρόπον  
   τὸν καλλιχορώτατον  
   παιζόντες ...

Plato's Socrates contemplated the possibility (*Apol.* 40c-41c) that in the afterlife he would meet such men as Orpheus, Minos, Palamedes and Odysseus, converse with them and put questions to them (ἐξετάζειν; cf. *Apol.* 38a δὲ ἀνεξέταστος βίος οὐ βιωτὸς ἀνθρώπῳ). This, he thinks, would be the height of felicity; and it is an activity which we might fairly classify as σπουδή, the antithesis of παιδιά. But it was not, perhaps, everyone's choice; in *Rep.* II 363 c-d Plato speaks contemptuously of the eschatology of Musaeus as promising the virtuous an eternal succession of drunken parties (μέθη αἰώνιος). The middle ground between the austere pleasure of a searching conversation with Palamedes and the coarser pleasure of free drinks is occupied by two famous passages of Pindar, *Ol.* 2, 61-77 and fr. 129 (from a θρῆνος) describing how the great and the good will be situated in the afterlife. Motifs from those passages recur in epitaphs and on the gold leaves from south Italy. If *Frogs* were a lost play and we knew only that it contained a presentation of the afterlife, we would infer that this portrayal had much in common with Pindar's but was slanted towards the concept of a 'good time' entertained by the average member of Aristophanes' audience. That in fact is what we find in the play.

The paradise enjoyed by the initiates is naturally exempt from toil, fatigue, pain, sickness, sorrow and fear. Greece is a rocky country, and in much of it cultivation of the soil is laborious; its long hot summer withers the flowers which adorn it in spring. Hence the chorus's exultation in meadows (326, 344), flowery meadows (373-374a, 448 f.), flowery groves (441-442), a moist flowery plain (351-352). No toiling up rocky slopes. Pindar's paradise too is a land of meadows, flowers, foliage, fruit and water (*Ol.* 2, 70-75; fr. 129, 3-5). One of the gold leaves from Thurii (*Vorsokr.* 1 B 20, 6) speaks of λειμῶνάς τε ἱερούς καὶ ἄλσεα Φερσεφονείας, and the motif recurs in epitaphs: *Griech. Vers-Inschriften*, hrsg. von W. Peek, I (Berlin 1955), 1505.3 f. (Arcadia, s. III/II<sup>a</sup>) ὑπεδέξατο Λήθης / λειμῶν καὶ

σεμνὸς Φερσεφόνης θάλαμος, 1572.3 (Thessaly, s. III<sup>a</sup> in.) εύσεβέων λειμῶνα κατοίκισσον. The fortunate souls enjoy sunlight, whereas the rest are enveloped in darkness (454 f.; cf. 155, 273), which is naturally enough associated in Greek thought with the world of the dead. Not too much sunlight, though; the moon, the stars, and the smell of the air at night would be gravely missed in paradise. Pindar's paradise enjoys a perpetual equinox (*Ol.* 2, 61 f.), and our chorus celebrates nocturnal festivities by torchlight (340-344, 350, 446-447). Pindar fr. 129, 6 f. envisages the blessed as spending their time in sport, games and music, freed from agricultural labour and seafaring (*Ol.* 2, 63-65). We may surely take sexual activity for granted; the deliberately 'naughty' touch in 409-412b, the entrancing glimpse of the breast of a pretty girl, implies that the initiates are not sexless. Good wine (with no hangover) and delectable food may also be assumed. Interesting work, which some of us would put very high on the list of the ingredients of paradise, does not come into it.

Παίζειν can be used of song, music and dance because in addition to their religious function they are physically and aesthetically enjoyable for their own sake, something which we choose to do rather than something which we are constrained to do by the need to earn a living. Stesichorus (fr. 232 Davies) says that παιγμοσύναι and μολπαὶ are dear to Apollo, but lamentations to Hades; the ἱερὰ παίγματα of the lotus-pipe accompany the maenads in Eur. *Ba.* 160 f.; the wildly dancing maenad in *Ba.* 866, χλοεραῖς ἐμπαίζουσα λείμαχος ἡδοναῖς, is compared to a gambolling fawn; and the chorus in Ar. *Thesm.* 975 says of Hera that she πᾶσι τοῖς χοροῖσιν ἐμπαίζει.

Those in our own time who associate religion with solemnity have some difficulty in coming to terms with Old Comedy, and not least with *Frogs*, where the misadventures of Dionysus in the first half of the play can be classified, in terms of modern television, as 'sitcom'. The Iacchus-song belonged to the procession from Athens to Eleusis for celebration of

the mysteries<sup>1</sup>, an occasion more heavily charged with awe and solemnity than anything else in Athenian religion. The immediate reference to *παιίζειν* when the cry "Ιαχχ" ὁ "Ιαχχε" is heard serves as a reminder — a warning, one might say — that the adoption of initiatory motifs will be selective and appropriate to comedy. The reminder is reinforced in the first strophe by the striking words *τὴν ἀκόλαστον φιλοπαίγμονα τιμήν* (332 f.). 'Ακολασία is the normal antonym of *σωφροσύνη*, and this passage is the only one in Classical Greek in which it is welcomed or commended<sup>2</sup>. The explanation offered by ΣRV is that it here mean 'faultless', 'not deserving reproach or punishment'. Admittedly, a poet may on occasion give a word an unusual meaning which re-orders the relation between its components — a famous example is *ἄφθονος ὅλβος* in Aeschylus' *Ag.* 471<sup>3</sup>, where the context demands the meaning 'wealth which does not incur resentment' — but the essence of *ἀκολασία* is absence of restraint, and to describe the initiates' festive activity as *ἀκόλαστος* is to emphasize just that aspect of it. We might compare the *νάρθηκες* *ὑβρισταί* of the maenads in Eur. *Ba.* 113 and the injunction in Ar. *Thesm.* 961 f. γένος ... θεῶν ... γέραιρε φωνῇ ... χορομανεῖ τρόπῳ.

A tragic chorus is never spoken of as *παιίζων*; but a comic chorus does indeed *παιίζειν*, and not infrequently *ἀκολασταίνειν* (*σωφροσύνη*, after all, is not much fun). A consequence of this is a thoroughgoing ambivalence in references by a comic chorus to what it is doing in a play. Its *role* is to portray a company of beings within a fictional situation; its *function* is to communi-

<sup>1</sup> L. DEUBNER, *Attische Feste* (Nachdr. Darmstadt 1956), 72 f.

<sup>2</sup> Mnesimachus, *Hippotrophus* fr. 4, 18-20 K/KA, however, includes πρότοσις χωρεῖ, λέπεται κόρδαξ, / ἀκολασταίνει νοῦς μειρακίων, / πάντ' ἔστ' ἔνδον τὰ κάτωθεν ἄνω, in a long description of a party.

<sup>3</sup> J.A. SCHUURSMA, *De poetica vocabulorum abusione apud Aeschylum* (Amsterdam 1932), 153 f.

cate with the audience within the framework prescribed by the festival. Compare, for example, the closing lines of *Thesmophoriazusae* with the closing line of *Clouds*:

*Thesm.* 1226-1231: ἀλλὰ πέπαισται μετρίως ἡμῖν·  
 ὥσθ' ὥρα δή 'στι βαδίζειν  
 οἴκαδ' ἔκάστη. τὰ Θεσμοφόρω δ'  
 ἡμῖν ἀγαθὴν  
 τούτων χάριν ἀνταποδοῖτον.

*Nub.* 1510 f.: ἡγεῖσθ' ἔξω· κεχόρευται γάρ  
 μετρίως τό γε τήμερον ἡμῖν.

Both passages serve the function of ‘bringing down the curtain’. In the former, however, the feminine pronoun ἔκάστη, together with the prayer to Demeter and Kore, still portrays the women who have been celebrating the Thesmophoria. Earlier in the play similar considerations resolve the ambivalence in favour of the portrayal of women παίζουσαι:

*Thesm.* 947-948: ἄγε νῦν ἡμεῖς παίσωμεν ἄπερ νόμος ἐνθάδε  
 ταῖσι γυναιξίν,  
 ὅταν ὅργια σεμνὰ θεοῖν ἱεραῖς ὥραις ἀνέχο-  
 μεν κτλ.

983 f.: παίσωμεν, ὡ γυναικες, οἴάπερ νόμος.

Such a resolution is more difficult when the beings portrayed by the chorus are male; and in *Peace* 815-818 the call to the Muse to «thrust wars aside» concludes with the words μετ' ἐμοῦ σύμπαιξε τὴν ἑορτήν. Is the ἑορτή the festivity with which the fictional farmers are celebrating the reinstatement of Peace, or the festival in which the comic chorus portraying farmers is participating, or is such a question in such a case misguided?

At any rate the question is answerable in certain passages of the parodos of *Frogs*.

The χορευταί are male, whereas the initiates comprise both males and females (157). Therefore the reference to a young female συμπαίστρια (411) belongs to what they are enacting, and that takes Dionysus's eager intervention (414a-415) with it. In 440-451 we have the exhortation «Go to the holy circle of the goddess», followed by «But I» (ἐγὼ δέ) «will go with the women and girls». This again is the enactment of a fiction. The character of 391 ff., however, is quite different. The chorus's prayer there is for the ribbons of victory (*νικήσαντα ταινιοῦσθαι*), and since there is no suggestion that the initiates are competing, the passage appears to be a characteristic expression of hope, put into the mouth of the chorus, for victory in the dramatic festival; cf. *Eq.* 589, *Nu.* 520, *Pax* 768, *Av.* 447, 1101, *Lys.* 1293, *Thesm.* 973, *Eccles.* 1181. The preceding part of the prayer is (389-391):

καὶ πολλὰ μὲν γέλοια μ' εἰ·  
πεῖν πολλὰ δὲ σπουδαῖα, καὶ  
τῆς σῆς ἑορτῆς ἀξίως  
παίσαντα κτλ.

The chorus does indeed have *σπουδαῖα* to utter as well as *γέλοια*, notably in the epirrhema of the parabasis<sup>4</sup>. Yet just as the prayer for divine gratitude (*χάρις*) at the end of *Thesmophoriazusae* is addressed to Demeter and Kore, so this prayer of the initiates is included in an invocation of Demeter, the chorus praying that it may *παίζειν* and *σκώπτειν* in a manner worthy of her festival (*τῆς σῆς ἑορτῆς*). The Lenaia is not a festival of Demeter<sup>5</sup> but of Dionysus; but the Eleusinian deities have a firm foothold in it<sup>5</sup>, for one of its ritual formulae (ΣRVE 479)

<sup>4</sup> The advice given in the epirrhema (686-705) differs from that of other plays in that it advocates a precise practical measure, which was in fact taken after the disaster of Aegospotami.

<sup>5</sup> L. DEUBNER, *op. cit.* (n. 1), 124 f.

identifies Dionysus with Iakchos, and a half-share in the management of the Lenaia was in the hands of the managers of the Eleusinian Mysteries (*IG II<sup>2</sup>* 1496, 74 f. [334/3]; Ἀθηναίων Πολιτεία 57, 1). It therefore makes sense for a comic chorus performing at the Lenaia and portraying song and dance in honour of Demeter to say «*your festival*» ambiguously.

There is a further passage in which simultaneous reference to fictional enactment and theatrical function is to be found, 404-407b:

σὺ γὰρ κατεσχίσω μὲν ἐπὶ γέλωτι  
κάπ' εὔτελείᾳ τόδε τὸ σανδαλίσκον  
καὶ τὸ ράχος,  
κάξηηρες ὥστ' ἀξημίους  
παίζειν τε καὶ χορεύειν.

Iakchos is credited with instituting the tearing of clothes ‘for laughter and economy’, as a means of ‘enjoying oneself and dancing without loss’. Ragged clothing<sup>6</sup> is associated with the Eleusinian Mysteries also in *Plu.* 842-845, where the Good Citizen, whose fortunes have taken a turn for the better since the god Wealth recovered his sight, comes to pay his respects to the god, accompanied by a slave who is carrying a τριβώνιον. «What’s that?» asks Karion, and the Good Citizen replies that he has come to dedicate it to the god. «Why», says Karion,

---

<sup>6</sup> L. RADERMACHER, *Beiträge zur Volkskunde aus dem Gebiet der Antike*, SAWW 187, 3 (Wien 1918), 94-97. The ‘economy’ of dressing the chorus in rags has a considerable bearing on the question whether the chorus of frogs appeared in the orchestra or was merely heard ( $\Sigma^{\text{RVE}}$  209) singing offstage.  $\Sigma^{\text{RVE}}$  404 remarks that συγχορηγία was in operation in 405 and reasonably treats that fact as evidence for the financial strain imposed on *choregi*; but the point of συγχορηγία, as distinct from acceptance of lower standards of production, was to keep the standard high, and it is questionable whether one hidden chorus and another dressed in rags would have seemed to the Athenians an adequate offering to Dionysus at a time of peril.

«Were you initiated at Eleusis in it?» «No», says the other, «I shivered in it for thirteen years», and the joke, whatever it is, is not pursued further. The scholia *ad loc.* cite Melanthios (*FGrHist* 326 F 4) to the effect that initiates dedicated to a god (εἰς θεοῦ τινός) the clothes in which they had been initiated. Tzetzes (ΣΚ *ad loc.*) adds that «like those who went down into the cave of Trophonius», they continued to wear the garments in which they had been initiated for the rest of their lives or until the garments were completely worn out. We might have suspected that Tzetzes invented this to explain the passage of *Plutus*, were it not for the reference to Trophonius, which cannot be extracted from Aristophanes, or indeed from any source known to us now; and Tzetzes certainly had access to learned material which did not survive the twelfth century<sup>7</sup>. Now, a frugal Athenian, whose piety did not always run deep when it conflicted with good housekeeping, would be strongly tempted to wear old clothes for initiation, knowing that he was expected to sacrifice them by dedication, or tempted to postpone dedication until the clothes needed replacement anyway (cf. the cynical μεντοί θεοί to which reference is made in *Av.* 1618-1620). Karion's joke will then be an oblique joke against Athenian habits (cf. the cynical Neighbour of *Eccl.* 746-832). Whatever the correct explanation of this attested relationship between old clothes and initiation, the words 'laughter and economy' refer not only to the enacted festivity but also to economy of production. A comparable reference, though much more explicit, is made in *Pax* 1020-1022, where Trygaios, on the point of sacrificing a sheep, tells his slave to kill the sheep indoors and bring out only the thighbones; «That way», he says, «the choregos will save a sheep».

<sup>7</sup> N.G. WILSON, *Scholars of Byzantium* (London 1983), 194-196.

This fusion of what I differentiate as ‘role-ingredients’ and ‘function-ingredients’ is to be found also in the anapaests (354-371), which are a familiar feature of a comic parabasis but in this play, uniquely, are absent from the parabasis and appear instead in the parodos. The opening verses of the anapaests adopt ritual language (354-355):

εύφημεῖν χρὴ κακέστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν  
ὅστις ἀπειρος τοιῶνδε λόγων η γνώμη μὴ καθαρεύει.

Those words are immediately followed by two verses which lead us away from initiation in the accepted sense to metaphorical initiation into drama, and in particular into comedy (356 f.):

η γενναίων ὅργια Μουσῶν μήτ' εἶδεν μήτ' ἐχόρευσεν  
μηδὲ Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου γλώττης Βακχεῖ' ἐτελέσθη.

Then follows a list of offences against the city, mixing the serious (e.g. 359 η στάσιν ἔχθρὸν μὴ καταλύει) with the ludicrous (366 η κατατιλᾶ τῶν ‘Ἐκαταίων’), and ending with a defence of comedy, which is again treated metaphorically as initiation (368 ἐν ταῖς πατρίοις τελεταῖς ταῖς τοῦ Διονύσου). The final three verses bring us back out of ‘parabolic’ communication into the enactment, with a renewed command to all categories of offender to ἐξέστασθαι μύσταισι χοροῖς, and an exhortation to the initiates (370 f.)

ὅμετις δ' ἀνεγείρετε μολπὴν  
καὶ παννυχίδας τὰς ἡμετέρας αἱ τῆδε πρέπουσιν ἑορτῇ.

We have to remind ourselves that the chorus is not performing the role of Athenians going to Eleusis, or to anywhere else, for initiation; they portray people who *were* initiated in their life on earth and are *now* enjoying themselves in the underworld. It is understandable that their ritual festivity should reproduce elements of the procedures to which they owe their

present felicity, but the ingenuity which has been expended on attempts to show that the parodos adheres in detail to the Eleusinian procession or to the celebration of the Lesser Mysteries<sup>8</sup> at Agrai or the Lenaia<sup>9</sup> is surely misplaced. Since moist flowery meadows are a traditional feature of the afterlife of the blessed, location of such meadows in or near Athens or Eleusis is irrelevant<sup>10</sup>. The fact that the parodos treats Iakchos as a processional god who «completes a long journey without fatigue» (402 f.) rules out the Lenaia and the Lesser Mysteries anyway<sup>11</sup>. Moreover, if the journey of Dionysus and Xanthias is to be seen as closely analogous to a journey to Agrai or the sanctuary of Dionysus ἐν Λίμναις, what corresponds on earth to the zone of monsters which they have to traverse before they reach their destination? Our attention is therefore focussed on Eleusis; but it must be recognised that the Eleusinian ingredients in the parodos are selective<sup>12</sup>. The most obvious are Iakchos in procession, ragged clothing, and the prominence of Demeter. The words τὸν ἡμέτερον τρόπον / τὸν καλλιχορώτατον / παιζοντες in 450-452 are no doubt a deliberate allusion to the well Kallichoron at Eleusis (*b. Hom. Cer.* 272). The series of short

<sup>8</sup> T.G. TUCKER, in *CR* 18 (1904), 416-418; G.T.W. HOOKER, in *JHS* 80 (1960), 112-117; M. GUARDUCCI, in *Studi in onore di Aristide Colonna* (Perugia 1982), 167-172.

<sup>9</sup> M. TIERNEY, in *Proceed. Royal Irish Acad.* 42 C 10 (Dublin 1935), 199-218.

<sup>10</sup> H. LLOYD-JONES, *Greek Epic, Lyric and Tragedy*, The Academic Papers, Vol. 1 (Oxford 1990), 179 n. 25.

<sup>11</sup> A. KÖRTE, in *JAW* 1911, 298; L. DEUBNER, in *Gnomon* 12 (1936), 506.

<sup>12</sup> P. HÄNDEL, *Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie* (Heidelberg 1963), 38-43; W. HORN, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes* (Nürnberg 1970), 122; B. ZIMMERMANN, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien I* (Königstein 1984), 124, 131 f.

stanzas 416-430, ridiculing Archedemos and others, have commonly been related to the γεφυρισμός, ‘abuse at the bridge’, directed against individuals in the procession<sup>13</sup>, but the passage exemplifies a comic form used some years earlier by Eupolis in *Demoi* (fr. 99 KA), a succession of five stanzas, each consisting of five iambic metra plus a bacchiac, ridiculing five different men. There is therefore no need to treat the Eleusinian γεφυρισμός (whatever it was) as the source of *Frogs* 416-430.

Two names, of the highest importance at Eleusis, are absent from the parodos: Triptolemos is certainly absent, and probably Persephone is also. In 377 ff. the chorus exhorts itself to exalt τὴν σώτειραν, who «declares that she will preserve the country for all time». The title σώτειρα was given to Persephone in a cult of the deme Korydallos (Ammonius, *Diff.* 279), in Arcadia (Paus. VIII 31, 1) and at a sanctuary in Laconia (III 13, 2), and Kore Soteira appears on the coins of Cyzicus over a long period. But Athena Soteira is coupled with Zeus Soter in Athenian documents of the early Hellenistic period (e.g. *IG II<sup>2</sup>* 689, 9 f.; *SEG XVI* 63, 14 f.), and the scholia on this passage identify τὴν σώτειραν as Athena without any hint of an alternative explanation<sup>14</sup>. Arist. *Rh.* III 18, 1419 a 3 f. refers, in an anecdote, to τελετὴ τῶν τῆς σωτείρας ἱερῶν in the time of Pericles, but since the point of the anecdote is that neither Pericles nor the seer Lampon had been initiated into that τελετή, it is unlikely to have anything to do with Eleusis’ and the identity of τὴν σώτειραν remains in doubt.

There is a link between the question of Eleusinian elements in the parodos and another question which may appear at first to be of quite a different kind: to what extent (if at all), and where exactly, is the chorus divided in the parodos?

<sup>13</sup> Hesych. s. litt. γ 469, 470 Latte.

<sup>14</sup> J.A. HALDANE, in *CQ N.S.* 14 (1964), 207-209 makes a strong case for Athena; so too F. GRAF, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit* (Berlin 1974), 47 n. 37.

The anapaests appear to be recited by the chorus-leader, who at the end issues the command (370 f.) cited above

ὑμεῖς δ' ἀνεγείρετε μολπήν κτλ.,

— a command to which the chorus responds by singing χώρει νυν πᾶς ἀνδρείως κτλ. There are three further occasions of command and response:

1) 383 f. ἄγε νυν ...  
Δῆμητρα ... κελαδεῖτε

~ 385ab Δῆμητερ ...  
... συμπαραστάτει.

2) 394 f. ἄγ' εἴά / νυν  
καὶ τὸν ὠραῖον θεὸν παρακαλεῖτε ...

~ 398 f. "Ιαχχε ...  
... συνακολούθει

3) 440 f. χωρεῖτέ νυν ...  
~ 448 χωρῶμεν ...

The closest formal parallel to this sequence of command and response is to be found in *Thesm.* 101-129, a parody of Agathon's lyrics.

Much confusion has been caused in the textual transmission of our parodos by the belief of Aristarchus (ΣRVE 354, 372) that the anapaests were sung by part of the chorus<sup>15</sup>. The words ἥμιχόριον or μέρος χοροῦ or even, once (A at 440), ἄλλος χορός

<sup>15</sup> It seems clear that Aristarchus did not consider that 354-371 can have been spoken by the chorus-leader. According to ΣRVE 372, ἐντεῦθεν Ἀρισταρχος ὑπενόησε («inferred from this passage») μὴ δλου τοῦ χοροῦ εἰναι τὰ πρῶτα; cf. ΣBD Pind. N. 1, 25a ἐντεῦθεν ἵσως πλανηθεῖς («misled, perhaps, by this fact») δ Τίμαιος κτλ.

occur sporadically at various points in the pre-Triclinian manuscripts<sup>16</sup>, but no one manuscript offers anything like a consistent or plausible scheme of division. Anonymous scholars reported by the scholia disagreed with Aristarchus, one of them observing dismissively that the chorus *may* be divided in some portions of the parodos after the anapaests, but that a chorus often exhorts itself. So indeed it does<sup>17</sup>, using the second person singular or plural; but where we have a precise response to a command, with an echo of the words of the command, it would be perverse to deny a division between chorus-leader and chorus, for the closest analogy in everything except metrical form is to be found when the command is unquestionably spoken by a character in the play and the response is sung by the chorus. 874 is such a case: Dionysus tells the chorus to sing an invocation to the Muses while preparations are made for the formal contest, and they do then sing to the Muses. Compare also *Peace* 580 f., where Trygaeus says

ἀντὶ τούτων τήνδε νυνὶ / τὴν θεὸν προσείπατε,

and the chorus responds with

χαῖρε χαῖρ' · ως ἀσμένοισιν ἥλθες ἡμῖν, Φιλτάτη,

*Thesm.* 351 f., the command to utter a prayer for good fortune and the responding song

ξυνευχόμεσθα τέλεα μὲν  
πόλει, τέλεα δὲ δήμῳ κτλ.,

and Soph. *Tr.* 202-205, where Deianira tells the chorus

<sup>16</sup> On the general question of half-choruses in textual transmission, cf. T. RENNER, in *ZPE* 41 (1981), 6 f.

<sup>17</sup> M. KAIMIO, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used* (Helsinki 1970), 121-143.

φωνήσατ', ὃ γυναικες, αἴ τ' εἴσω στέγης  
αἴ τ' ἔκτος αὐλῆς ...

and the chorus complies with the song beginning ἀνολολυξάτω δόμος.

Frogs, however, presents us with a unique problem at 440-445. The chorus is told χωρεῖτε ... ἑορτῆς, and then come the words

ἔγώ δὲ σὺν ταῖσιν κόραις εἶμι καὶ γυναιξίν,  
οὐ παννυχίζουσιν θεᾶς, φέγγος ἱερὸν οἴσων.

Van Leeuwen believed that the chorus in the parodos is of abnormally large size, and that the chorus-leader now departs with that part of the chorus which represents females, never to return, leaving for the rest of the play a chorus of normal size, representing male initiates, and without a chorus-leader. Radermacher modified this notion by identifying the singer of 440-445 & 445 f. as the Eleusinian δαδοῦχος (he does after all say that he is going with the women φέγγος ἱερὸν οἴσων).

There are two features of the textual transmission which have been thought to lend support to either of these hypotheses. First, in A Vsl the words ἔγώ δέ ... οἴσων are given to a 'priest' (*ἱερεύς*). Secondly, at 905 f. the first *κατακελευσμός* at the beginning of the formal contest is unanimously given by the manuscripts not, as we would expect, to the chorus, but to Dionysus. Van Leeuwen took that as confirmation that after the parodos there was no chorus-leader; and when we come to the second *κατακελευσμός* (1004 f.), which all mss. give to the chorus, van Leeuwen felt constrained to 'restore' it to Dionysus.

But the significance of these features of the textual transmission is very limited. 445 is not the first occurrence of *ἱερεύς* in the manuscript text of the parodos, for at 383 (ἄγε νῦν ἔτερον κτλ.) R A M Npl all have 'half-chorus or priest'. The origin of that idea is to be sought, I believe, in the appeal of

Dionysus at 298 to the priest of his own cult, sitting in the front row:

ἱερεῦ, διαφύλαξόν μ' ἵν' ὁ σοι συμπότης,

for although the correct interpretation of this appeal was understood by ancient scholars, there were alternative explanations, including one ( $\Sigma VE$ ) to the effect that the priest of the initiates was already on stage. As for the *χατακελευσμός*, the attribution of a *χατακελευσμός* immediately after a choral song regularly caused difficulty for readers of the plays in antiquity, for at the second *χατακελευσμός* of *Frogs* (1004) we find in V E K Npl Vsl the marginal note *ἔτι ὁ χορός*, just as we do in the Medicean at A. Pers. 155, where after the choral songs the chorus-leader addresses Atossa in trochaic tetrameters, *ὦ βαθυζώνων ἄνασσα κτλ.* One does not trouble to write ‘it is still the chorus’ unless there is a danger that someone may think it is not. Similarly in Ar. *Nub.* 476, where the chorus exhorts Socrates to begin his teaching of Strepsiades,  $\Sigma VE$  467 finds it necessary to remind us that

εἴωθε γὰρ μετὰ τὸ ᾁσαι ἐπάγειν δίστιχα<sup>18</sup>.

Nevertheless, we have to deal with the plain words «I will go with the women and girls». What does that imply in theatrical terms?

There is no clear and unambiguous indication anywhere in the parodos that we are hearing a chorus divided into two half-choruses (male and female) or a normal chorus reinforced by a supplementary chorus. The nearest we come to such an indication *prima facie* is in 416 f.,

---

<sup>18</sup> The observation is made in order to reject the view that the interlocutor of Strepsiades in the lyric dialogue 457-475 must be Socrates.

βούλεσθε δῆτα κοινῇ  
σκώψωμεν Ἀρχέδημον ...

In *Lys.* 1042 the hostile exchanges between the half-choruses of old men and old women end in reconciliation, and the old men say:

ἀλλὰ κοινῇ συσταλέντες τοῦ μέλους ἀρξώμεθα,

— after which the two half-choruses sing in unison. The analogy of that passage seems cogent; and yet it is peculiarly difficult to assign any stanzas of the parodos to one sex rather than the other. The joke in 409-413 about the glimpse of a girl's breast suits men, but that is the third of three responding stanzas, and there is nothing in either of the other two to associate them with women. In four out of the seven lyric stanzas between 371 and 414 masculine participles occur, referring to the singers, and feminine participles do not occur anywhere — a striking contrast to the chorus of women in *Thesmophoriazusae* and the half-chorus of old women in *Lysistrata*. We must therefore consider the alternative explanation of κοινῇ, namely that the words are addressed to Dionysus and Xanthias. They, after all, have just interposed their own comments, expressing a wish to dance with the girl whose breast is exposed. Δῆτα is a consequential particle; it does not introduce a new topic, but reacts to the previous speaker's words, as in *Av.* 1025 f. βούλει δῆτα ... / μὴ πράγματ' ἔχειν and 1689 βούλεσθε δῆτ' ἐγώ ... / ὁπτῶ (cf. *Eq.* 439 τί δῆτα; βούλει ... σιωπᾶν; *Plato, Phlb.* 62 c, *Plt.* 272 b, *Sph.* 218 d). If βούλεσθε δῆτα responds to what Dionysus and Xanthias have said, it makes very good sense; but if their words are ignored by the chorus, it does not; and so the word κοινῇ ceases to be evidence for a division of the chorus<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> J.M. STAHL, in *RhM* 64 (1909), 46 takes κοινῇ to mean 'openly', 'publicly'; but on Dem. *Or. XXI* (*Adv. Mid.*) 148, a passage which he cites in evidence, see D.M. MACDOWELL's commentary *ad loc.*

That does not in itself contribute to solving the problem posed by «But I will go with the women and girls». There is, however, one other elementary consideration which does. If the chorus-leader says «Go to the flowery grove ... but I will go with the women...», and the chorus responds «Let us go...», we might expect, if we took the words literally, that the orchestra will be emptied altogether. Obviously, that does not happen; but if the men, told to go, stay where they are, the women equally can stay where they are after the chorus-leader has declared that he will go with them. «I will go with the women» is a sexy joke, because a female all-night festival provides opportunities for the male prowler<sup>20</sup>, as Menander's Pamphile discovered.

Theatrically, there is no problem, for the departure of two halves of the chorus in different directions can be symbolized by their movements within the orchestra. But before we allow that picture to lodge in our minds, I wish to call in question the assumption that there is *any* division of the chorus into half-choruses in the parodos, and indeed the assumption that *any* of the choreutai are dressed as women. Herakles told Dionysus (156-157) that he would encounter θιάσους ... ἀνδρῶν γυναικῶν. He could hardly describe them otherwise, since women as well as men were eligible for initiation; but does it necessarily follow that the chorus we see represents both sexes? The women whose all-night festival the chorus-leader says he will join can be just as imaginary as the girl with the torn dress, offstage in time and place. If that hypothesis is tenable, it means that efforts to discern divisions<sup>21</sup> in the parodos have been mis-spent<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Cf. L. RADERMACHER's commentary, p. 207.

<sup>21</sup> E.g. A. COUAT, in *Mélanges Henri Weil* (Paris 1895), 39-66.

<sup>22</sup> An anonymous (post-Aristarchan) ancient scholar clearly thought so: Σ<sup>VE</sup> 354, Σ<sup>RVE</sup> 372, Σ<sup>V</sup> 440.

There is a reason why the departure of the chorus from the scene should be explicitly designated (and symbolized in movement) at the end of the parodos: from this point on, the chorus ceases to have the specific character of initiates and functions in a way which is the lowest common denominator of all comic choruses. If *Frogs* were a mutilated play, existing only in a text which began at line 460, it would be peculiarly difficult for us to decide what category of beings the chorus portrayed. There is nothing in the parabasis, the agon, the exodos, or their comments on the activities of the characters, to identify them as initiates. Granted, they invoke the Muse at the beginning of the parabasis (674) with the words *χορῶν ἱερῶν ἐπίβηθι*, and in the epirrhema they refer to themselves as *τὸν ἱερὸν χορόν*. It so happens that there is no extant passage outside *Frogs* in which a comic chorus refers to itself as *ἱερός*, but any chorus performing at a festival is *ἱερός* in so far as a festival is an offering to a deity. In *Av.* 1718-1719 the chorus is told, in preparation for Peisetairos's wedding,

ἀλλὰ χρὴ θεᾶς  
Μούσης ὀνοίγειν ἱερὸν εὐφημεῖν στόμα,

and earlier in the same play the chorus says of its own bird-song (745) *Πανὶ νόμους ἱεροὺς ἀναφαίνω*, while the nightingale is exhorted (210) *λῦσον δὲ νόμους ἱερῶν ὄμνων*. It seems to me therefore unlikely that *χορῶν ἱερῶν* and *ἱερὸς χορός* in the parabasis of *Frogs* are a conscious reminder of the chorus's role as initiates, and more likely that the word serves to reinforce the seriousness of the message which the parabasis is designed to convey<sup>23</sup>.

So the end of the parodos is the valediction of the chorus in its role as initiates. We have seen the extent to which other parts

---

<sup>23</sup> Cf. n. 4.

of the parodos have closely interwoven ingredients which belong to the role which the chorus is performing and ingredients which belong to the function of a chorus in comedy; and I believe that the valediction also exhibits in its closing words the same combination. The chorus declares that daylight in the afterlife is enjoyed only by those who have been initiated and have lived piously<sup>24</sup>. Piety is defined as (456-459):

εύ-

σεβῆ τε διήγομεν  
τρόμον περὶ τοὺς ξένους  
καὶ τοὺς ἴδιωτας.

'*Ídiōtai* are individuals as opposed to the state (e.g. Ar. *Eq.* 776; Thuc. III 82, 2; IV 61, 2, both contrasting *ídiōtai* with *póliç*, or people not holding office (e.g. Thuc. III 70, 6, contrasting *þouλευται*), or not of great influence (Ar. *Pax* 751, v. *infra*), or lacking professional skills (e.g. Thuc. II 48, 3, ctr. doctors, and VI 72, 3, ctr. *χειροτέχναι*)<sup>25</sup>. Anyone therefore could be simultaneously *ídiōtēs* and *ξένος*, and many people would be neither, whereas what we expect in the chorus's words is an exhaustive division, foreigners and co-nationals. That contrast is normally expressed by *ξένοι / πολῖται*, e.g. Xen. *Hier.* 5, 3, *Mem.* IV 4, 17 (cf. *Smp.* 8, 7); Pl. *Meno* 91 a, *Euthd.* 282 b, *Grg.* 473 d. Aelius Dionysius i 3 (Erbse) asserts incorrectly that Thucydides

<sup>24</sup> It is striking that two conditions are laid down: initiation, and also a pious life. This would seem to exclude from paradise villainous initiates (thereby meeting the objections of Diogenes the Cynic [Plut. *Quomodo adul.* 4, 21 E-F] and Julian *Or.* VII [*Adv. Heracl.*] 25) and virtuous people who had not been initiated (thereby not meeting the standard objections). I do not think that Aristophanes failed to notice what he was saying.

<sup>25</sup> W.B. STANFORD in his commentary *ad loc.* seems to confuse *ídiōtēs* and *ἀπράγμων*.

uses ἴδιωται in the sense πολῖται, and accordingly ΣRVE explains τοὺς ἴδιωτας in our passage as τοὺς ἴδιους, τοὺς πολίτας. But ἴδιος means ‘own’, ‘private’, ‘personal’, as opposed to ‘public’; it is contrasted by Thucydides with δημόσιος (e.g. I 80, 3) or with κοινός (e.g. III 14), and of ἴδιοι never means ‘one’s co-nationals’<sup>26</sup>. Aristophanes appears to be suggesting, in the final words of the parodos, that godfearing behaviour towards foreign visitors (or hosts) and ordinary, humble people is what matters, whereas in dealing with generals, sophists, poets, politicians and the like no holds are barred. That is the principle which he claims as his own in the parabasis of *Peace* (751 f.):

οὐκ ἴδιωτας ἀνθρωπίσκους κωμῳδῶν οὐδὲ γυναικας,  
ἀλλ' Ἡρακλέους ὁργὴν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπεχείρει.

And if that is his point, it is a humorous and elliptical way of making the point which Pl. *Lg.* VI 777 d makes in more serious terms: that the righteousness of the truly righteous man is manifested only in the way he behaves towards those over whom he has power, the power which would enable him to do wrong with impunity.

---

<sup>26</sup> In 890 f. ἴδιωτης appears at first sight to be synonymous with ἴδιος, for Euripides’ gods are ἴδιοι τινές σου (*sc.* θεοί) and then τοῖσιν ἴδιωταις θεοῖς; but there is a humorous point in treating such gods as ἴδιωται vis-à-vis the ‘official’ gods of Olympus.

## DISCUSSION

*M. Handley:* Your extremely interesting discussion of the special role of the chorus of initiates prompts me to wonder if there are ways in which the parodos of *Plutus* is a parallel. There, in the parody of Philoxenos, it is Carion in his dialogue with the chorus who assumes the role of leader, and issues a command to them similar to those in the *Frogs*, especially 384 f. ἄγε νῦν ἐτέρων σμνων ιδέαν, κτλ. The words I have in mind are, *Plut.* 316 ff.: ἀλλ' εἰς νῦν τῶν σκωμμάτων ἀπαλλαγέντες ἥδη / νύμεῖς ἐπ' ἄλλ' εἰδός τρέπεσθ', / ἐγώ δέ ... The Chorus abandons the special role it had assumed for the parodos, and from then onwards we have χοροῦ, as in regular in later fourth century plays, to indicate its performances in its conventional, not in its special function. Do you suppose that in *Frogs* the chorus left the orchestra to dispose of its torches and any other special equipment, or handed them to attendants or whatever?

*M. Dover:* There are many ways of indicating departure simply by movements of the chorus within the orchestra. We don't need to take some of them off and bring them on again.

I think they have torches when they enter, and they need torches for escorting Aeschylus at the end of the play, but we don't want them to hold torches all through the agon. When one wants to get rid of a property in a Greek comedy, someone must come to take it away, and slaves can do that after 459. Then torches can be supplied again by slaves before 1500.

*M. Bremer:* If you think Aristophanes would *not* have left the chorus of initiates singing off-stage at all, how about the entry of the chorus in *Nubes*? One must take it that it did sing 275-290 ad 299-313 off-stage and appeared in the *eisodos* only at 326.

*M. Dover:* I recognise the cogency of arguments for the invisibility of the frog's chorus, but if one chorus is invisible and the other dressed in ragged clothing, that is a rather poor offering for a dramatic festival. The purpose of συγχορηγία is to keep the standard up; it is not needed if a lower standard is accepted. And I attach some importance to Professor MacDowell's argument that an off-stage chorus is not audible enough. I have no experience of producing opera, but people who have such experience tell me that an off-stage chorus is 'normally a disaster'.

*Clouds* was in fact a disaster, and the off-stage chorus may have contributed to that. In any case, it is possible to produce the scene in such a way that we have the chorus in view even though Strepsiades does not. It all depends where we situate Strepsiades and Socrates in the orchestra.

*M. Zimmermann:* Ein weiterer Fall für ein hinterszenisches Lied ist die Arie des Wiedehopfes in *Av.* 227 ff.

*M. Dover:* The hoopoe in *Birds* does not have to be behind the skene. We can have a 'bush' forward of the skene. And the words of a solo singer can be heard more clearly than those of a chorus.

*M. Handley:* We might remind ourselves that nearly twenty years before, in *Knights*, Aristophanes recalled a play of Magnes by the striking visual feature of its chorus in clothes dyed frog-green (*Eq.* 523: cp. *PCG V* p. 627 f.); it would be like him — one can claim no more — to have returned to that memory.

*M. Gelzer:* Es gibt drei Aufforderungen zur Bewegung, die man miteinander in Beziehung setzen kann, um Anhaltspunkte für die damit Gemeinten und die Richtung ihrer Bewegung zu gewinnen: *Ran.* 369 f. fordert der Chorführer die vorher genannten 'Frevler' auf, den Tänzen der Mysterien aus dem Wege zu gehen (vgl. schon 354). Dann wird jedermann (im masc.) aufgefordert voranzugehen und zu schreiten (372 ff., 377 ff.) und schliesslich folgt eine Aufforderung χωρεῖτε (444 ff.), aufgenommen durch die Ange- redeten χωρῶμεν (448 ff. auch masc.), aufzubrechen. Die erste (369 f.) richtet

sich wohl nicht an in der Orchestra sichtbare Personen, aber die beiden folgenden. Die Frage wäre, wie sie zueinander in Beziehung stehen. Natürlich kann der Chor nicht nur zu Anapästen einmarschieren, und nicht alle Anapäste sind Marschanapäste.

*M.Dover:* I know that change of metre can be marked by a paragraphos in papyri of late Hellenistic and Roman date, but I wonder how early that use of the paragraphos is attested; is it earlier than Aristarchus?

*M.Handley:* With the help of E.G. Turner's *Greek Manuscripts of the Ancient World* (London 21987) we can consider a very early example of the metrical use of a paragraphos to mark the end of strophe and antistrophe in the Lille Stesichorus, *PLille* inv. 76a + 73, which Turner (under No. 74) would date as early as 270-230 B.C., while others prefer a later date.

*M.Gelzer:* Nur wenige Zeichen können wohl auf die Manuskripte der Dichter selber zurückgeführt werden, vermutlich die Paragraphoi (nicht die Angaben der Namen) beim Personenwechsel. Das System der Zeichen zur Angabe des Wechsels der Metren (bei Wiederholung von Strophen, beim Übergang zu anderen Metren etc.) ist wohl erst von Aristophanes von Byzanz eingeführt und dann von anderen verfeinert und verändert worden. Es ist bekanntlich manchmal schwierig von den antiken Zeichen diejenigen zu scheiden, die erst die Byzantiner eingesetzt haben, und die Überlieferung gibt doch wohl kaum Zeugnisse für das von Aristophanes selber Gemeinte wieder.

*M.Bremer:* Is it too speculative to suppose that the chorus entered the *eisodos* from 323 onwards and remained there, until the coryphaeus came forward centre stage to recite the anapaests? The text of 354-371 seems aimed at removing non-initiates, and all kinds of rogues, precisely to make open space for the chorus to dance in ( $\epsilon\acute{\epsilon}\sigma\tau\alpha\sigma\theta\alpha\iota\tau\omega\zeta\,\eta\mu\epsilon\tau\epsilon\rho\iota\sigma\iota\chi\omega\sigma\iota\sigma\omega\iota\omega$ ). Then they dance into the orchestra 372-460 (at the end some extra-members going off with the torches).

*M.Handley:* Lines 315 and 321 f. remind me of the «Let's stand aside» formulae at *Thesmophoriazusae* 36 and elsewhere which I mentioned in my paper (p. 114 n. 22); they excite immediate anticipation of the arrival of the chorus, but are, of course, not a precise indication of the way in which Aristophanes imagined the chorus to be entering.

*M.Gelzer:* Könnten etwa die Versmasse darüber Aufschluss geben, zu welchen Abschnitten man sich eine Bewegung des Chors, zu welchen einen Gesang oder — wenn er schon sichtbar war — einen Gesang mit Tanz des Chors vorstellen soll? Die respondierenden Strophen *Ran.* 323-336 = 340-353 sehen eher nach 'statischen' Sing-, oder Sing- und Tanzversen aus und die Anapäste könnten als Marschrhythmus interpretiert werden (zum Einzug?).

*M.Dover:* The rhythm of 372 ff. is certainly 'marching anapaests'.

*M.Gelzer:* Εὐφημεῖν χρὴ καξίστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν (*Ran.* 354, vgl. 369 f.) ist keine Aufforderung an den Chor zu marschieren; aber die kultisch Unreinen sollen Platz machen, damit der Chor mit seinen heiligen Tänzen anfangen kann (372 ff., 449 ff.). Könnte das bedeuten, dass er mit der Anapästen (354 ff.) einzieht, um dann in der Orchestra diese Tänze auszuführen?

*M.Dover:* Yes, I see your point — that until 354 the chorus is 'over there', and is only 'here' at 354.

*M.Zimmermann:* Ich könnte mir durchaus vorstellen, dass grosse Teile des Eröffnungslieds vom Chor noch unsichtbar gesungen werden (vgl. 338 προσέπνευσε χοιρείων χρεῶν mit 314 αὔρα τις εἰσέπνευσε μυστικωτάτη, d.h. beide Male wird nur eine Ahnung vermittelt, aber noch nichts gesehen). In 351-353 (προβάδην ἔξαγ' ἐπ' ἀνθηρὸν ... δάπεδον) müsste der Chor jedoch bereits in die Orchestra gehen; auch haben die Anapäste 354 ff. nicht die Funktion der Einzugsanapäste, sondern die der Parabasenanapäste.

*M. Dover:* I agree that 354-371 must seem to the audience the kind of thing that belongs to a parabasis rather than something which belongs to a parodos.

*M. Gelzer:* Die Anapäste 354-371 sind sicher nicht in dem Sinn als 'Marschanapäste' zu verstehen, dass darin der Chor zum Einmarschieren aufgefordert wird. Der Inhalt steht — wie gesagt — für die in den *Fröschen* vor der Parabase (674-737) nicht vorhandene Parabasenrede in Anapästen. Aber, dass der Chor ohne selber etwas zu singen und zu sagen hereinkommt, während andere (dort Schauspieler) sprechen, das ist zum Beispiel in den *Vögeln* der Fall, wo Peishetairos und Euelpides vier Vögel von irgendwo oben herunterkommen sehen und beschreiben (267-293), während der Chor von ihnen unbemerkt durch die Parodos hereinkommt und plötzlich von ihnen bemerkt wird (294 ff.). Unsichtbaren Gesang (und Musik von unsichtbaren Instrumenten) gibt es ja in den *Vögeln* schon bei der Vorbereitung der Parodos: das Wecklied (209-222) und die Arie (227-262) des Wiedehopfs, der vorher in die λόχμη hineingegangen ist (206-208) und die Musik, die die beiden von draussen hören (223-226); in den *Wolken* vgl. 264 ff. εὐφημεῖν χρή; 274 ff., 298 ff. unsichtbarer Gesang, 323 ff. Einzug des Chors zu Anapästen.

*M. Dover:* We are becoming involved in speculation about cause and consequence in the poet's mind. Does he put 354-371 where it is because he wants an 'entrance march' there, or does he make the chorus enter, marching, at that point because he wants 'parabatic' anapaests there?

*M. Gelzer:* Das κοινῆ in βούλεσθε δῆτα κοινῆ σκάψωμεν (420 f.) richtet sich doch wohl an Xanthias und Dionysos, die eben sagten (408-409), sie wollten sich am παιζεῖν des Chors beteiligen. Dann folgen weitere sieben, im ganzen sind es also acht Ströphchen (420-443), von denen die letzten (435-443) wieder von Dionysos, dem Chor und Xanthias gesungen werden. Sind das rituelle Strophen, die als solche auch bei Eupolis vorkommen?

*M. Handley:* We know that from time to time Aristophanes and Eupolis exchanged comments on the borrowing (or stealing) of material from each

other. The fragments of *Taxiarchoi* first published as *POxy.* XXXV 2740 in 1968 give cause to suppose that the rowing scene in *Frogs* (180-270) may owe something to Eupolis (see fr. 268 KA [PCG V p. 453] for the text and relevant references); and it seems not unreasonable to suppose that the Phormio who appeared as a character from that play was resurrected from the dead for that purpose. Parallels with Eupolis, *Demoi*, which is assigned to 412 B.C., would certainly be acceptable.

*M. Dover:* Yes, ghosts are indeed called up from the underworld in the *Demoi* of Eupolis, but is there anything in fr. 99 (PCG V pp. 344 ff.) to suggest any association with initiation or Eleusis? There is certainly a reminiscence of Eupolis (*inc. fab.* fr. 357, 7 K/392, 7 KA) in *Ran.* 734 ἀλλὰ καὶ νῦν ὀνόητοι μεταβαλόντες τοὺς τρόπους χτλ.

*M. Handley:* In welcoming the analysis of *παιζεῖν* and related words in the earlier part of the paper, I should like to offer two extra passages. Menander, *Epitrepones* 302/478, in a context to which you have referred, has *συμπαιζεῖν* of joining in the festival of the Tauropolia (I would myself take it that *συνέπαιζον* is Habrotonon speaking of herself, but see F.H. Sandbach *ad loc.*); by contrast, a 'secular' use of the word is in Asclepiades, Nr. IV Gow-Page, = *Anthol. Pal.* V 158, where the poet recalls a time he spent with a hetaira.

*M. Gelzer:* Wie ist der Anruf an die Muse *χορῶν ἱερῶν ἐπίβηθι* (674, vor 686 *tὸν ἱερὸν χορόν*) ganz unabhängig und ohne Rückverweis auf die *ἱερὰ χορεῖα* (335 f.) und die *ὅργια Μουσῶν* (356) und ähnliches in der Parodos zu verstehen?

*M. Dover:* Well, I ask myself: if *Frogs* existed only from line 460 onwards, would we see any significance in *χορῶν ἱερῶν* and *τὸν ἱερὸν χορόν*?

*M. Bremer:* M. Silk (in *YCS* 26 [1980]) observed that the parodos of the Initiates, much praised by Eduard Fraenkel, among others, is in fact a rather shallow and repetitive piece of poetry; he finds more authentic and original lyrical power in what the frogs sing, esp. 241-249. Would you agree?

*M. Dover:* Personally, I found Silk's criticism of Aristophanes' lyrics salutary, because I had for so long accepted without question Fraenkel's high estimation of the 'serious' lyrics. I don't agree with Silk at all points; for example, I admire the phrase ἄγριον μοχλευτήν in *Nub.* 568. Apart from the obsessive use of παιζειν in the parodos, I don't like the rather flat repetition δεινὸν ... χόλον ... μανίας ὑπὸ δεινῆς in 814-816 and the recurrence of φήματα in 821, 824, 828.

*Mme Loraux:* Je glisse ici juste un mot. Ne pensez-vous pas toutefois que lorsque nous, modernes, nous considérons les répétitions comme une faiblesse stylistique, nous raisonnons plus avec nos propres catégories qu'avec les catégories qui pouvaient être celles des Grecs? Il n'est pas sûr que les Athéniens du V<sup>e</sup> siècle, élevés comme ils l'ont encore été sur fond de tradition orale, aient éprouvé la même aversion que nous pour le phénomène de la répétition.

*M. Dover:* True, the excessive use of *variatio* is a peculiarity of some authors, notably Thucydides, where it is sometimes pursued at the expense of clarity, not of Greek authors in general. There is a very good collection of examples of repeated words in dialogue in John Jackson's *Marginalia Scaenica* (Oxford 1955).

*M. Gelzer:* Die Repetition und die Vermeidung der Repetition und ihre ästhetische Würdigung sind sicher wechselnden Anschauungen unterworfen. Das gilt nicht für die Wiederholung von Wörtern oder Phrasen in der Rede, sondern auch in anderen Medien wie besonders etwa in der Musik. Wiederholung und Wiederholungsfiguren sind etwa in der barocken Musik in verschiedenen Formen häufig und werden als solche keineswegs abgelehnt. Die Ablehnung der einfachen Wiederholung ist dann in der Klassik schon ausgeprägter und kommt zu einem Höhepunkt in der Romantik. Selbst ein romantischer Klassizist wie Mendelssohn vermeidet es, z.B. in einem Trio, das Thema mehrmals gleich einzuführen, oder in der Reprise einfach zu wiederholen. Repetition gilt nun als banal, Variation ist gefordert. Wenn wir *variatio* als Stilprinzip auch im Altertum erwarten, so folgen wir ebenfalls

einer nicht zu allen Zeiten gültigen Forderung. In der rhetorischen Theorie des Klassizismus, etwa bei Quintilian, ist sie beschrieben, bei einigen seiner Zeitgenossen wie Tacitus und Seneca sehr stark herausgearbeitet, aber offensichtlich für frühere Stilepochen nicht verbindlich.

*M. Dover:* Repetition of musical phrases is a different kind of thing from repetition of words. After all, we hear a musical phrase as a sequence of sounds for its own sake, but when words are repeated concepts and images are necessarily repeated also.



## VI

NICOLE LORAUX

### ARISTOPHANE, LES FEMMES D'ATHÈNES ET LE THÉÂTRE

«Aristophane et les femmes d'Athènes»: tel est, ainsi libellé, le sujet qui m'a été imparti dans les Entretiens. Devant l'abondance des études parues dans les vingt dernières années sur tout ce qui touche aux femmes grecques en général et aux femmes athénienes chez Aristophane, je pourrais m'essayer à un bilan, après quoi il me faudrait m'expliquer un peu longuement sur les problèmes de méthode que l'on rencontre à aborder à nouveaux frais un terrain si balisé. Pour aller droit au sujet, je renonce au bilan comme à l'exposé de méthode<sup>1</sup>: plutôt que de marquer les acquis ou de saluer les analyses fines — ce qui, somme toute, devrait se faire en marchant —, je concentrerai mon attention sur quelques points essentiels, en m'attachant à des constellations de problèmes autour desquelles une réflexion d'ensemble sur la femme, le féminin et la cité peut trouver à s'orienter dans le corpus aristophanesque.

Toutefois, pour éviter le piège des énoncés par trop sociolo-

---

<sup>1</sup> Voir toutefois «Aristophane et les femmes d'Athènes. Réalité, fiction, théâtre», à paraître dans *Métis* 6 (1991).

gisants<sup>2</sup>, qui chercheraient dans la comédie aristophanesque une simple variante de la question des ‘femmes en Grèce’, deux précautions s’imposent, qu’il me faut encore mentionner. Une attention de chaque instant à la dimension d’abord théâtrale du recours à des personnages féminins — d’où le titre adopté pour cet exposé, «Aristophane, les femmes d’Athènes et le théâtre» —; et, pour ne pas se contenter de postuler une opposition trop marquée entre ‘comédies à héros’ et ‘comédies à femmes’ chez Aristophane, la mise entre parenthèses initiale de cette distinction: quand ce ne serait que pour retrouver finalement cette opposition, du moins voudrait-on retarder le moment de s’enfermer sans recours dans la triade *Lysistrata* - *Les Thesmophories* - *L’Assemblée des Femmes*, tout en testant la pertinence du découpage qui, face à l’invention comique, installe, réalité et fiction indiscernablement mêlées, *les femmes d’Athènes*.

### Le paysan et la citadine

Aristophane, cela se dit et se répète, aurait attendu l’an 411 pour substituer des meneuses de jeu à ses protagonistes masculins<sup>3</sup>; ce serait là le fait à expliquer, même si l’on ajoute parfois que les chœurs féminins ont malgré tout dans son théâtre «une grande ancienneté». Or la question me semble au moins mériter un examen plus circonspect, si l’on rappelle que la tradition connaît deux versions des *Thesmophories* et que les *Lemniennes*

<sup>2</sup> Sans doute faut-il se garder à la fois de «l’illusion sociologique» et de «l’illusion textuelle» (P. VIDAL-NAQUET, Préface à *Aristophane, les femmes et la cité*, Cahiers de Fontenay 17 [1979], 5-6), mais la première guette plus l’historien(ne) que la seconde.

<sup>3</sup> Voir J.-C. CARRIÈRE, *Le carnaval et la politique* (Besançon/Paris 1979), 66, ainsi que J. HENDERSON, «Older Women in Attic Old Comedy», in *TAPhA* 117 (1987), 107.

ont peut-être, peu après 415, constitué quelque chose comme une première esquisse de *Lysistrata*<sup>4</sup>. Que ‘l’héroïne’ Lysistrata soit ou non en elle-même une nouveauté et que la mise en scène des femmes dans l'espace public soit ou non due, comme on le dit, à ‘l'évolution des mœurs’, l'essentiel est que, de longue date, l'Ancienne Comédie ait fait une place à des personnages féminins, ce que, dans la parabase de la *Paix* (751), Aristophane confirme indirectement en revendiquant pour son art l'originalité de n'avoir pas tympanisé les femmes, au contraire de ses rivaux. Mais on sait qu'il faut prendre les déclarations d'Aristophane *cum grano salis* et, pour ma part, je n'irai certes pas affirmer que, dans les premières pièces du corpus, «les femmes ne jouent pratiquement aucun rôle»<sup>5</sup>.

Sans doute, dans les premières pièces, y a-t-il femmes et femmes: figures féminines et femmes d'Athènes. Les premières montrées, les secondes invisibles et mentionnées en passant. Les premières sont souvent réduites à leur sexe, désigné comme *χοῖρος*<sup>6</sup>, et volontiers présentées nues sur la scène, à grand renfort de commentaires sur les attributs de comédie portés par les acteurs qui les incarnent<sup>7</sup>. Lors même que, comme Iris, *Theôria*

<sup>4</sup> Voir R. MARTIN, «Fire on the Mountain: *Lysistrata* and the Lemnian Women», in *ClAnt* 6 (1987), 104.

<sup>5</sup> E. LÉVY, «Les femmes chez Aristophane», in *Ktèma* 1 (1976), 110, à propos des *Acharniens*.

<sup>6</sup> Petites filles, de Béotie (voir la scène des «petites truies» dans les *Acharniens*) ou d'Athènes (*Vesp.* 569-573), joueuses de flûte (*Vesp.* 1353), etc.

<sup>7</sup> La joueuse de flûte (*Vesp.* 1372-1377) et *Theôria* (*Pax* 887) en sont des exemples sûrs, lors même qu'on peut discuter sur d'autres cas, comme sur le rossignol des *Oiseaux*: voir J. HENDERSON (ed.), *Aristophanes. Lysistrata* (Oxford 1987), ad 1114 et les réserves de S. SAÏD, «Travestis et travestissements dans les comédies d'Aristophane», in *Cahiers du GITA* 3 (1987), 244 n. 145.

ou Diallagè, elles sont déesses ou abstractions personnifiées, c'est la femme qui, en elles, est ostensiblement mise en avant, comme si, au féminin, la comédie ne connaissait aucun écart entre corps mortel et présence divine<sup>8</sup>: ainsi Strepsiade s'étonne que les Nuées, une fois «dissipée la brume pluvieuse qui voile [leurs] formes immortelles» (*Nub.* 288-289), ressemblent à des femmes et non, comme les nuées d'en-haut, à des flocons de laine (340-344), ce qui permet à Socrate d'expliquer que, en imitatries qu'elles sont, «maintenant qu'elles ont vu Clithène, du coup, les voilà femmes» (355). On peut bien sûr verser ce phénomène au chapitre plus général de la tendance aristophanesque à prendre au mot les métaphores<sup>9</sup>, mais c'est sous la rubrique «représentations comiques du féminin» qu'il conviendrait d'analyser cette présence très charnelle des abstractions, comme si toute l'extension de la catégorie du féminin s'épuisait dans la réalité tangible des femmes — les cités qui, dans la *Paix* (538-542), bavardent joyeusement entre elles sont toutes prêtes à former un chœur comme chez Eupolis, la Paix, on l'a vu, est elle-même femme (*Pax* 662), tout comme Pénia (*Plu.* 442) — mais on ne s'en étonnera pas trop dès lors qu'Athéna est dite «dieu née femme» ( $\thetaεδς \gammaνη \gammaεγονυῖα$ : *Av.* 830). S'agissant d'Opôra ou de Diallagè, encore peut-on arguer que, pour qu'il y ait mariage final — d'aucuns diront: hiérogamie —, il faut bien que les déesses soient un tantinet abordables; du coup, entre les figures divines et les femmes que, comme la servante des *Acharniens* (271-275) ou la Thratta de la *Paix* (1138-1139), l'homme peut impunément plier à son plaisir,

<sup>8</sup> Sur cet écart, voir N. LORAUX, *Les expériences de Tirésias* (Paris 1989) et «Qu'est-ce qu'une déesse?», in *Histoire des femmes. I. L'Antiquité* (Paris 1991), 31-62.

<sup>9</sup> Voir H.-J. NEWIGER, «War and Peace in the Comedy of Aristophanes», in *YCLS* 26 (1980), 226, ainsi que F. JOUAN, «La paratragédie dans les *Acharniens*», in *Cahiers du GITA* 5 (1986), 23.

toute différence est annulée: Peisétairos menace Iris de «lui lever les jambes et l'enfiler, ... tout vieux qu'il est» (*Av.* 1253-1256), le chœur des *Acharniens* chante son désir pour Diallagè, et Démox veut «embrocher trente fois» la Trêve de trente ans que le Charcutier lui livre (*Eq.* 1391)<sup>10</sup>. Telle est du moins la première pensée des vieillards guillerets, auxquels l'idée du mariage ne vient que par la suite; encore leur est-elle en général soufflée du dehors; ainsi, par Hermès à Trygée:

«Va donc, à ces conditions prends pour femme  
Opôra que voici; puis, habitant avec elle  
aux champs, fais-toi des raisins».

(*Pax* 706-708)

Que reste-t-il aux femmes d'Athènes dès lors qu'elles n'apparaissent pas sur la scène? Les apparitions fugitives dans le discours des hommes, à titre de conjointes ( $\pi\lambda\alpha\tau\iota\varsigma$ : *Ach.* 132) effacées: femme de Dicéopolis, invitée à contempler son époux du haut de la maison, épouse générique du chœur de la *Paix* dont le mari, pendant qu'elle prend un bain, «baise la Thratta», et toutes ces épouses sans nom ni profil, évoquées au passage lorsque les hommes pensent à leur *oikia* — celle que le parent d'Euripide veut aller rejoindre s'il parvient à fuir (*Thesm.* 1020; 1206) et toutes celles que les maris n'évoquent que flanquées de leur progéniture dans la formule récurrente «moi-même, ma femme et mes petits enfants» (*Ach.* 131-132; *Plu.* 614-615, 639, 1103-1104). Que cette formule soit utilisée par Eschyle, imaginant la pesée sur la balance d'Euripide «lui-même, ses petits enfants, sa femme et ...

---

<sup>10</sup> Allusion à la triple performance sexuelle comme preuve de virilité (J. HENDERSON, *The Maculate Muse* [New Haven/London 1975], 121-122)? Sans doute, mais trente fois en trente ans, ce n'est pas un record, plutôt un démenti comique à la prétention de verdeur des vieillards aristophanesques.

ses livres» (*Ran.* 1407-1409), passe encore; mais lorsqu'elle est employée par Dionysos, dans le serment d'ivrogne qu'il prête à Xanthias de lui abandonner définitivement la défroque d'Héraklès (*Ran.* 586-587), alors le rire éclate: dans cette version comique de «l'empereur, sa femme et le petit prince», voilà que le libre dieu du théâtre oublie qu'il n'est pas un Athénien moyen, prêt à jurer sur toute sa maisonnée — mais déjà, l'oubli était le même pour Epops-Térée, lorsqu'il présentait Peisétairos et Euelpidès comme «deux braves, parents de ma femme», comme si une sombre tragédie ne le séparait pas à jamais de Proknè (*Av.* 367-368).

Avec ce milieu de vie qu'est le dème<sup>11</sup> et, au moins jusqu'aux *Oiseaux*, la préoccupation de la politique athénienne en matière de guerre et de paix, le mariage constitue donc l'horizon normal du citoyen de comédie, à cela près que, dans sa version 'petite-bourgeoise', il est toujours déjà donné, cependant que les grands mariages comiques, tel celui de Peisétairos avec Basileia, apportent à l'intrigue son couronnement. Mais, comme si les unions triomphales assuraient à l'univers civique la dose d'imaginaire qui conforte son existence, lorsque les comédies à femmes, qui ignorent ce type d'union, évoquent le mariage, il n'est plus que le cadre du plaisir conjugal et la condition de l'identité féminine: si la fin de *Lysistrata* reconstitue les couples légitimes, aucune union n'est plus envisagée avec Diallagè et dans *L'Assemblée des Femmes* tout se renverse ou se distend puisque le programme de Praxagora «atteint directement le mariage qui n'a plus de raison d'être» et que l'union jubilatoire du vieillard rajeuni avec la belle déité laisse place à celle, grinçante et stérile, de la vieille femme et du jeune homme<sup>12</sup>: incontestablement, la prise de parole des

<sup>11</sup> Omniprésent dans les *Acharniens*, le dème est présent dans les *Cavaliers*, les *Nuées*, la *Paix*, les *Oiseaux* et le *Ploutos*.

<sup>12</sup> D. AUGER, «Le théâtre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et les femmes», in *op. cit.* (n. 2), 88 et 92, en a fait la juste remarque.

femmes d'Athènes va de pair avec un changement de signe, voire de sens du mariage. Il est vrai que, si les femmes aiment le plaisir pour lui-même, les hommes, ainsi que l'atteste peut-être leur juron par Déméter<sup>13</sup>, aiment le plaisir qui féconde.

Mais n'anticipons pas. On ne saurait quitter les comédies du début sans avoir signalé un cas de mariage qui ne se conforme guère à la configuration jusqu'à présent décrite: celui de Strepsiade qui, pour s'être déroulé hors intrigue dans un passé déjà lointain, n'en est pas moins essentiel au déroulement des *Nuées* et qui, pour être un «vrai» mariage avec une authentique femme d'Athènes, n'en est pas moins déviant, tant par le statut social de l'épousée que parce qu'il ouvre la comédie non sur un avenir riant, mais, d'entrée de jeu, sur un présent de vicissitudes<sup>14</sup>.

Strepsiade, la nièce de Mégaklès: n'oublions pas ce couple mal assorti, même s'il faut encore parler des unions radieuses dans la joie de la vie champêtre retrouvée.

Aux champs, femme! Telle est l'invite de Trygée à Opôra (*Pax* 1329), sur fond de prières pour la fécondité des épouses et la fertilité de la terre. Et tel était déjà le programme que, pour clore les *Cavaliers*, le charcutier dictait à Démôs.

Aux champs? Parce que, loin de la ville, des démagogues et des sycophantes, la vie y est plus douce. Mais si la femme est bien, comme le veut la tradition grecque la plus partagée, une terre à labourer<sup>15</sup>, une logique à peine cachée exige que l'union finale ait son lieu et porte ses fruits aux champs, même si, chez Aristote

<sup>13</sup> Juron quotidien? ou juron comique? La question est ouverte.

<sup>14</sup> Comme l'a montré D. AMBROSINO, «Aristoph. *Nub.* 46 s. (Il matrimonio di Strepsiade e la democrazia ateniese)», in *MCr* 21/22 (1986/1987), 95-127.

<sup>15</sup> D'où *Lys.* 1173, où, à la vue des charmes de Diallagè, l'Athénien parle d'«ôter ses vêtements pour labourer en simple tunique».

phane, il est plutôt question de vignes et de figuiers (*Pax* 1337-1338; 1350; *Ach.* 989-999) que de terre féconde. De fait, malgré le mauvais accueil réservé par Dicéopolis à un laboureur dans les *Acharniens*, le labour et l'arboriculture ne s'opposent pas, mais ont partie liée dans leur commune accointance avec la paix, la campagne et le plaisir<sup>16</sup>, et l'on a pu montrer que, dans tous ces développements, les pratiques sexuelles se déchiffrent sous les mots qui disent les activités agricoles<sup>17</sup>. Métaphores, donc, que tout cela? Et de surcroît banales, dit-on. Peut-être. A supposer que la formule institutionnelle du mariage athénien, par quoi l'époux est invité à travailler la femme pour une moisson d'enfants légitimes<sup>18</sup>, ait été entendue comme une métaphore; or, si la métaphore est avant tout, dans sa définition aristotélicienne, transfert d'un domaine dans un autre, il n'est pas sûr qu'entre la femme et le champ, si fort censés participer l'un de l'autre, un écart suffisant ait été perçu. Faut-il pour autant s'empresser de rabattre ce champ qu'est la femme sur celui qu'est la terre? Pas avant de s'être avisé que toujours c'est la femme qui doit aller vers la terre. Si la paix se résume dans l'image de la gorge haletante des femmes qui courent aux champs (*Pax* 536), c'est que la femme rejoint alors le lieu bien réel dont son anatomie porte analogiquement l'inscription. Et emmener son épouse aux champs, c'est là, pour un homme, réaliser pleinement sa virilité, en enracinant la femme qui est sienne dans la terre qui lui appartient. Qu'à cette opération métonymi-

<sup>16</sup> Les laboureurs athéniens du chœur de la *Paix* sont des personnages éminemment positifs, ainsi que les ξυγγέωργοι du *Ploutos* (223); Trygée lui-même parle de «remuer à la fourche sa petite terre» (*Pax* 569-570).

<sup>17</sup> Voir J. TAILLARDAT, *Les images d'Aristophane* (Paris 1962), p. 100 n 1, et J. HENDERSON, *op. cit.* (n. 7), commentant la figure de Diallagè dans *Lysistrata*.

<sup>18</sup> Ainsi que le rappelle H.-J. NEWIGER, *art. cit.* (n. 9), 225.

que, la femme perde toute autonomie n'est certes pas ce qui préoccupe le héros comique. Ainsi se profile l'hypothèse que, pour conquérir une existence de théâtre, la femme ferait mieux de ne pas partir aux champs. Mais patience! C'est encore de l'homme qu'il est question: le citoyen athénien repart donc pour la campagne, quittant la ville où les contraintes de la stratégie de Périclès l'ont enfermé, après un exode qui, Thucydide (II 14-16) en témoigne, fut douloureux. Et telle est la liberté dont la comédie dote ses héros que le déplacement de l'ἄστυ vers ἀγρός, impossible aussi longtemps que les Péloponnésiens tiennent l'Attique, s'opère sans plus de difficulté que cet autre voyage, à peine plus irréel, qui mène Trygée de la terre au ciel et du ciel à la terre<sup>19</sup>.

Mais il faut savoir envisager en tous sens le lien de la femme et du champ: quand la possession de la femme est acquise de longue date et n'annonce plus aucun lendemain qui chante, alors l'épouse et le champ sont disjoints, et la ville reprend tous ses droits. Les épouses y trouveront une audace nouvelle: à jamais détachées de la terre, elles quitteront même le logis pour s'installer dans l'espace public et, sans plus observer la réserve silencieuse des campagnardes, elles prendront désormais la parole; sans doute provoqueront-elles alors la méfiance des paysans, qui ne sont plus leurs époux, seulement des campagnards. Mais le temps de la campagne est passé et, dans les développements à double entente, l'équitation — où elles excellent — remplacera le labour et l'arboriculture<sup>20</sup>.

Que l'on m'entende bien: ce qui ressemble à une parabole de type hésiodique est en réalité de part en part théâtre, réflexion théâtrale sur l'espace propre à deux types essentiels de personna-

<sup>19</sup> Sur la liberté de déplacement comique, voir D. AUGER, *art. cit.* (n. 12), 79.

<sup>20</sup> L'équitation: voir *Lys.* 676-679.

ges comiques ou de choreutes de comédie, et mise en action de ces types.

Encore une fois, revenons au mariage de Strepsiade. Son statut particulier venait de ce qu'il conjoignait un paysan et une fille de la ville (*ἄγροικος ὥν ἐξ ἀστεως*: *Nub.* 47), soit deux figures que la comédie présente comme incompatibles; et de fait, lors de la cérémonie du mariage, le paysan sentait bien, comme il se doit, la campagne (*Nub.* 43-45, 50), mais, dans le «cortège» de l'épousée, rien, ni les parfums, ni l'érotisme, ni l'artifice, ne prédisposait celle-ci à gagner les champs. Par où il appert que l'homme n'est pas toujours culture ni la femme nature et que, s'il nous faut comprendre pourquoi «le mythe de la femme», pour reprendre l'expression d'Edmond Lévy, «a remplacé celui du bon paysan»<sup>21</sup>, les femmes d'Athènes, moins «proches de la nature» que ce lecteur ne le voudrait, pourraient bien nous résérer quelques surprises.

Soyons clairs: les femmes d'Athènes sont des *citadines*. C'est peut-être le sens qu'il faut donner au titre d'*ἀσταί*<sup>22</sup> que, dans la harangue qu'il leur adresse, leur donne le parent d'Euripide (*Thesm.* 541); la chose est en tout cas évidente dans *Lysistrata*: alors qu'un Dicéopolis haïssait la ville et n'avait d'yeux que pour son champ, la paix et son dème (*Ach.* 32-33), la meneuse de jeu, en s'appuyant sur les femmes de sa *κώμη* (*Lys.* 5), s'inscrit dans

<sup>21</sup> E. LÉVY, *art. cit.* (n. 5), 110; question reprise par M. LA MATINA, «Donne in Aristofane. Appunti per una semiotica della esclusione», in *Donna e società*, a cura di J. VIBAEK (Palermo 1987), 84.

<sup>22</sup> 'Ασταί: des citoyennes? des femmes membres de la communauté (comme les métèques dans *Ach.* 508)? des citadines? La question est difficile et sur ce mot, pourtant un *hapax* dans l'œuvre d'Aristophane, les scholies sont muettes. Voir toutefois les remarques de C. PATTERSON sur les occurrences du mot *asté* au IV<sup>e</sup> siècle («ATTIKAI: The Other Athenians», in *Rescuing Creusa. New Methodological Approaches to Women in Antiquity*, ed. by M. SKINNER = *Helios* 13, 2 [1986], 49-67, notamment 54).

un espace urbain, réhabilitant ainsi la ville au détriment des dèmes ruraux<sup>23</sup> si prisés dans les premières comédies, et il est vrai que les femmes d'Acharnes, dont Lysistrata escomptait qu'elles arriveraient les premières (*Lys.* 61-63), déçoivent son attente. De même, dans *L'Assemblée des Femmes*, on ne verra jamais ces «femmes de la campagne» qui devaient aller directement à la Pnyx (*Eccl.* 280-282), et personne ne parlera plus d'elles, mais, à vrai dire, dans son projet de gouvernement, Praxagora ne pense qu'à l'*ἄστυ*, dont elle veut faire une seule demeure (*Eccl.* 673-675), et à l'espace politique, qu'elle convertit en salle à manger collective.

Que faire de l'opposition entre la citadine et le campagnard? Observer d'abord que de bonnes raisons la fondent: les campagnards peuvent se faire duper par les orateurs (*Ach.* 370-373), mais aux femmes d'Athènes on n'en conte point, que, comme Lysis-trata, elles jugent sévèrement les décisions de l'*ekklèsia* ou que, comme Praxagora, elles aient, en habitant la Pnyx, tout appris de l'éloquence politique. Mais, parce que le campagnard qui se rend à l'assemblée est un type comique bien connu, les femmes du chœur doivent, marchant vers la Pnyx, «imiter la manière des campagnards» (*τὸν τρόπον μιμούμεναι / τὸν τῶν ἀγροίχων*) qui, appuyés sur leurs bâtons, chantent un refrain de vieux (*Eccl.* 278-279; cf. 545). Ne négligeons pas cette indication scénique au plein cœur de l'intrigue: stratège de ce chœur de femmes, Praxagora leur donne les conseils propres à la réussite du stratagème, mais ce stratagème en forme de *mimèsis*, théâtre dans le théâtre, vise à faire prendre les femmes pour des paysans, cependant que, d'ores et déjà, la comédie a remplacé le type comique de l'*ἀγροίχος* par celui de la femme d'Athènes. De ce point de vue, de pure logique dramaturgique, il était impensable que des femmes de la

<sup>23</sup> Κώμη, quartier d'une ville ou dème urbain par opposition à δῆμος, dème rural: Isoc. *Or.* VII (*Areopag.*) 46.

campagne arrivent jamais sur la scène, car, on l'a vu, comme femmes d'Athènes, celles-ci n'ont à proprement parler pas d'existence théâtrale. Quant aux campagnards (*οἱ ἐκ τῶν ἀγρῶν*), ils étaient venus comme à l'ordinaire, et le récit de Khrémès mentionne bien qu'ils ont murmuré contre l'idée de confier la cité aux femmes, mais la majorité (*πληθος*) était à la foule des cor-donniers, entendons aux émules de Praxagora (*Eccl.* 432-433). Bref, si les femmes d'Athènes se méfient des hommes de la ville (*Eccl.* 299-300), les paysans se méfient instinctivement encore plus d'elles et, citadines ou *ἄγροικοι*, les deux groupes s'excluent sans appel.

On l'aura compris, cet antagonisme n'est pas social — il l'était, mais n'était déjà pas que cela dans le mariage de Strepsiade —, il n'est pas non plus historique — les femmes n'ont pas succédé aux campagnards dans la gestion de la cité et rien ne dit que ces derniers aient jamais eu le poids que certains historiens voudraient leur conférer dans la politique athénienne —; il est d'abord et avant tout *théâtral*, puissant ressort comique en ce qu'il affronte deux types de personnages à la fois très bien dessinés et parfaitement incompatibles, puisque tout oppose leurs comportements, leurs valeurs, leur vision de la sexualité, en un mot les deux mondes qu'ils représentent. Les *Nuées* mariaient pour le pire ces deux personnages, mais le héros *ἄγροικος* excluait par sa seule stature la présence sur scène de son épouse la citadine — il n'y a pas, me semble-t-il, à chercher à cette absence d'autre raison que structurelle, même s'il faut mettre l'anonymat de cette épouse au compte des convenances sociales que la comédie accepte<sup>24</sup>. Les pièces à femmes marquent, si j'ose dire, le divorce définitif: les maris des citadines ne sont évidemment pas des paysans et, comme Blépyros, ils vivent du *misthos ekklèsiastikos*

<sup>24</sup> Voir A.H. SOMMERSTEIN, «The Naming of Women in Greek and Roman Comedy», in *Quaderni di Storia* 6 N° 11 (1980), 393-418.

quand ils ne sont pas tout bonnements sycophantes (*Eccl.* 389-393, 439-440).

Un fragment d'Aristophane, cité par Sextus Empiricus, définit le style «moyen» du citoyen (*διάλεκτον ... μέσην πόλεως*) comme n'étant «ni élégant et trop efféminé, ni vulgaire et un peu paysan»<sup>25</sup>. Tout en constatant que les personnages d'Aristophane pratiquent peu les deux idiomes extrêmes raillés par le comique, K.J. Dover n'en estime pas moins que, dans *ὑπαγροιχοτέρων* comme, un siècle plus tard, dans l'*ἀγροιχία* dont parle Théophraste, il y a sans doute quelque chose de «la grossièreté spécifique de l'homme de la campagne»<sup>26</sup>. J'aime, pour ma part, que le qualificatif *ἀστεῖος* soit associé à une certaine féminité parce que, dans ce fragment, je vois la confirmation de ce que, flanquant de part et d'autre les *μέσοι πόλεως*, trop bien éduqués pour être comiques même si à la comédie ils donnent sa langue, les *ἄγροιχοι* et les citadines sont aptes à déclencher efficacement le rire.

Pourquoi les femmes après les paysans ou, du moins, en rivalité avec eux? Pour des raisons multiples à coup sûr, mais dont la plus importante est structurelle, je veux dire théâtrale. Mais il en est d'autres, qui relèvent de l'analyse que fait Aristophane du rapport entre les sexes dans la cité.

<sup>25</sup> Sur le fragment 685 K/706 KA, voir ici même les remarques de J.M. Bremer. Je ne crois pas, comme J. TAILLARDAT, *op. cit.* (n. 17), 12-14, que le sens «figuré» de *ἀστεῖος* et de *ἄγροιχος* soit, dans Aristophane, totalement indépendant du sens propre de ces adjectifs; voir C.H. WHITMAN, *Aristophanes and the Comic Hero* (Cambridge, Mass. 1964), 221 (traduction de *Thesm.* 160: *ἀγρεῖος*, par «countrified»).

<sup>26</sup> K.J. DOVER, «Linguaggio e caratteri aristofanei», in *RCCM* 18 (1976), 363.

## Le sexe de la politique

Donc, sorties de la maison où les maris aimeraient les claquer-murer, voici que les femmes d'Athènes s'installent dans l'espace public: qu'elles s'enferment dans l'Acropole ou dans le Thesmophoreion, qu'elles parcourent la Pnyx à la recherche d'un ennemi du sexe opposé ou occupent l'Agora, elles tiennent des lieux suffisamment civiques pour que les valeurs vacillent et que la langue s'affole, les mots changeant à qui mieux mieux de genre.

Au principe, il y a, bien sûr, la substitution de γυνή à ἀνήρ comme source de toute valeur<sup>27</sup>; s'ensuit la fabrication de toute une série de féminins prêtant à rire parce qu'ils rendent soudain insolites des substantifs qui, par définition, n'ont de sens et d'existence qu'au masculin. Il y a donc κωμῆτις, qui ne se rencontre qu'au vers 5 de *Lysistrata* et dans un fragment d'Aristophane, et puis, dans la foulée, δημότις, encore dans *Lysistrata*, lorsque le demi-chœur des femmes vole au secours de ses «codémotesses» (332-333)<sup>28</sup>. Voilà pour le cadre de vie et l'identité. Du côté des fonctions officielles, le rire monte d'un ton, avec l'archère scythe (Σχύθαινα: *Lys.* 184) et la femme héraut, la κηρούκαινα (*Eccl.* 713). Mais rien ne vaut la στρατηγίς (*Eccl.* 835, 870): tel est en effet le titre de Praxagora, magistrate essentielle de la cité rénovée<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> *Lys.* 145; voir N. LORAUX, *Les enfants d'Athéna* (Paris 1981), 158, et les remarques de J. HENDERSON, *op. cit.* (n. 7), *ad loc.*

<sup>28</sup> Les femmes ne se rattachent à un dème que par l'intermédiaire de leur époux ou de leur père, mais, chez Aristophane, les habitants d'Anagyronte ont un démotique (*Lys.* 67). Dans les *Thesmophories* (897), la gardienne du parent, respectueuse des normes, se désigne normalement comme Kritylla, fille d'Antithéos de Gargettos.

<sup>29</sup> Phérécrate (*inc. fab.* fr. 235 K/269 KA) emploie aussi ce mot. On notera que les νεώταται (*Eccl.* 845) sur qui veille la stratégèse ne sont pas «les plus jeunes filles», mais, en termes militaires, les filles des deux plus jeunes classes d'âge (sur le modèle des νεώτατοι).

Au point où nous en sommes, pourquoi ne rencontrerions-nous pas de «citoyennes»? De fait, avant de conquérir son droit de cité dans les inscriptions de l'époque hellénistique, le mot πολῖτις apparaît bien là et dans la langue des écrivains classiques, de Sophocle au Platon des *Lois* et à l'Aristote de la *Politique* en passant par certains plaidoyers de Démosthène<sup>30</sup>, et on le trouve dans les deux arguments de *Lysistrata*; mais il n'en est pas d'exemple chez Aristophane, comme si c'était pousser trop loin l'audace, et il faudra se contenter, dans les *Thesmophories*, de l'unique occurrence de ἀστή au pluriel (541), où le sens de «citoyenne» n'est même pas assuré face à celui de «citadine».

J'ai réservé pour la fin le cas qui nous intéresse le plus directement, celui des «femmes d'Athènes», qu'il serait si commode de pouvoir appeler les 'Athénienes'. Mais il faut se rendre à l'évidence: le corpus aristophanesque n'emploie pas l'appellation 'à plaisirterie' d'"Αθηναία comme nom de la femme d'Athènes. Ce n'est pas que je tienne absolument à vérifier que, comme je l'ai écrit un jour, «les Athénienes n'existent pas»<sup>31</sup>. Car ce n'est pas tout à fait exact, bien que les rares exemples attestés de ce mot constituent l'exception qui confirme la règle: si l'on peut discuter la restitution épigraphique du nom des «Athénienes» dans telle inscription qui m'a récemment été objectée<sup>32</sup>, il est hautement

<sup>30</sup> Sur la πολῖτις chez Démosthène, voir C. MOSSÉ & R. DI DONATO, «Status e/o funzione. Aspetti della condizione della donna-cittadina nelle orazioni civili di Demostene», in *Quaderni di Storia* 9 N° 17 (1983), 151 sqq.

<sup>31</sup> *Op. cit.* (n. 27), 124-132. Voir maintenant C. PATTERSON, *art. cit.* (n. 22), dont, sur certains points, les conclusions divergent moins des miennes que l'auteur ne semble le penser.

<sup>32</sup> Par M. Detienne, dans M. DETIENNE et G. SISSA, *La vie quotidienne des dieux grecs* (Paris 1989), 240; voir ma réponse dans la Postface à la nouvelle édition (1990) des *Enfants d'Athéna*, p. 266. C. PATTERSON, *art. cit.*, 53, accepte également la restitution épigraphique, qui constitue dans son dossier le seul exemple du nom *Athēnaia* appliqué aux femmes d'Athènes.

significatif pour l'objet «femmes d'Athènes chez Aristophane» que cet introuvable nom d'*Αθηναῖα* fasse précisément son apparition dans la langue des comiques, puisqu'on en a au moins un exemple du Ve siècle dans les *Vieilles de Phérécrate*, dont un fragment évoque «les Athénienes et leurs alliées»<sup>33</sup>. Mais, d'*Αθηναῖα* comme nom de la femme d'Athènes, Aristophane ne fait aucun usage et, chez lui, cette forme, employée comme par préférence pour nommer Athéna, ne désigne que la déesse, par quatre fois (*Eq.* 763; *Pax* 271; *Av.* 828, 1653). Serait-ce que, renonçant sur ce point essentiel aux armes de la comédie, Aristophane admettait l'impossibilité quasi religieuse de donner aux femmes d'Athènes un nom qui est celui de la divinité poliade<sup>34</sup>? Ou avait-il de tout autres raisons?

Faute de pouvoir trancher, on se contentera de tenir pour acquis qu'Aristophane a volontairement évité ce féminin-là. Mais cette abstention n'est pas sans profit, car la dissymétrie entre les Athéniens et celles que, dans les *Thesmophories*, il appelle tout simplement «les femmes» — le peuple des Athéniens et le «peuple des femmes»<sup>35</sup> — n'en est que plus saisissante, dans des développements où la symétrisation semble pourtant de rigueur (*Thesm.* 331-334, 347). Il n'y a pas, il n'y aura pas de syntagme conjointant aux Athéniens les Athénienes, peut-être parce

<sup>33</sup> Pherecr. *Graes* fr. 34 K/39 KA. Autres exemples, également cités par la *Suda*, s.v. *Αθηναῖας*: Philémon, *Pterygion* fr. 66 K/69 KA, ainsi que Kantharos dans son *Térée* (fr. 5 K/KA) et Diphilos (*Amastris* fr. 10 K/KA), qui faisait de la fille de Thémistocle une «Athénienne étrangère». Tous ces auteurs sont des *comiques*, ce qui n'est pas un hasard.

<sup>34</sup> Selon la *Suda*, s.v. *Αθηναῖας*, Métakleidès justifie l'évitement de l'appellation d'*Αθηναῖαι* par la honte que les femmes mariées infligeraient à la déesse vierge en portant le même nom qu'elle, et tous ceux qui disent qu'il ne faut pas désigner par *Αθηναῖας* les femmes d'Athènes (*τὰς Αττικάς*) invoquent aussi l'homonymie avec la déesse.

<sup>35</sup> Voir N. LORAUX, *op. cit.* (n. 27), 126-127 et 163-164.

qu'Aristophane entend moins souligner l'intégration des femmes dans la cité (effective, comme on le sait, sur le terrain des pratiques religieuses) que jouer de l'asymétrie: il n'y a pas d'Athénienes, parce que les femmes, comme des étrangers, se reconnaissent un proxène en la personne de l'inverti Clisthène<sup>36</sup>. D'où le rire assuré, au théâtre, lorsque les citoyens d'Athènes au spectacle entendent le libellé du décret que brandit la vieille de *L'Assemblée des Femmes*: ἐδοξε ταῖς γυναιξὶν (*Eccl.* 1015).

Voici que la politique des femmes se profile à l'horizon de ce parcours. Mais on ne clora pas le chapitre des féminins incongrus sans observer que, bien avant les comédies à femmes, le renversement des genres avait déjà atteint des noms propres d'ἀνδρες, soudain déclinés au féminin: il en va ainsi, dans les *Cavaliers* (969), de Σμικύθη où les Athéniens reconnaissaient sans hésiter l'efféminé Smikythos et, dans les *Nuées*, l'opération culmine avec la leçon de grammaire que Socrate assène à Strepsiade au sujet du masculin et du féminin et où il s'avère qu'il ne faut pas dire Kleonymos, puisque le porteur de ce nom est un lâche, mais Κλεωνύμη et qu'Amynias doit en réalité être nommé Ἀμυνία, comme la femme qu'il est (*Nub.* 680, 691). Dira-t-on que, Socrate étant un original, ses fantaisies ne prêtent pas à conséquence? Le démenti est tout prêt dans la comédie, puisque le rustre Strepsiade acquiesce sans difficulté, et c'est alors que d'autres exemples viennent à l'esprit. On se rappelle que Cléon n'était dit βέλτιστος ἀνήρ qu'après Lysiklès, autre démagogue au nom duquel étaient accolés — rencontre plus étonnante — ceux

<sup>36</sup> La remarque en a été faite par S. SAÏD, «*L'Assemblée des Femmes*: les femmes, l'économie et la politique», in *op. cit.* (n. 2), 35 et n. 15. Le mot de 'proxène' gêne le scholiaste des *Thesmophories*, qui le glose en προστάτης, préférant, à tout prendre, traiter les femmes comme des métèques que comme des étrangers(ères). De fait, Clisthène mettra celles-ci en rapport avec la Boulè (*Thesm.* 654, 943).

de deux courtisanes Kynna et Salabakkhô (*Eq.* 765)<sup>37</sup>. Mais le phénomène dépasse de beaucoup Cléon, si honni soit-il.

Les raisons n'en sont certes pas linguistiques, mais sociales ou, plus exactement, socio-sexuelles. D'après *Lysistrata*, les hommes eux-mêmes vont dans les rues d'Athènes, disant publiquement: «Il n'y a pas un homme dans ce pays» (*Lys.* 524), et Athéna en personne semble, dans les *Oiseaux*, présider à ce monde troublé, ce qui est plus inquiétant. D'où la question:

«Comment pourrait donc être bien ordonnée une cité  
où un dieu née femme se dresse,  
portant l'armure complète, et Clisthène une navette?»

(*Av.* 829-831)

Lorsque les ἄνδρες ne sont pas introuvables, ils se laissent classer en une multitude de sous-catégories (*Pax* 50-53), sans doute risibles, mais dont la prolifération signale que la catégorie d'homme vraiment homme est pour le moins problématique, avec une tendance marquée vers le diminutif:

«Des hommes de chez nous — je ne dis pas la cité  
...  
mais de misérables petits hommes...»

(*Ach.* 515-519)

Bref, s'il n'y a plus d'hommes dignes de ce nom, c'est, disait déjà Dicéopolis, que les Athéniens ne considèrent plus comme ἄνδρες que les prostitués et les invertis (*Ach.* 79). Ou, plus exactement: c'est qu'Aristophane considère comme tels tous leurs orateurs et leurs hommes politiques. On se rappelle l'affirmation des *Nuées*, qui signe la défaite du Discours juste: tous 'large-cul' (*εὐρυπτωκτοί*), les synégores, les tragiques, les orateurs, sans en

---

<sup>37</sup> Voir *Eq.* 392: Cléon «se fait passer pour un ἀνήρ».

exempter les spectateurs du théâtre. A commencer, car ce sont ceux-là surtout qui sont visés, par les chefs que le peuple s'est choisis, tous dénoncés comme homosexuels passifs: les Agyrrihos, les Androkèles, les Cléons — j'en passe, et des meilleures<sup>38</sup>.

De là à affirmer explicitement que les démagogues sont des femmes, il y a encore un pas, qui sera franchi dans *L'Assemblée des Femmes*<sup>39</sup>, lorsque Praxagora déclare qu'Agryrrhos — l'inventeur du *misthos ekklesiastikos* — ne fait illusion que parce qu'il porte la barbe d'un autre, car «auparavant, il était femme» (*Eccl.* 102-104); si l'on ajoute que, pour être habile orateur, il convient de «se faire secouer», rien n'empêche plus vraiment de s'adresser à l'assemblée des ἄνδρες sur le mode du ὡ γυναικες (*Eccl.* 165-168). Sans doute les indices d'une féminisation de l'homme politique pouvaient-ils déjà être décelés là et là, s'accumulant tout particulièrement autour de Cléon<sup>40</sup>, mais, en faisant de l'assemblée des Athéniens une assemblée de femmes — Ἐξελησιάζουσαι —, Aristophane retrouve une très ancienne tradition d'invective où l'on déprécie au féminin: ainsi, dans l'*Iliade* (VII 96), pour piquer au vif les Achéens, Ménélas les traitait d'Achéennes. A cela près que la visée n'est plus la même, puisque l'injure cherche moins à provoquer un sursaut de courage, comme dans l'épopée<sup>41</sup>, qu'à réjouir un public prêt à tout accepter de la

<sup>38</sup> Cf. J. HENDERSON, *op. cit.* (n. 10), 210. Inversement, en leur virilité, les chefs regrettés du temps passé méritent l'appellation de «culs noirs».

<sup>39</sup> S. SAID, *art. cit.* (n. 36), 35, a vu la chose, sans toutefois marquer suffisamment la différence entre la femme et l'efféminé.

<sup>40</sup> Voir J. TAILLARDAT, *op. cit.* (n. 17), 402: Cléon, «mère» du *demos* sur le mode homérique et «femme» qui enfantera un lion.

<sup>41</sup> Sur la fonction exhortative de l'injure homérique, voir L. SLATKIN, «Les amis mortels», in *L'écrit du temps* 19 (1988), 119-132. On notera que l'appellation infamante d'*Ἄχαιοίς* est apparue une première fois dans l'épopée au nombre des injures que déverse Thersite (*Il.* II 235); mais la tirade de Ménélas est, du point de vue du féminin, plus complète.

comédie, genre qui manie institutionnellement le blâme au service du rire.

D'où le raisonnement des femmes d'Athènes: puisque les hommes sont des femmes, alors, comme femmes, les femmes valent par définition mieux que les hommes, et il faut leur confier les affaires de la cité. «Remède de Gribouille»<sup>42</sup>, à coup sûr, mais la cohérence de la déduction est imparable.

Voilà donc les femmes à la tête de la cité. Existe-t-il pour autant, l'instant d'une fiction comique, quelque chose comme une politique des femmes? On sait que la réponse est négative, et il a été mainte fois montré que *L'Assemblée des Femmes* est, dans le corpus aristophanesque, la pointe extrême de la dépolitisation.

Résumons l'essentiel: l'*ekklèsia*, qui pourtant donne son titre à la pièce, semble bien disparaître du projet de Praxagora pour la cité, où le maître mot est désormais «consommation» généralisée et, sans plus s'occuper de délibérations ni de votes, les femmes qui, dans *Lysistrata* (260), étaient «nourries» à ne rien faire, nourrissent désormais les hommes (*Eccl.* 599), destinataires du nouveau système, mais destinataires passifs méritant le nom d'*ἀστοί* (*Eccl.* 834-837) et non celui de *πολῖται*. Et tout cela se passe dans un espace civique qui n'en est plus un, la cité se «défaisant»<sup>43</sup> à grande vitesse, en proie à une décrépitude qui atteint le corps civique tout comme le corps féminin<sup>44</sup>. Désormais, pour appliquer à *L'Assemblée des Femmes* ce que Danièle Auger écrit des *Oiseaux*, «l'utopie, au lieu de remonter le temps de la dégrada-

<sup>42</sup> S. SAÏD, *art. cit.* (n. 36), 36.

<sup>43</sup> Le mot est de D. AUGER, *art. cit.* (n. 12), 91, dans un développement sur «l'économie sans échange» des femmes dans la pièce.

<sup>44</sup> Si, au v. 175, on accepte la correction *σαπέντα πράγματα*, la correspondance est parfaite avec la *σαπρὰ γυνή* de la fin (*Eccl.* 884, 926, 1098).

tion, le suit ou le précède»<sup>45</sup>. On ne sait peut-être pas où va la cité, mais on y va, et d'un bon pas, ce qu'exprime sans doute la récurrence des verbes de la marche, et tout spécialement de βαδίζειν, dans cette comédie<sup>46</sup>.

Devrions-nous pour autant parler de critique des femmes, voire de misogynie? Ce serait oublier encore une fois que nous sommes au théâtre et que «la mise en scène des femmes sert de révélateur». Sans aller jusqu'à affirmer que «les femmes y sont métaphoriques», j'acquiesce à l'idée que c'est «l'être citoyen défaillant» qui est d'abord visé<sup>47</sup>, les femmes étant, dans une logique comique, des candidates très appropriées à l'occupation du vide civique.

Il est un autre mot dont il faut, je crois, faire justice: celui de gynécocratie, employé par bien des commentateurs à propos des comédies à femmes d'Aristophane, et notamment de *L'Assemblée des Femmes*<sup>48</sup>. Pour employer ce terme avec pertinence, il faudrait que les femmes soient créditées d'un pouvoir absolu, voire tyannique — ce que dit à peu près le mot χράτος dans ses connotations négatives<sup>49</sup>. Or le pouvoir de Praxagora n'est pas une fois désigné

<sup>45</sup> D. AUGER, *art. cit.* (n. 12), 87-88.

<sup>46</sup> Vingt-deux occurrences de βαδίζειν, sept de ἐμβάς (la chaussure de l'homme). On va: à l'assemblée, les uns vers les autres, au banquet, à une femme, et c'est encore ce verbe qui dénote le transit de l'étron de Blépyros. Comment expliquer cette insistance? Par un jeu de mots βαδίζειν / βαίνειν / ἐμβάς, à coup sûr: voir *Ecl.* 478 et 505. Par une plaisanterie sur l'habitude féminine de lever les jambes (263-267, 1167)? Sans doute aussi par un jeu de mots généralisé sur une expression comme χωρεῖ τὰ πράγματα (J. TAILLARDAT, *op. cit.*, 383).

<sup>47</sup> Citations de D. AUGER, *art. cit.* (n. 12), 95-96.

<sup>48</sup> Voir par exemple le commentaire introductif de Th. KOCK aux fragments de la *Tyrannis* de Phérécrate (CAF I p. 186). S. SAÏD, *art. cit.* (n. 36), prononce le mot, p. 33, mais constate qu'il est peu pertinent (pp. 45, 46).

<sup>49</sup> Dans une étude très citée, P. VIDAL-NAQUET, *Le chasseur noir* (Paris 1981), emploie le mot avec précision et note qu'il a été utilisé à propos de Lemnos (p. 272 n. 20).

comme *χράτος*, mais, à plusieurs reprises, comme une *ἀρχή* (*Eccl.* 517, 714-715, 985): *ἀρχή* est, dans les cités, la désignation générique de l'autorité et, en tant que stratège, c'est une magistrature (*ἀρχή*) qu'exerce Praxagora. On trouve bien le mot *χράτος* dans les *Thesmophories*, mais il n'est employé, et avec solennité, que dans l'invocation du chœur à Pallas, «qui possède notre cité où elle détient visiblement le pouvoir» (*Thesm.* 1140-1142; cf. 317), Pallas dont il est encore précisé qu'elle hait les tyrans. Jusque-là, point de gynécocratie, si ce n'est divine.

Trouverons-nous plus à nous satisfaire dans *Lysistrata*? C'est en réalité, on l'a vu, de tyrannie et non de *χράτος* que les vieillards soupçonnent la meneuse et ses troupes, non sans pertinence puisque l'occupation par force de l'acropole d'une cité est acte éminemment tyrannique. De fait, la référence aux Lemniennes, parfois dissimulées derrière les Amazones, est sans doute, comme l'a montré Richard Martin, l'un des sous-textes les plus riches de *Lysistrata*, et l'on sait que plus d'un comique a écrit des *Lemnien-nes*, à commencer par Aristophane<sup>50</sup>. Mais *Lysistrata* ne se laisse nullement réduire à une quelconque comédie lemnienne, ne serait-ce que par la place occupée dans cette pièce par l'Acropole d'Athènes, et les mythes de référence y passent au second plan, parce que les 'Athénienes' et le présent de la cité y occupent tout le champ: lorsque, plaignant les jeunes filles que la guerre prive de maris, Lysistrata s'écrie que «la saison d'une femme est courte» (*Lys.* 596), n'est-ce pas là façon de souligner que, dans une cité où le temps de l'histoire s'accélère dangereusement, les femmes constituent *hic et nunc* de très convaincants protagonistes de comédie?

Ce n'est donc point une gynécocratie que les femmes d'Athènes instaurent dans les trois comédies qui nous intéressent. Et, si

---

<sup>50</sup> R. MARTIN, *art. cit.* (n. 4).

ce n'est même pas une politique, la raison en est, pour Aristophane, ... qu'elles sont femmes. Sans doute constituent-elles un groupe très solidaire<sup>51</sup>, ainsi qu'elles le prouvent dans les *Thesmophories*, où une seule intervention favorable à Euripide suffit à les plonger dans la stupeur et l'indignation (*Thesm.* 520-521), tout comme dans *Lysistrata*, où l'on a pu montrer qu'un lien structurel particulièrement étroit unit les femmes du chœur et les compagnes de la protagoniste qui, «plus que dans toute autre comédie, remplissent une fonction quasi chorale de représentantes de la collectivité»<sup>52</sup>; mais, dans *L'Assemblée des Femmes*, il suffit qu'un beau jeune homme passe par là pour que la rivalité détruise cette entente: ainsi la jeune fille traite la première vieille de σαπρά («putréfiée»), empruntant au discours masculin ce qualificatif particulièrement injurieux<sup>53</sup>. Toute solidarité a ses limites, mais celle des femmes comiques ne vaut à l'évidence pas celle des chœurs féminins de tragédie.

Quant au *logos* qui leur permettrait de mener à bien une politique, il est, dans la comédie, tout aussi limité. Ce n'est pas que les femmes n'aient de l'esprit — elles en ont, dotées comme elles disent l'être de νοῦς καὶ φρένες (*Lys.* 432; *Thesm.* 437, 463-464; *Eccl.* 571-572), et elles apparaissent souvent comme plus sensées que les hommes qui leur font face. Mais, en ce qui concerne la rhétorique nécessaire à tout politicien, c'est une autre histoire. Disons qu'elles en ont, mais... Lysistrata en a, qui développe un long discours sur les vertus de la réconciliation entre les peuples,

<sup>51</sup> Voir les remarques de J. HENDERSON, *op. cit.* (n. 3), 113, sur les femmes plus solidaires entre générations que ne le sont les hommes.

<sup>52</sup> Citation de M.P. FUNAIOLI, «'Nomi parlanti' nella *Lysistrata*», in *MCr* 19/20 (1984/1985), 113; sur les noms des choreutes en consonance avec ceux de *Lysistrata* et de ses proches: *ibid.*, 117-119.

<sup>53</sup> *Eccl.* 884 et 926; σαπρά adressé par les hommes à une vieille femme: *Lys.* 378, *Thesm.* 1024-1025, *Eccl.* 1098, *Plu.* 1035.

mais ... la plastique de Diallagè, présente aux côté de l'oratrice, monopolise toute l'attention de ses auditeurs, et c'est à peine si l'Athénien et le Spartiate peuvent, jusque dans leurs revendications territoriales, parler d'autre chose que du devant et du derrière de la belle fille<sup>54</sup>. Le chœur des *Thesmophories* en a, qui, pour montrer que les femmes valent beaucoup plus que les hommes, fait l'analyse de quelques noms très parlants: c'est là manifester une belle maîtrise de la *mimèsis*<sup>55</sup>; mais, outre que ce développement réduit l'être féminin à un nom tandis que les ἄνδρες, avec leur histoire, sont au cœur de la cité, cette rhétorique n'est nullement à l'abri de l'erreur: en effet, glisser dans cette liste le nom de Salabakkhô la courtisane, qui n'est riche que de l'expérience des hommes — et les spectateurs de rire très fort — est sans doute une façon de suggérer que tous les chefs du peuple comme Cléophon sont des prostituées<sup>56</sup>, mais cela revient à rompre la logique du discours. On notera enfin que, dans cette pièce où, tout au long de l'*ekklèisia* tenue par les femmes au sujet d'Euripide, il n'est question que de parole et de discours, il est, si l'on excepte celui des femmes d'Athènes, un seul nom qui n'ait pas de féminin, celui de φήτωρ (orateur)<sup>57</sup>, et c'est emportée par mon

<sup>54</sup> *Lys.* 1136, 1148, 1157, 1158; voir les remarques de M. ROSELLINI, «*Lysis-trata*: une mise en scène de la féminité», in *op. cit.* (n. 2), 20, et J. HENDERSON, *op. cit.* (n. 7), *ad loc.*

<sup>55</sup> Comme le remarque F.I. ZEITLIN, «Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*», in *Reflections of Women in Antiquity*, ed. by H.P. FOLEY (New York 1981), 169-217, article tout entier centré sur la question de la *mimèsis*.

<sup>56</sup> Selon le scholiaste, Nausimakhè et Aristomakhè seraient elles-mêmes des courtisanes; mais il se peut qu'il y ait là une généralisation à partir du cas de Salabakkhô, et un seul 'couac' est sans doute plus drôle qu'une série répétitive de fausses notes.

<sup>57</sup> Aux vers 292 et 382, le parent, déguisé en femme, parle, au masculin, des *orateurs*. Lapsus d'homme? Peut-être pas seulement. En 375, la phraséologie du décret (*εἶτε Σωστράτη* ...) évite de donner un féminin à φήτωρ.

élan que j'ai tout à l'heure parlé de l'oratrice Lysistrata. Ce que confirme encore Praxagora lorsque, entreprenant d'exposer son plan à Blépyros et Khrémès, elle demande que personne ne contredise ni n'interrompe *l'exposant* (*τοῦ φράζοντος: Eccl. 589*), qui n'est autre qu'elle-même.

Si la féminisation des ἄνδρες entraîne tendanciellement la gestion de la cité par les femmes, il s'avère donc que, même mués en femmes, les hommes continuent à détenir ce *logos* qui appartient en propre à l'homme grec en tant qu'il est un être politique, et que les femmes ne sauraient s'approprier jusqu'au bout.

Point de vue d'homme? Sans doute, et d'Athénien. D'homme athénien qui s'adresse à des hommes athéniens pour qu'ils supportent de rire d'eux-mêmes en riant des femmes d'Athènes. Si l'on examine de près ce que la comédie aristophanesque suggère du dire des femmes, on constatera que, lorsque les hommes y font référence à la parole féminie, en usant du verbe λαλεῖν, ils l'évaluent plus qu'ils ne la désignent: et ce n'est déjà plus un dire, mais du bavardage. De même, si le spectateur ne possède du discours de Praxagora devant l'*ekklēsia* qu'une esquisse préparatoire et un résumé en différé, ce n'est pas seulement le fruit du hasard. Car, ce discours qui a emporté l'adhésion de la majorité, on ne l'entendra pas: comme si l'on ne pouvait «reconstruire une rhétorique des femmes [qu'] à condition que soit supprimée la *performance*»<sup>58</sup>.

Mais au fait, rirait-on des femmes si, sur la scène, elles ne contribuaient elles-mêmes activement à cet état de choses? Si elles n'avaient toujours déjà intérieurisé tout ce qui, dans la cité, se dit à leur sujet? Comment, par exemple, pourraient-elles mener à

---

<sup>58</sup> Ces deux remarques sont faites par M. LA MATINA, *art. cit.* (n. 21), 87-88 (à propos de *Lys.* 356, 442 et 626-627) et 89 (à propos de *Eccl.*).

bien leur propre éloge<sup>59</sup> quand il leur arrive, et plus d'une fois, de reprendre ce que les hommes disent d'elles? Cela donne des déclarations comme: «Ce n'est pas pour rien que...» («que les hommes nous accablent à chaque fois de tous les maux, car ils nous surprennent à accomplir de terribles forfaits»: *Aiolosikôn*, fr. 10 K/9 KA; «que les tragédies sont faites à partir de nous»: *Lys.* 137-138). Ou encore, de la part des chœurs féminins, des précautions inattendues:

«*Si je suis née femme, ne m'en veuillez pas*  
dès lors que mes propositions sont meilleures que la politique  
[actuelle],

dit la coryphée de *Lysistrata* (649-650), comme si seule l'excellence pouvait compenser la nature féminine, ce handicap. Et, dans les *Thesmophories*, la prière du chœur aux dieux s'achève semblablement par un «bien que nous soyons des femmes» (371). Aussi, dans la même comédie, n'est-on pas trop surpris de voir la coryphée applaudir au discours du parent d'Euripide, provoquant une réaction indignée au nom de la solidarité féminine (*Thesm.* 531-532)<sup>60</sup>.

Rapatrions donc une fois pour toutes les femmes d'Athènes dans la condition qui est la leur et qui est à la fois le seul rôle 'politique' que la cité leur assigne — celui de *mères*.

<sup>59</sup> En cela, elles sont moins conséquentes que les femmes d'Euripide, celles par exemple du chœur de *Médée* ou d'*Ion*.

<sup>60</sup> On ajoutera que, pour les femmes comme pour les hommes d'Athènes, la condition d'étrangère est doublement dévaluée et suffit à expliquer la perversité d'une argumentation (*Thesm.* 522-523) ou autorise à un comportement caricaturalement masculin (ainsi, *Lysistrata* et ses compagnes 'palplant' Lampitô ou parlant de sa beauté tout comme les héros comiques parlant de Diallagè ou de Thêôria).

A s'en tenir aux déclarations des *Thesmophories* sur les honneurs qu'il faudrait accorder à la mère d'un bon citoyen et d'un ἀνὴρ authentique (*Thesm.* 832-845)<sup>61</sup>, à l'affirmation que les femmes paient leur quote-part sous forme d'un impôt en hommes (*Lys.* 651)<sup>62</sup> ou à l'idée que la cité doit être remise aux mères parce qu'elles seules se préoccupent de sauver les soldats (*Eccl.* 233-235), on estimerait volontiers, avec J. Henderson, que l'idéalisatoin de la maternité est à sa place dans la comédie ancienne<sup>63</sup>.

Mais qu'on n'aille pas croire pour autant que la comédie se consacre à faire l'éloge de la loi périclénne en vertu de laquelle la mère (et non pas seulement le père) doit être de souche athénienne; tout au plus est-il rappelé à Héraklès — qui n'est guère un Athénien! — que, «né d'une femme étrangère» et donc «bâtard», il ne saurait hériter de Zeus, naturalisé du coup athénien (*Av.* 1644-1654); pour se vanter de sa double lignée, il n'y a, dans Aristophane, qu'une femme du peuple — cela n'est peut-être pas sans intérêt —, la marchande dont Philocléon ivre a fait tomber l'étal et qui décline fièrement son identité: Myrtia, fille d'Ankylion et de Sôstratè (*Vesp.* 1396-1398). Car le modèle aristophanesque de la maternité n'est pas seulement civique ou politique, mais aussi, et très traditionnellement, hésiodique, en ce que la bonne mère est celle qui enfante des fils semblables à leur père.

Du moins la préméditation de ce modèle se laisse-t-elle déduire, ça et là, de telle allusion: ainsi Kleonymos, décidément, n'est pas fils de celui qu'il dit son père (*Pax* 676); en revanche, lorsque la

<sup>61</sup> Le thème *politique* de la mère d'un bon fils constitue un écart par rapport à la signification de la fête, tout entière centrée sur le couple de la mère et de la *fille* (mais cet écart est unique, *κόρη* étant un signifiant récurrent dans les *Thesmophories*).

<sup>62</sup> Voir N. LORAUx, *Les mères en deuil* (Paris 1990), 24-25.

<sup>63</sup> J. HENDERSON, *art. cit.* (n. 3), 111.

ressemblance est avérée, elle n'est pas pour autant heureuse: trop semblables à leur père sont dans la *Paix* le fils de Kléonymos et celui de Lamakhos, qui ne savent chanter, l'un que boucliers abandonnés, l'autre que combats gémissants (1270-1304). Enfin, alors que le fils hérite normalement du nom de son grand-père paternel, «comme qui dirait Hipponikos, fils de Kallias et Kallias, fils d'Hipponikos» (*Av.* 282-283), le nom de Phidippide résulte d'une négociation tendue entre Strepsiade et son Alcméonide d'épouse qui veut un nom en *-hippos*: autant dire que le compromis entre Pheidonidès, formé sur le nom du grand-père paternel, et ces noms chevalins, sonne d'ores et déjà la défaite de Strepsiade, non seulement parce que Phidippide, accomplissant le désir de sa mère, ne rêve que courses et chevaux et ne fait rien comme son père (*Nub.* 62-74), mais parce que, dans les rites de naissance et la pratique coutumière, il revient au père et au père seul de nommer son fils. Le fils de Strepsiade tient donc de la mère et, par celle-ci, «de toute la lignée des femmes de haut vol issues de Césyra» (*Nub.* 797-800). Ce qui n'est pas de bon aloi dans une cité, où, somme toute, le citoyen n'a que des pères<sup>64</sup>. Encore une fois le mariage de Strepsiade, décidément exemplaire, donne la mesure des difficultés où la comédie trouve son matériau de prédilection. Suivons donc à la trace le fils de mère dans le reste du corpus aristophanesque<sup>65</sup>.

Car le fils de mère est, bien avant les pièces à femmes, figure récurrente, nullement positive d'ailleurs. La version la plus innocente en est le type comique du niais, que l'on appelle «cheri à sa maman» parce que, comme les hommes d'argent hésiodiques,

<sup>64</sup> Voir N. LORAUX, *op. cit.* (n. 27), 128.

<sup>65</sup> Ce thème, comme l'a fait remarquer E. Handley lors de la discussion, reparaît par la suite chez Héronidas (*Mim.* I 50: le soupirant peu recommandable est «fils de Matakinè, fille de Pataikion»).

il se cache dans les jupes de sa mère<sup>66</sup> et, plaisamment, la coryphée de *Lysistrata* traite son homologue masculin comme un petit garçon, lui promettant, s'il met ses menaces à exécution, de répliquer de telle sorte que sa mère ne le reconnaîtra pas quand il rentrera à la maison (*Lys.* 636). Tout cela n'est pas bien méchant. Mais la raillerie devient plus percutante lorsqu'il s'agit d'atteindre un homme à travers sa mère. Dire que l'autruche, Grande Mère des dieux et des hommes, est Cybèle, mère de Kléokritos (*Av.* 876-877), c'est insinuer, disent les scholies, que ce dernier est «étranger et de mauvaise naissance» ou, plus probablement, efféminé. Affirmer que seuls les «fils de Césyra» sont ambassadeurs (*Ach.* 614), ce propos a la généralité d'un cas singulier devenu proverbial. Mais, avec les attaques qui visent les démagogues à travers leur mère, le jeu devient nettement plus cruel.

Soit le démagogue Hyperbolos, souvent attaqué directement par les comiques<sup>67</sup>; dans la parabase des *Nuées*, Aristophane affirme se distinguer de ses rivaux en ce que ceux-ci «ne cessent de dauber sur ce misérable et sur sa mère», et il nomme Eupolis qui avait mis celle-ci en scène sous les traits d'une vieille ivrognesse (*Nub.* 551-555); on mentionnera également les termes élégants (*σαπτὰ καὶ πᾶσι πόρνη καὶ χάπραινα*) dans lesquels Hermippus s'acharnait contre elle dans les *Vendeuses de pain* — des mar-

<sup>66</sup> Sur *βλιττομάμμας* (*Nub.* 1001), la prudence de J. TAILLARDAT, *op. cit.* (n. 17), 257-258, est peut-être excessive; *μαμάκυθος* (*Ran.* 990): voir J. TAILLARDAT, *ibid.*, qui rappelle que deux auteurs comiques avaient écrit une pièce ainsi intitulée. Les hommes d'argent: J.-C. CARRIÈRE, *op. cit.* (n. 3), 96 et n. 36.

<sup>67</sup> A commencer par Aristophane lui-même (*Eq.*, *Nub.*, *Vesp.*, *Pax*); sur la pièce *Hyperbolos*, où Platon le Comique accusait le démagogue, du fait de sa prononciation recherchée, d'être de naissance étrangère, voir K.J. DOVER, *art. cit.* (n. 26), 366.

chandes, femmes de peu, hautes en injures<sup>68</sup>. Ce qui ne signifie pas pour autant qu'Aristophane s'en tiendra à cette belle réserve; mais c'est au chœur des *Thesmophories* — des femmes critiquant une femme, et dans une parabase d'où l'auteur est absent, la ruse est bonne — que revient le soin de comparer la mère d'Hyperbolos, cette fois présentée comme usurière et jugée doublement à la qualité de son τόχος, à celle du valeureux Lamakhos (*Thesm.* 840-845)<sup>69</sup>. Sans doute Aristophane manifeste-t-il plus de retenue que ses rivaux: l'attaque n'est pas grossière et, de Cléophon, autre chef du peuple, il vitupérera seulement le parler «thrace» et «barbare» (*Ran.* 680-682), sans mettre ouvertement en cause la mère de celui-ci, à qui Platon le Comique faisait parler une langue barbare<sup>70</sup>. Mais il est vrai que, pour Aristophane, le vrai fils de mère, inlassablement raillé à travers le métier de sa génitrice, se nomme Euripide — rappelons-nous: les tragiques étaient aux côtés des orateurs dans le recensement des efféminés par le discours injuste, et voilà que ce voisinage se retrouve, entre Euripide et les démagogues.

La chose est bien connue: dès qu'il s'agit d'Euripide, sous prétexte que sa mère aurait été marchande de légumes, les herbes abondent dans la comédie aristophanesque<sup>71</sup>, et ce ne sont que

<sup>68</sup> Sur le fragment d'Hermippus (*Artopolides* fr. 10 K/9 KA), voir J. TAILLARDAT, *op. cit.* (n. 17), 236-237 (avec référence à *Ran.* 857). Sur marchandes et mères de démagogues, voir encore J. HENDERSON, *art. cit.* (n. 3), 113, 121.

<sup>69</sup> Le τόχος-intérêt est condamné dans le système des femmes, où l'argent est par définition immobilisé; le τόχος-rejeton se passe de commentaire. On s'étonnera toutefois que Lamakhos soit devenu une référence; il est vrai, comme l'observe le scholiaste, que celui-ci est mort en Sicile, il y a quatre ans: n'y aurait-il plus de braves que morts?

<sup>70</sup> *Schol. ad Ran.* 679, avec les remarques de K.J. DOVER, *art. cit.* (n. 26), 365-366.

<sup>71</sup> *Ach.* 476-478 (Euripide tient le cerfeuil de sa mère; cf. *Eq.* 19); *Thesm.* 910 (des plantes aromatiques glissées dans le texte d'*Hélène*; le scholiaste, qui

remarques sur la (mauvaise) qualité de son origine (*Ran.* 947) ou de son éducation (*Thesm.* 175)<sup>72</sup>: ainsi l'accusatrice des *Thesmorphies*, déduisant de l'homme les traits de l'œuvre, va jusqu'à affirmer que c'est pour avoir été lui-même élevé parmi les herbes sauvages qu'Euripide attaque sauvagement les femmes (*Thesm.* 455-456)<sup>73</sup>.

Pourquoi toujours la *mère* d'Euripide, sans que jamais soit mentionné son père, ni même qu'il ait un père? Cette interrogation qui renaît à chaque nouvelle lecture d'Aristophane, dès la première apparition du thème dans les *Acharniens* (457), a déjà trouvé sa réponse dans les développements qui précèdent: parce qu'un fils de mère est une déviation vivante par rapport au fils d'un père et que les mères de ces fils sont précisément des marchandes — à peine des femmes d'Athènes, donc —, ce qui permet de s'en prendre au fils à travers la mère. Mais, avec Euripide, Aristophane ne s'en tient pas à ce traitement très généralement comique du thème de la mère; car l'œuvre retient son attention plus encore que l'homme et, de la filiation du tragique, il déduit les caractéristiques de ses tragédies. De même que la 'sauvagerie' d'Euripide était expliquée par son enfance sauvage, de même il faut comprendre que, fils de mère, le tragique est préoccupé par tout ce qui concerne la maternité<sup>74</sup>, au point de produire dans et par son théâtre des fils de mère. Dans les *Grenouilles*, l'accusa-

repère l'allusion, ne dit rien du cresson du v. 616); *Ran.* 840 (Eschyle s'adresse à Euripide comme fils τῆς ἀρουραίας θεοῦ); *Thesm.* 386-387 (le fils de la marchande de légumes).

<sup>72</sup> Pourtant l'éducation (*παιδεύσις*) devrait renvoyer au père.

<sup>73</sup> Il y a peut-être encore une allusion à Euripide dans le regard oblique de la marchande d'herbes (*Vesp.* 496-499): rappelons que le regard oblique caractérise les maris, de retour du théâtre où ils ont entendu de l'Euripide.

<sup>74</sup> Aussi, en s'exclamant οἶον τὸ τεκεῖν (*Lys.* 884), Myrrhinè emploie comiquement une formule euripidéenne; voir aussi l'exclamation désespérée du fils d'un père maniaque du tribunal (*Vesp.* 312).

tion est formulée explicitement: en mettant sur la scène des femmes de mauvaise vie, Euripide a rempli la cité de sous-greffiers et de bouffons (*Ran.* 1078-1088) — entendons: de fils de ces femmes d'Athènes qui, parce qu'elles imitent trop bien les douteuses héroïnes du théâtre, n'ont pas fait de leurs enfants des ἄνδρες dignes de ce nom. Et Aristophane a encore une stratégie de réserve, qui consiste à détourner la tragédie euripidéenne au profit des filles de père; c'est ainsi qu'il prête à Lysistrata les propos mêmes de Mélanippe la Philosophie («Je suis femme, il est vrai, mais j'ai de l'esprit») pour mieux en modifier le signe: alors que Mélanippe rattachait tout son savoir à sa mère, Lysistrata se réclame d'une sagesse toute masculine, puisqu'elle la tient de son père et d'hommes d'âge et, au contraire du chœur de *Médée* qui proclamait l'existence d'une Muse des femmes, en affirmant qu'elle n'est pas sans instruction (οὐ μεμούσωμαι κακῶς), l'héroïne, en vraie prêtresse d'Athéna, se range en tout du côté de l'homme (*Lys.* 1124-1127).

Ainsi, des *Nuées* aux comédies à femmes, la figure de la mère s'est lestée d'une longue histoire dans l'œuvre d'Aristophane, et peu à peu chargée de connotations rien moins que positives. Cette histoire culmine dans *L'Assemblée des Femmes* où la communauté des femmes et des enfants devrait, nul «père» ne pouvant plus reconnaître ses enfants (*Eccl.* 635-637), entraîner la disparition de la fonction paternelle<sup>75</sup>. Resteront donc les mères, ou des mères car, avec la prolifération des unions entre vieilles femmes et jeunes hommes, l'inceste se généralisera dans la cité (*Eccl.* 1040-1042; cf. *Ran.* 1193-1194), déjà affaiblie par la toute-puissance de l'inquiétante et mortelle figure de la «mère-nourricière»<sup>76</sup> subvenant jusqu'à satiété à l'appétit des hommes. Tout va bien, mais rien ne va plus.

<sup>75</sup> D. AUGER, *art. cit.* (n. 12), 91; sur les ressemblances et les différences avec la République de Platon, S. SAÏD, *art. cit.* (n. 36), 49 sqq.

<sup>76</sup> D. AUGER, *art. cit.* (n. 12), 96.

Quand le féminin prend la place du masculin, c'est qu'il est déjà trop tard: la cité se défait, en un déclin dont Euripide, le fils de mère, est l'éponyme tragique. Il est temps pour la comédie de recourir à un ressort toujours efficace en mettant des femmes sur la scène. Mais, en substituant les femmes d'Athènes à la généralité 'femmes', Aristophane fait un pas de plus vers l'examen de la relation, tout à la fois complémentaire et problématique, entre le théâtre et la cité.

### Aristophane, Euripide et les Γυναικεῖα Δράματα

L'heure est venue, pour moi, de poser enfin la question que sans doute on attendait: quels comptes Aristophane règle-t-il donc avec Euripide pour lui imputer ainsi, par la bouche d'Eschyle, la dégradation des mœurs civiques? Pour classique qu'elle soit, cette question est toujours ouverte, et a récemment encore été compliquée par l'intervention, dans le jeu des jugements critiques, de voix qui se revendiquent comme féminines ou féministes. Tentons de démêler cet écheveau.

A en croire Aristophane, tout un chacun, à commencer par le propre parent d'Euripide, partage sur celui-ci l'opinion des femmes, qui voient en lui leur calomniateur acharné («Où ne nous a-t-il pas calomniées, disent-elles, pour peu qu'il y ait des spectateurs, des tragiques et des chœurs?»: *Thesm.* 390-391), et les vieillards de *Lysistrata* renchérissent sur ce point de vue, tenant Euripide pour le plus sage des poètes parce qu'il a dénoncé l'impudence de l'espèce féminine (*Lys.* 368-369; cf. 283). Il est vrai que ces indications de comédie ne nous donnent pas le point de vue de tous les Athéniens, seulement celui des Athéniens de fiction, et encore moins celui des 'vraies' femmes d'Athènes. Et c'est plutôt l'opinion inverse qui prévaudrait aujourd'hui au sujet d'Euripide, ainsi que l'atteste l'étude de Claire Nancy sur «Euri-

pide et le parti des femmes»<sup>77</sup>. Faut-il, dès lors, retourner l'Euripide aristophanesque, décrété féministe d'honneur, contre Aristophane, déclaré calomniateur *et* des femmes *et*, par la même occasion, d'Euripide, leur champion? L'opération a été tentée<sup>78</sup>, mais, relevant de la logique trop simple du retournement, elle ne convainc pas vraiment parce qu'elle s'enferme dans la stratégie qu'elle entend dénoncer: quelle langue parle-t-on, sinon celle de la comédie dans son rapport vivant avec la poésie iambique<sup>79</sup>, lorsqu'on accuse Aristophane de *calomnier* Euripide? Encore une fois, mieux vaut analyser précisément l'enjeu qui dresse le comique contre le tragique et, après Froma Zeitlin, je l'analyserai dans les *Thesmophories*, sans m'interdire toutefois le recours aux passages essentiels des *Grenouilles*.

D'Aristophane à Euripide, le débat porte à l'évidence sur l'art, et les maîtres-mots en sont *mimèsis* et réalité, sans qu'on puisse aisément déterminer, dans l'expression '*mimèsis* de la réalité' sur lequel des deux termes il faut faire porter l'accent<sup>80</sup>. La *mimèsis* de la réalité peut en effet être versée tout entière à la rubrique 'fiction' ou au chapitre de la réalité. C'est sur le terrain de la seconde hypothèse que, dans les *Grenouilles*, s'affrontent Euripide et Eschyle, le premier demandant si, oui ou non, Phèdre est une fiction, le second accordant qu'elle est une réalité, mais une réalité que le poète se doit d'autant plus de dissimuler (*Ran.* 1052-1054). Façon de condamner Euripide au silence, puisque c'est à lui plus qu'à tout autre tragique que s'applique la remarque de Lysistrata sur les tragédies construites à partir des

<sup>77</sup> C. NANCY, «Euripide et le parti des femmes», in QUCC N.S. 17 (1984), 111-136.

<sup>78</sup> J. ASSAËL, «Misogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide», in *Pallas* 32 (1985), 93 sqq.

<sup>79</sup> Voir ici même l'étude d'E. Degani.

<sup>80</sup> F.I. ZEITLIN, *art. cit.* (n. 55), 175.

femmes (*Lys.* 138). Aussi l'argument central de la déposition de la plaignante dans les *Thesmophories* — qu'Euripide montre des Mélanippes et des Phèdres, entendons des femmes savantes et des débauchées, et jamais de Pénélopes parce qu'il ne veut rien savoir de la σωφροσύνη féminine (*Thesm.* 545-548) — est pulvérisé sans difficulté par un appel à la réalité:

«... Tu ne pourrais pas citer  
parmi les femmes d'aujourd'hui, une seule Pénélope. Toutes  
des Phèdres, sans exception». (*Thesm.* 549-550)

Ce serait donc la réalité qu'Euripide imite, ou, du moins, la réalité telle que la comédie la construit dans ses propres catégories. Mais, plus grave encore, de la réalité il donne un portrait trop parfaitement ressemblant dont les spectateurs — les ἄνδρες, seuls destinataires de la ‘leçon tragique’ (*Thesm.* 399-400) — feront usage, sitôt rentrés chez eux: et les ménages athéniens de trembler sur leur fondement, au détriment des femmes (*Thesm.* 395-397). Bref, aux hommes d'Athènes, Euripide apprend à regarder en face ce qui est, mais que seule la comédie devrait montrer, parce que le rire, producteur d'écart, permet de mieux négocier avec le réel. Ici pointe la vraie raison de la mise en accusation d'Euripide: ses tragédies font une concurrence déloyale à la comédie en la dépassant même sur le terrain, supposé quotidien, de l'égalité de parole<sup>81</sup>. Ainsi, à en croire l'Euripide des *Grenouilles*, dans ses tragédies «la femme parlait tout comme l'esclave / et le maître et la jeune fille et la vieille femme» (*Ran.* 949-950)<sup>82</sup>. Non seule-

<sup>81</sup> Sur les représentations de la démocratie «au-delà d'elle-même», voir N. LORAUx, «La démocratie à l'épreuve de l'étranger», in *Les Grecs, les Romains et nous. L'Antiquité est-elle moderne?*, éd. par R.-P. DROIT (Paris 1991), 173-176. Au dossier présenté dans cette étude, il faut adjoindre *Ran.* 949-952 (caractère ‘démocratique’ de la tragédie euripidéenne).

<sup>82</sup> On notera que l'esclave fait couple 1) avec la femme, selon une logique analysée par P. VIDAL-NAQUET, *op. cit.* (n. 49), 267-288; 2) avec le maître, dont la présence inattendue est induite par celle de l'esclave.

ment donc Euripide donne la parole à des personnages qui ressemblent beaucoup à ceux d'Aristophane, mais, en faisant parler la παρθένος, le tragique franchit même les limites de la bienséance que la comédie s'impose.

Au moins dira-t-on, reprenant la liste qu'Eschyle dresse des «fautes» d'Euripide (*Ran.* 1078-1082), que la comédie aristophanesque, quand elle ne présente pas les personnages mêmes qu'elle reproche à Euripide — ainsi, l'entremetteuse —, ne cesse de discuter les situations euripidéennes: l'union de Makareus avec sa sœur est à l'origine de la querelle entre Phidippide et Strepsiade et, dans *Lysistrata*, une femme d'Athènes exprime son indignation à l'idée d'accoucher dans un temple — mais, on le sait, c'est là pure invention, au service de sa soif de plaisir. L'indignation ne serait-elle que le masque de la ressemblance? Dans les *Thesmophories* en tout cas, la prière initiale des femmes demandant que soit protégée la femme qui suppose un enfant et que soit loyale la servante entremetteuse (*Thesm.* 339-341) suggère implicitement la vérité de tout ce que le parent dénoncera chez les femmes et dont la représentation complaisante est moins le fait d'Euripide que d'Aristophane<sup>83</sup>. A la limite, le comique n'attribue à la tragédie euripidéenne ce qui est de son propre ressort que pour mieux garder les frontières de la comédie là où elles sont le plus poreuses<sup>84</sup>.

Avec les héroïnes d'Euripide, la complication est à son sommet. Selon le parent, pour qui elle est le type même de la débauchée (*Thesm.* 153, 550), Phèdre est à la fois la réalité même («Toutes des Phèdres!») et malgré tout une fiction inférieure à la réalité,

<sup>83</sup> Ολυνότιδως (*Thesm.* 393) est moins euripidéen qu'aristophanesque. Sur le problème d'ensemble de la stratégie aristophanesque, voir F.I. ZEITLIN, *art. cit.* (n. 55), 174, et l'étude de J. ASSAËL (n. 78).

<sup>84</sup> Voir le conseil de la fille de Trygée à son père, d'éviter de devenir tragédie en fournissant un sujet à Euripide (*Pax* 146-148).

cette réalité que, même entre elles, les femmes, chez Aristophane, ne veulent pas toujours reconnaître<sup>85</sup>. «S'il insulte Phèdre, plaide le malheureux avocat, qu'est-ce que ça nous fait?»: *Thesm.* 497-498; mais, dans les *Grenouilles*, cette fiction a été productrice de réalité puisque, pour avoir imité non pas, il est vrai, Phèdre mais Sthénébée, «de nobles épouses de nobles maris» ont été déshonorées (*Ran.* 1049-1051). Or le personnage plus que tous interdit de représentation est la femme amoureuse (*γυνὴ ἐρῶσα*) qu'Euripide a régulièrement mise au centre d'une tragédie, cependant qu'Eschyle se vante de n'en avoir pas inventé une seule (*Ran.* 1043-1044). Qu'il faille proscrire l'amoureuse de la *mimèsis* théâtrale, c'est aussi l'avis du parent dans les *Thesmophories*, c'est enfin celui des femmes, et l'on sait que ce sera celui de Platon<sup>86</sup>. Mieux vaut rire et traiter l'amour sur le seul versant du plaisir, voire de la débauche. En d'autres termes, vive la comédie: l'Erôs invoqué par Lysistrata n'avait en charge que la sexualité, non le sentiment (*Lys.* 551-554) et mieux vaut traiter Phèdre comme une *πόρνη* et la Muse d'Euripide comme une joueuse de castagnettes ou une héraïre experte en postures multiples (*Ran.* 1305-1308).

Désarmer le virtuellement dangereux: puisqu'il faut bien faire rire, telle est la stratégie constante de la comédie. Ainsi, lorsque le chœur des *Thesmophories* prononce des malédictions contre ceux qui révèleraient les *ἀπόρρητα* des femmes (*Thesm.* 363-364), il s'agit simplement d'affaires privées peu édifiantes, à cacher d'urgence aux maris et non, comme on s'y attendrait, au contenu de la cérémonie, que pourtant Aristophane est censé révéler aux spectateurs<sup>87</sup>. Car ce qui, finalement, sera révélé de la

<sup>85</sup> Le seul tort du parent est d'avoir parlé *χατὰ τὸ φαινερόν* (*Thesm.* 524-525).

<sup>86</sup> *Rep.* III 395 e 1-2: interdiction aux gardiens d'imiter une femme malade, amoureuse ou en couches.

<sup>87</sup> Référence moins légère: *Echl.* 442-443; sur *Thesm.* 363-364, voir F.I. ZEITLIN, *art. cit.* (n. 55), 173, qui ne prend en compte que le côté sérieux, transgressif de l'affaire et de la comédie tout entière.

célébration se résume par deux fois à l'irrésistible ivrognerie féminine: interrogé sur les rites de l'année précédente, le parent touche juste aussi longtemps qu'il répond «Nous avons bu» (*Thesm.* 630-631) et la *χόρη* dont, telle Déméter endeuillée, une dénommée Mika pleure la perte irréparable n'était qu'une autre pleine de vin.

Médiocres secrets, donc, que les *ἀπόρρητα* des femmes? Ce n'est pas si sûr dans les *Thesmophories* car telle est la configuration comique que, derrière Déméter, que les femmes sont censées célébrer, se profile Dionysos<sup>88</sup>, dont le signifiant comique porte la marque récurrente, sous la forme du nom *Μανία*<sup>89</sup>. A ces deux grands dieux du panthéon olympien, j'ajouterais encore des divinités de théâtre puisque une référence discrète, mais à mes yeux indubitable<sup>90</sup>, associe pour un temps les femmes du chœur aux Erinyes telle qu'Eschyle les représenta. Je pense au moment où le chœur parcourt la Pnyx, à la recherche d'un impie infiltré parmi les femmes: telles les Erinyes lancées sur les traces d'Oreste, elles disent leur colère contre Euripide, l'homme qui ne croit pas aux dieux, dont le parent, l'homme qui transgressa les *ἱερά*<sup>91</sup>,

<sup>88</sup> F.I. ZEITLIN, *art. cit.*, 195-198.

<sup>89</sup> *Thesm.* 728, 739, 754, où Mania, nom d'esclave en tant que féminin de Manès (cf. *Ran.* 1345), est sans doute dans un rapport de double entente avec le substantif *μανία* (*Thesm.* 680, 793); le radical de *μανία* est encore présent dans *Thesm.* 196, 470, 561, 961. Dans le *Ploutos*, Pénia pourrait être une héroïne de tragédie avec son regard *μανικὸν καὶ τραγῳδικόν* (*Plu.* 424).

<sup>90</sup> J'en veux pour preuves: 1) les torches, désignées comme *λαμπάδες* (*Thesm.* 655; cf. Aeschyl. *Eum.* 1041-1042, et, sur les torches, J. TAILLARDAT, *op. cit.*, 212); 2) l'invocation des femmes aux Moirai (*Thesm.* 700; voir A. *Eum.* 334, 392 et surtout 961-962); 3) le groupe dépareillé *γυναιξὶ καὶ βροτοῖς* (*Thesm.* 683, où elles se substituent à *πόλις* [*Eum.* 524-525: *πόλις βροτῶν ὄμοι/ως*]).

<sup>91</sup> Autres indices: *Thesm.* 663 (*ἴχνευε καὶ μάτευε*), 666 et 670 (les actes impies), 674 (*σεβίζειν δαιμόνας*) et 680 (*μανίαις ... παράκοπος*); ce dernier mot n'est pas «une métaphore usée et d'origine incertaine» (J. TAILLARDAT, *op. cit.*,

n'est qu'une émanation. Et, à évoquer ainsi les *Euménides*, elles tissent encore plus étroitement les liens, déjà bien établis dans la pièce, entre le culte, pour lequel elles sont réunies, et la réflexion sur le théâtre, tragique aussi bien que comique.

Théâtre contre théâtre, donc. Eschyle contre Euripide, en creux dans les *Thesmophories*, sur scène dans les *Grenouilles*. Ou, mieux, Aristophane / Eschyle contre Euripide. Mais je ne dirai certes pas, comme Cedric Whitman à propos des *Thesmophories*, que l'opposition est entre la comédie, par essence «virile» et donc adonnée au vrai, et la tragédie qui, au mieux, serait une «affaire hermaphrodite»<sup>92</sup>. Car si Euripide a vraiment féminisé la tragédie<sup>93</sup>, lorsqu'Aristophane exorcise toute ressemblance entre sa conception de la comédie et la tragédie euripidéenne, c'est aux femmes et au féminin qu'il a recours, dans une cité où les hommes, on l'a vu, ne sont plus au diapason de ce qu'Eschyle exige de l'*ἀνήρ*.

L'attestent les mésaventures du parent d'Euripide qui a revêtu sans enthousiasme le vêtement des femmes, mais comprend finalement qu'il ne s'en tirera qu'en appariant son discours avec son habit. L'imitation des rôles de héros euripidéens ayant échoué, il lui faudra passer du masculin au féminin — et de l'expédient à la *mimèsis*<sup>94</sup>. Certes, le dernier mot revient à la comédie, avec ce déguisement de vieille femme qu'Euripide lui-même doit, pour finir, revêtir<sup>95</sup>, comme un tribut payé aux rôles féminins d'Aris-

269), mais un terme employé par les Erinyes (*Eum.* 329). Enfin, pour caractériser leur colère (*Thesm.* 466, 518), C.H. WHITMAN, sans proposer explicitement un rapprochement, désigne les femmes comme «a pack of vengeful furies» (*op. cit.* [n. 25], 223-224). Mais, dès *Thesm.* 224, le parent recherchait la protection des *Semnai*.

<sup>92</sup> C.H. WHITMAN, *ibid.*

<sup>93</sup> F.I. ZEITLIN, «Playing the Other: Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama», in *Nothing to Do with Dionysos?* (Princeton 1990), 88.

<sup>94</sup> Comme l'a bien vu F.I. ZEITLIN, *art. cit.* (n. 55), 186.

<sup>95</sup> F.I. ZEITLIN, *art. cit.*, 182.

tophane. Mais seules la tragédie euripidéenne et la théorie théâtrale d'Agathon (*Thesm.* 146-156) pouvaient fournir au comique le canevas approprié à une réflexion sur ses propres  $\gamma\upsilon\alpha\chi\epsilon\tau\alpha$   $\delta\rho\mu\alpha\tau\alpha$ <sup>96</sup>.

Car il semble bien que, dans ces ‘pièces à femmes’, Aristophane s’efface comme poète derrière ses personnages ou, du moins, renonce à s’adresser directement au public. La parabase n’est plus le lieu où le poète peut communiquer ses pensées au public: ou bien elle disparaît comme forme fixe — et c’est *Lysistrata*, avec sa structure en deux demi-chœurs — ou elle est soumise à une adaptation qui la modifie profondément, comme dans *L’Assemblée des Femmes*, ou bien, si elle existe en tant que telle, ce n’est plus l’auteur qui s’y exprime, mais les femmes à leur propre sujet<sup>97</sup>. Phénomène remarquable autant que difficile à expliquer. Si le poète laisse parler les femmes, serait-ce que, compliquant l’échange, elles interceptent la communication entre hommes? Ou parce que la présence d’un chœur et de protagonistes féminins souligne suffisamment la dimension *fictive* du théâtre? Toujours est-il que voilà les spectateurs quasiment livrés à eux-mêmes pour comprendre. Comme si le féminin était par soi un opérateur d’intelligibilité théâtrale.

Etrange comédie que les *Thesmophories* où, à part l’archer scythe et le prytane, tous les autres personnages portent ou auront porté des vêtements de femme, que ce soit par nature, par inclination ou par force; les femmes évidemment, le parent d'Euripide dès qu'il s'est dévoué à ce dernier, Agathon et Clis-thène par conscience professionnelle ou par vocation, Euripide enfin pour que l'intrigue puisse se clore. De la  $\gamma\upsilon\alpha\chi\iota\sigma\zeta$  (féminisation: *Thesm.* 863) sur scène du vieillard barbu dont les specta-

<sup>96</sup> La scholie à *Thesm.* 151 définit les  $\gamma\upsilon\alpha\chi\epsilon\tau\alpha$   $\delta\rho\mu\alpha\tau\alpha$  comme des pièces dont le chœur est fait de femmes.

<sup>97</sup> De ce point de vue, on comparera la parabase des *Thesmophories* avec celle, plus conforme à la norme, des *Grenouilles*.

teurs ont eu tout loisir de compter les étapes, à l'allure d'Agathon, cet *oxymoron* sexuel, ou de Clisthène, cette «femme», nul doute que, théâtralement, le port du vêtement ait présenté d'importantes différences de crédibilité, l'un revêtant pour la première fois ce qui, chez les autres, est une seconde nature. Or il est remarquable que ni le travestissement visuel<sup>98</sup> ni le déguisement de la voix<sup>99</sup> n'aient été perceptibles aux femmes; non seulement elles se trompent sur l'identité de Clisthène que, de loin, elles prennent pour une des leurs (*Thesm.* 571-572), mais elles n'ont pas su identifier par elles-mêmes l'imposture du parent d'Euripide, ce dont la coryphée s'étonne un peu tard (*Thesm.* 589). D'où, pour le spectateur, un rire assuré devant les femmes prises au piège de la *mimèsis*. Serait-ce qu'entre un ὄσπερ γυναικα (Thesm. 591), un efféminé et une femme, la différence s'annule pour elles? Façon, peut-être, de pénétrer dans le jeu même de la dramaturgie pour suggérer qu'entre la nature et l'artifice, elles ne savent pas distinguer, parce qu'elles sont elles-mêmes le produit d'une opération de théâtre qui, d'un acteur, a fait une femme.

<sup>98</sup> Entre la femme et l'efféminé, la seule différence est-elle que l'une porte de faux seins et l'autre pas (S. SAÏD, *art. cit.* [n. 7], 230-231)? C'est en fait le seul critère perceptible *après coup* par les femmes; nul doute que, comme l'a vu J. HENDERSON, *op. cit.* (n. 10), 219, l'habit féminin des efféminés ne l'était en réalité pas au point de rendre leur sexe douteux aux yeux du public.

<sup>99</sup> Le travestissement de la voix, difficile problème. Euripide conseille à son parent de γυναικίζειν εὖ καὶ πιθανῶς (*Thesm.* 267-268); mais quelle différence d'élocution et de voix y avait-il entre un acteur jouant un rôle d'efféminé et un acteur jouant un rôle d'homme déguisé en femme? S. SAÏD, *art. cit.* (n. 7), 232, ne pose pas clairement le problème. Notons enfin que dans *L'Assemblée des Femmes* le problème technique consistant à jouer un rôle de femme qui fait l'homme est évité, puisque l'on n'assiste pas à l'assemblée.

C'est ici que la quintessence du théâtre — l'imitation parfaite — rejoint, en un mouvement très aristophanesque, son degré zéro: l'artifice dévoilé comme tel. Et l'on se rappelle à propos que les femmes d'Athènes ne sont ni des Athénienes ni des citoyennes. Tout simplement des rôles de femme, joués par des citoyens d'Athènes.

## DISCUSSION

*M. Handley:* May we begin from the thought that in popular drama in many countries, certain classes of people carry attributes which they hardly ever lose, which seem to be expected as a matter of convention, and which are somehow good for a laugh? On women and wine, I still find very useful the collection of passages in H.-G. Oeri, *Der Typ der komischen Alten in der griechischen Komödie* (Basel 1948); it allows one to see something of the process of continuity and change between fifth-century and fourth-century comedy.

*M. Dover:* There is an analogous convention in the portrayal of retailers. The buyer is inclined to resent what he regards as excessive prices or unreasonable behaviour on the part of the seller; hence fishmongers are regarded as villainous. This is related to the conventional treatment of women, because the women who sell bread are traditionally aggressive (*Ran.* 857 f.).

*Mme Loraux:* S'agissant du vin et des femmes, on a en effet intérêt à souligner qu'il s'agit là d'une convention et que le *topos* des femmes biberonnes est bien un *topos*, qui, à ce titre, jouit d'une belle longévité dans le genre comique. Je me demande toutefois s'il ne faut pas ajouter qu'en s'adonnant au vin, les femmes expriment aussi leur caractère dionysiaque, et donc leur vocation comique.

Quant aux marchandes de pain, elles partagent cette agressivité avec toutes les vendeuses du marché qui, chez Aristophane, sont particulièrement peu commodes. Mais elles sont, si j'ose dire, pires que toutes les autres. Pourquoi? Parce que, vendant à l'homme la base de son alimentation, elles en

profitent pour le maltrai<sup>ter</sup>? Il est vrai que le texte des *Grenouilles* (857 f.) semble bien indiquer qu'elles s'injurient aussi entre elles, et il faut peut-être y voir une version très particulière du discours traditionnel sur les femmes. (Je pense à ce que dit Enée au chant XX de l'*Iliade*, comparant l'échange d'insultes entre guerriers aux injures que se lancent les femmes en colère: 251-255.)

*M. Bremer:* Vous expliquez l'association de Cléon (et Lysiclès) avec les prostituées Cynna et Salabacchô comme l'indice, dans la personne de Cléon, d'une sexualité aberrante par rapport au schème masculin normal, une sorte de féminité. Mais c'est sûrement aussi la vénalité que le poète comique vise ici (*Cavaliers* 765).

*Mme Loraux:* Vous avez parfaitement raison de le rappeler, et cette dimension a bien évidemment sa place, une place importante dans l'association du démagogue avec des prostituées. Mais il m'a semblé que, dans cette affaire, le sexe comptait plus que la vénalité; que le rapprochement avec *une* prostituée (plutôt qu'avec *un* prostitué, cas de figure parfaitement envisageable chez Aristophane) avait pour visée précise de souligner une certaine propension du personnage de Cléon à la féminité. Féminité doublement anomale, en soi et parce qu'elle est vénale. Cléon-πόρνη: la suggestion est saisissante.

*M. Handley:* It seems to me notable that, so far as I can see, homosexuality is *not* one of the accusations comic poets made against Cleon; and I find this interesting in view of the numerous offensive things that were said about him and the ease with which mud thrown by comic poets seems to stick to its target.

*M. Gelzer:* Sehr interessant sind die Beobachtungen dessen, was durch die Sprache selbst als vorgegebene implizierte Vorstellungen gegeben ist. Herr Degani hat die Wortbildungen von Patronymica zusammengestellt, die von Iambographen und Komikern in einem hypokoristischen Sinn zu verspottenden und beschimpfenden Zwecken neu gebildet worden sind. Ihr

Bildungstyp beruht offensichtlich auf der Vorstellung, dass die Herkunft von einem Vater eine selbstverständliche und wichtige Sache ist und deshalb normalerweise zur Bezeichnung eines echtbürtigen Mannes verwendet wird. Macht man nun die Gegenprobe bei den Frauen, die in der Komödie der Aristophanes eine Rolle spielen — auch als Machthaberinnen wie Lysistrate und Praxagora —, so stellt man fest, dass ein weibliches Korrelat zu den Patronymica auf -ίδης etc. fehlt. Die Sprache kennt keine analogen 'Metronymica'. Anderseits wirken analogische Bezeichnungen von Frauen als Amtsträgerinnen wie στρατηγίς, σχύθαινα u.a. immer komisch. Das ist auffällig auch da, wo etwa Plato im Staat darstellt, dass die Frauen von Natur fähig seien dieselbe Verantwortung zu tragen und dafür dieselbe παιδεία erhalten sollten wie die Männer, und für sie Bezeichnungen wie φυλακίδες (*Rep.* V 457 c 1) und ἀρχούσαι (*Rep.* VII 540 c 5; *Ti.* 18 d 9) verwendet, die doch gewiss ein leichtes Schmunzeln erregen.

*Mme Loraux:* D'abord, Cléon, pour revenir encore à lui. M. Handley a raison, et je crois qu'il faut soigneusement distinguer une imputation de féminité (qui peut même ailleurs mener à l'image d'un Cléon «maternel» pour le *dēmos*) d'une accusation d'homosexualité. Les injures sont toujours précises, et nous, modernes, ne le sommes pas toujours assez à leur sujet — en l'occurrence peut-être ne l'ai-je pas été assez — parce que nous avons tendance à confondre les registres lorsque le terrain est glissant comme l'est celui de la sexualité.

Quant à l'absence de «métronymique», c'est là un point essentiel, parce qu'il met en lumière l'impossibilité propre aux femmes de *transmettre*. Le patronyme fait de l'homme un homme authentique (un mâle barbu!), mais que pourrait donner un nom de mère à un homme, sinon ce que les mères de démagogue donnent à leurs fils — à savoir une vulgarité efféminée? Et aux femmes mêmes, que donnent leurs mères? Peu de chose dans la comédie: Lysistrata est la fille de son père et non de sa mère. La mère ne transmet pas; c'est peut-être pourquoi les femmes, chez Aristophane, sont si fort soupçonnées de «supposer» leurs enfants, menaçant ainsi la transmission masculine dans son intégrité. Du coup, elles peuvent bien assumer le pouvoir et donner

un féminin à tous les noms qui n'en ont pas: elles révèlent ainsi que leur nature est artifice et non pas nature, ... et voilà les spectateurs masculins bien contents de ne plus avoir à envier la *phusis* à leurs épouses. Au fond, il est plus facile et plus rassurant de rire d'une ἄρχουσα que d'une vraie mère... Mais je ne suis pas sûre de vous avoir vraiment répondu.

*M. Bremer:* Si vous êtes d'avis que Platon s'est inspiré d'Aristophane quand il qualifie certaines femmes de φυλακίδες (*Rep.*) et de πολιτίδες (*Lg.*), vous serez fondée à penser que le *Ménexène*, avec l'oratrice Aspasie, est d'inspiration aristophanéenne?

*Mme Loraux:* Je partage bien évidemment cet avis, et je vous remercie d'avoir évoqué la figure d'Aspasie dans le *Ménexène*. Ce qui m'amène à faire deux remarques:

1) Il faut espérer qu'une étude d'ensemble sera un jour consacrée à l'inspiration aristophanesque de Platon: à la façon dont, de manière presque systématique, en tout cas délibérée, Platon puise dans Aristophane des contenus qu'il *retourne*, éventuellement contre Aristophane (et je ne pense pas seulement au retournement des *Nuées* dans le *Phédon*). Mais cela nous entraînerait vers la question, essentielle mais difficile, de la pratique platonicienne du pastiche, à la fois instrument de combat et aveu détourné d'une fascination.

2) J'en viens à Aspasie, qui est un cas complexe. D'une part, en en faisant une maîtresse de rhétorique, Platon lui donne une tout autre dimension que celle, développée dans les *Acharniens*, d'une patronne de maison close. Mais cela n'empêche pas qu'Aspasie soit, comme maîtresse de rhétorique, une figure ambiguë:

- elle sert à rabaisser l'éloquence périclénne, puisque la célèbre oraison funèbre de Périclès chez Thucydide est explicitement caractérisée comme son œuvre à elle;
- et, par rapport à Diotime, qui, dans le *Banquet*, enseigne à Socrate la véritable éloquence, qui est discours de vérité, Aspasie n'est qu'une figure parodique.
- ... Ce qui nous ramène vers la comédie.

*M. Handley:* The mother's boy: an interesting example (though I am not sure I see all of the subtlety of it in its context) is that of the rich and virginal young athlete who is proposed as a lover by Gyllis to Metriche in Herodas I: he is ὁ Ματακίνης τῆς Παταικίου Γρύλλος (50).

*M. Degani:* Ho l'impressione che certi termini-chiave, sui quali Lei ha insistito nella sua relazione, non vadano presi alla lettera, in senso proprio: il προξενῶ di Clistene, ad esempio, e sicuramente l'εὐρύπρωχτοι delle *Nuvole*, hanno un valore metaforico e generico. Non Le pare?

*Mme Loraux:* Je remercie vivement le professeur Handley d'avoir attiré mon attention sur ce texte, d'autant que le portrait du fils de Matakinè peut effectivement avoir été inspiré par Aristophane sur un autre point: en effet, à la sagesse de ce jeune homme bien, qui ne saurait « bouger de dessus terre un fétu » (οὐδὲ κάρφος ἐκ τῆς γῆς / κινέων: 54), répond, dans *Lysistrata*, celle de la coryphée, qui prétend ne pas même vouloir « bouger un fétu » (κινοῦσσα μηδὲ κάρφος: 474), mais cette sagesse est alors copiée sur celle d'une jeune fille (ώσπερ κόρη: 473) et non d'un blanc-bec.

Sur la question du sens propre et du sens figuré, je ne prétends évidemment pas trancher en une matière aussi délicate. J'aurais toutefois tendance à maintenir mes analyses.

Pour des raisons d'ordre général d'abord: je ne crois pas que l'on puisse beaucoup rire d'un mot employé métaphoriquement, alors que l'on rit à coup sûr d'un terme employé littéralement dans un contexte qui, officiellement, ne s'y prête pas. C'est le cas de προξενῶ, qui est beaucoup plus drôle si Clisthène dit bien qu'il est *proxène* des femmes, parce qu'il est leur intermédiaire auprès de la *cité* athénienne — ce qui est d'ailleurs parfaitement exact, puisqu'il va annoncer la situation aux prytanes (*Thesm.* 654). J'ajoute que l'usage, par Aristophane, du vocabulaire politique ne me semble jamais être métaphorique, toujours littéral.

Quant à εὐρύπρωχτοι, la question est plus difficile. Je ferai cependant remarquer que le Discours juste, dans les *Nuées*, est assez préoccupé du comportement sexuel des jeunes Athéniens (et cela avec un grand luxe de détails):

*Nub.* 1009-1023) pour donner également au mot son sens le plus précis, d'autant qu'Aristophane a pris soin d'utiliser ce terme dans le contexte de la punition de l'adultère aux vers 1083-1084, ce qui en souligne l'acception la plus littéralement physique.

*M. Handley:* We should remember that the εύρυπρωχτία idea can be put very explicitly: *Eccl.* 112-113, λέγουσι γάρ καὶ τῶν νεανίσκων ὅσοι / πλεῖστα σποδοῦνται, δεινοτάτους εἶναι λέγειν.

*M. Dover:* In Jeffrey Henderson's book there are a number of passages which are actually funnier if they are non-sexual than if they are sexual. In *Ran.* 147-151 it is precisely the seriousness of 147 and 149 f. which gives comic point, through contrast to 148 ή πατίδα χινῶν κτλ.

*Mme Loraux:* Dans l'exemple que vous citez, il faut en effet, je crois, prendre tout ce qui est dit au pied de la lettre, aussi bien aux vers 147 et 149-150 qu'au vers 148. Affirmer, comme le fait Jeffrey Henderson (*The Maculate Muse* [Oxford 21991], 166), que μητέρ' ἡλόαστεν est l'équivalent de μητέρ' ἐβίνησεν «bien que cet usage ne soit pas attesté ailleurs», et ce pour éviter qu'il y ait doublon avec le parricide, impliqué dans πατρὸς γνάθον / ἐπάταξεν, c'est mésestimer la force de cet euphémisme, version verbale du 'mot interdit' μητραλοίας; c'est aussi privilégier la variation dans le sens au détriment de la variation dans l'expression.

Je propose de considérer au contraire qu'il s'agit là d'emplois littéraux qu'il est plus économique, plus intéressant et plus drôle de ne pas chercher à métaphoriser à tout prix. C'est d'ailleurs la seule critique que l'on puisse adresser à l'ouvrage si complet de Henderson: d'être trop complet; que toute expression risque finalement d'être versée à la rubrique de l'obscénité, si bien que tout Aristophane relèverait à la limite d'un chiffrage métaphorique généralisé. Je vois bien que la question de l'obscénité est fort difficile; mais, s'il y a à l'évidence (et en quantité) des métaphores obscènes, il y a aussi des formulations qui ne sont ni métaphoriques ni obscènes, et c'est la coexistence des deux niveaux de langage qui fait le comique.

*M. Handley:* I think there are arguments of a general kind against over-elaboration of the search for meanings in passages of comedy. It was not (at any rate in the fifth century) written for learned readers, but for impact in performance, and the impact of a phrase or line can be dissipated if it is expected to have several functions at once. There are times when non-allusive language works well: such is the range, in Greek, of words which *can* carry a sexual innuendo that it is hard to know where to stop; like Sir Kenneth, I should myself on occasion stop earlier than some others do.

*M. Bremer:* Votre thèse concernant la relation d'Aristophane à Euripide (troisième section de votre exposé) présuppose-t-elle qu'Aristophane considérait τὸ σκώπτειν τὰς γυναῖκας comme appartenant à ses prérogatives de poète comique? Et si, dans *Ran.* 949-950, Euripide est présenté comme se vantant d'avoir montré la vie ordinaire (la femme, l'esclave, la jeune fille même prenaient la parole!), n'était-ce pas précisément ce qu'Aristophane lui reprochait (*ne sutor ultra crepidam*)?

*Mme Loraux:* En quelque sorte. C'est ce que les femmes des *Thesmophories* suggèrent en affirmant que les maris athéniens font de la tragédie euripéenne une application immédiate: ils surveillent leurs femmes de plus près, puisqu'Euripide leur a même enseigné l'usage des 'infalsifiables' petites clés à trois dents (*Thesm.* 395-428). Or, là n'est pas le but de la tragédie: le poète tragique doit s'adresser aux ἄνδρες en tant qu'ils sont des citoyens et non des maris, et il doit les rendre meilleurs et plus grands, au lieu de les transformer en πανούργοι ou μοχθηρότατοι (*Ran.* 1015; 1011). On ajoutera que, dans des tragédies trop directement interprétables en termes de quotidienneté, la *mimèsis* s'efface elle-même comme ressort artistique, ainsi que l'a bien vu Froma Zeitlin, et la distance tragique ne peut plus jouer son rôle.

*M. Gelzer:* Ich darf hier daran erinnern, dass wir im Verlauf des Colloquiums *Relire Ménandre* unter der Leitung der Herren Handley und Hurst auch den Beitrag des Euripides zur Neuen Komödie behandelt haben, einen Zusammenhang, den schon die antiken Kritiker festgestellt haben (Quint. *Inst.* X 1, 6). Besonders in seinen späteren Tragödien ist Euripides selber,

gerade wenn er Verhältnisse des Familienlebens, der Ehe, der Vaterschaft, des Sohns zur Mutter u.ä. darstellt, etwa im *Ion* oder in der *Elektra*, der Behandlungsweise der Komödie schon sehr nahe gekommen und eignete sich deshalb als ihr Vorbild. Das mag auch ein Grund gewesen sein für das εὐριπιδ-αριστοφανίζειν (vgl. A. Hurst, «Ménandre et la tragédie», in *Relire Ménandre* [Genève 1990], 93-122, und Discussions, 155, 159 f.). Die Gegenposition sah man offenbar in Aischylos (*Ran.* 1013 ff., 1053 ff.), dessen Tragödien damals wieder aufgeführt wurden (vgl. S. Radt [Hrsg.], *TrGF* vol. 3, *Aeschylus* [Göttingen 1985], 56 f. mit den entsprechenden Stellen des Aristophanes).

*Mme Loraux:* Vous avez tout à fait raison: lorsque la parenté est en question chez Eschyle, elle n'est pas référée à la quotidienneté, mais à la troublante particularité linguistique d'expressions telles que αἴμα όμαιμον, qui suggère à la fois un excès de consanguinité, l'inceste et le parricide. Nous sommes dans le registre de la transgression, mais à une grande échelle. Tandis qu'Euripide, avec son humanité 'quotidienne', est proche d'Aristophane, et c'est bien cela qui lui est reproché — d'être un tragique qui n'assume pas le tragique!

*M. Bremer:* Εἰς ἄγρον ὡ γύναι: Trygée invite sa femme à l'accompagner à la campagne, non pour qu'elle participe aux labours agraires, mais pour y faire l'amour, ὅπως μετ'έμοιο καλὴ καλῶς καταχείσει! (*Pax* 1331).

*Mme Loraux:* Je suggère qu'il y a là une surdétermination riche de sens, qui pouvait sans difficulté être repérée par le spectateur et pour son plus grand plaisir. Trygée va aux champs pour y retrouver la vie du paysan; il y emmène sa femme *et* parce qu'elle est sa compagne *et* parce que c'est à la campagne qu'on 'laboure' ou qu'on 'plante' le mieux: ces expressions, qui glosent la formule du mariage ἐπ' ἀρότῳ παιδῶν γνησίων, s'enracinent dans une métaphorique si quotidienne qu'on peut même douter que les métaphores soient encore perçues comme telles.

*M. Handley:* I wonder how much we should allow, in this association of women and country, for the strength of feeling created by the abnormal conditions of confinement in Athens. This seems to be reflected often in the

early plays, as for instance at *Ach.* 33 ff., 247-279, 665 ff.; *Georgoi* fr. 107, 109, 110 K (= 109, 111, 112 KA); *Pax* 556 ff., 571 ff., 1141 ff.; the passage about Diallage at *Ach.* 989 ff., to which you have referred, is an important member of the series, made memorable by its vivid personification.

*M. Zimmermann:* Besonders schön lässt sich der Zusammenhang der Motive Frau, Land, Liebe in der zweiten Parabase des *Friedens* (1127 ff.) zeigen: Den πράγματα der Stadt (besonders 1128-1130) wird die Idylle des Landlebens entgegengestellt.

*Mme Loraux:* Encore un mot, donc, sur la femme et la campagne. Il est clair que la réclusion dans la ville ne pouvait qu'aviver la frustration des camagnards privés de tout ce qui fait leur vie; une *happy end* ne peut donc que les renvoyer chez eux. Mais il m'importe que ces paysans, esseulés et célibataires à la ville, repartent chez eux en compagnie d'une épouse, comme si femme et champ allaient de pair. Il y a là l'objectivité d'une situation très présente dans les premières pièces d'Aristophane, mais il y a aussi l'élaboration imaginaire d'une issue à la fois heureuse et conforme aux représentations orthodoxes du mariage.

Dans la seconde parabase de la *Paix*, il est vrai que l'épouse et le champ sont dissociés: la vie rurale y a toute son autonomie, et la servante thrace est disponible pour le plaisir de l'homme. Mais l'association γυνή / ἄγρος a déjà eu lieu, et sans ambiguïté, dans les paroles de Trygée aux vers 568-570, avant que les vers 571-581 ne soient consacrés à célébrer l'idylle champêtre.



## VII

BERNHARD ZIMMERMANN

# ARISTOPHANES UND DIE INTELLEKTUELLEN

### I

Zum typischen Personal des europäischen Lustspiels, der komischen Oper und Operette bis hin zur Hollywood-Komödie des 20. Jahrhunderts gehört der Gelehrte, der Intellektuelle, der weltfremde, leicht vertrottelte Professor einer oft abstrusen Wissenschaft. In der Aristophanischen Komödie können wir einen Blick in die Geburtsstunde des komischen Intellektuellen werfen und gleichsam seine Metamorphose von der realen Persönlichkeit des ausgehenden 5. Jahrhunderts v. Chr. zum Typen verfolgen. Kenneth Dover hat in seinem Kommentar zu den *Wolken*<sup>1</sup> gezeigt, wie in diesem Stück Aristophanes die stadtbekannte Person des Sokrates dazu einsetzt, Prototyp des (Natur-)Philosophen zu sein, wobei es dem Dichter nicht darum ging, ja gar nicht darum gehen konnte, Sokratisches und Unsokratisches zu trennen<sup>2</sup>. Die

<sup>1</sup> K.J. DOVER (ed.), Aristophanes. *Clouds* (Oxford 1968), XXXII-LVII; vgl. auch dens., *Aristophanic Comedy* (Berkeley/Los Angeles 1972), 116-120.

<sup>2</sup> Vgl. auch P. PUCCI, «Saggio sulle Nuvole», in *Maia* N.S. 12 (1960), 3-42, 106-129, besonders 23 f.; V. EHRENBERG, *Aristophanes und das Volk von*

Argumente und Gegenargumente zu ‘Aristophanes und sein Sokrates’<sup>3</sup> sind durch zahlreiche Arbeiten hinreichend bekannt. Es kann hier nicht darum gehen, diese Argumente neu aufzurollen, zumal kaum Neues beigebracht werden könnte. So soll im Vordergrund der folgenden Überlegungen die Frage stehen, was die Funktion des Intellektuellen in den Komödien des Aristophanes ist, mit welcher dramatischer Absicht sie Aristophanes in seinen Stücken einsetzt und wie sich sein Bild des Intellektuellen in den Zusammenhang seines Werkes einfügt<sup>4</sup>.

Das geeignete Stück, um sich unserem Thema anzunähern, sind sicherlich die *Wolken*. Der lernbegierige Strepsiades, von einem Schüler des Sokrates in die Mysterien der Wissenschaft eingeführt, erfährt unter anderem, wie der Meister kürzlich um einen grossartigen Gedanken kam (*Nub.* 171-174): «Nacht war’s! Des Mondes Bahn und Wechsel eben / Erforschend, sah er auf mit offnem Mund. / Da scheissst vom Dach herab auf ihn das Tierchen. — Str. Ein lustig Tierchen! — scheisst auf Sokrates!»<sup>5</sup>

Athen (Zürich/Stuttgart 1968), 276-278. Vgl. auch W. SCHMID, *Geschichte der griechischen Literatur I 4* (München 1946; 21980), 263 f.; H.-J. NEWIGER, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes* (München 1957), 153-155.

<sup>3</sup> So Th. GELZER, «Aristophanes und sein Sokrates», in *MH* 13 (1956), 65-93. Vgl. dazu zusammenfassend Th. GELZER, «Aristophanes der Komiker», in *RE Suppl.-Bd. XII* (Stuttgart 1970), 1441-1445. Eine Diskussion der ‘Sokrates-Problematik’ der *Wolken* findet sich auch bei W.K.C. GUTHRIE, *Socrates* (Cambridge 1971), 41 ff.

<sup>4</sup> Zur dramatischen Funktion der verschiedenen Typen in der Aristophanischen Komödie vgl. zuletzt auch M. SILK, «The People of Aristophanes», in *Characterization and Individuality in Greek Literature*, ed. by Chr. PELLING (Oxford 1990), 150-173, besonders 160 (zu Sokrates).

<sup>5</sup> Übersetzung nach L. SEEGER (*Antike Komödien. Aristophanes*, hrsg. und mit Einleit. und einem Nachwort versehen von H.-J. NEWIGER und P. RAU [München 1968]). Zur Stelle vgl. K.J. DOVER, *Clouds*, 116 f. (insbesondere zu dem ‘Tierchen’ ἀσκαλαβώτης).

Der in die Luft schauende Philosoph, der in seiner theoretischen Versunkenheit durch die Hindernisse und Unbilden, die ihm das gemeine Leben in den Weg legt, auf mehr oder weniger drastische Art und Weise gestört wird oder gar zu Fall kommt: dass für die Sokrates-Geschichte die bekannte Thales-Anekdote Pate gestanden hat, ist offensichtlich und erfährt durch die Erwähnung des milesischen Philosophen einige Verse weiter (180) seine Bestätigung.

Hans Blumenberg hat in seiner Studie «Der Sturz des Proto-philosophen. Zur Komik der reinen Theorie — anhand einer Rezeptionsgeschichte der Thales-Anekdote»<sup>6</sup> die Komik dieser in Platons *Theaitetos* erzählten (174 a 4-b 6)<sup>7</sup>, auf Äsop zurückgehenden Geschichte herausgearbeitet: Die Komik des Intellektuellenschicksals, wie es paradigmatisch an Sokrates vorgeführt wird, liege in dem unvereinbaren Zusammenstoss von Wirklichkeitsbegriffen: in dem Aufeinanderprallen der reinen Theorie mit der Realität des Nächstliegenden und dem Mutterwitz, dem *common sense*<sup>8</sup> der thrakischen Magd. «Die Lächerlichkeit des reinen Theoretikers beruht nicht so sehr darauf, dass er es nicht mit ‘der Realität’ zu tun hätte, sondern dass er die Konkurrenz der Realitäten nicht wahrnimmt oder nicht wahrhaben will. Komik entsteht in der Interferenz einer Lebenswelt mit einer anderen und ihrer ‘Rücksichtslosigkeit’ gegeneinander.»<sup>9</sup> Komisch kann demnach nicht die Theorie sein, sondern komisch ist der Theoretiker, ist die Auflösung oder Destruktion der

<sup>6</sup> In W. PREISENDANZ/R. WARNING (Hrsg.), *Das Komische*, Poetik und Hermeneutik VII (München 1976), 11-64.

<sup>7</sup> Vgl. dazu auch M.L. NEVOLA, «Aristoph. *Nub.* 135-139 (apud Plat. *Theaet.* 161 e)», in *MCr* 23/24 (1988/1989), 227-231.

<sup>8</sup> Zur Theorie des *common sense* vgl. C. GEERTZ, *Dichte Beschreibungen* (Frankfurt/M. 1987), 261-288 («Common sense als kulturelles System»).

<sup>9</sup> H. BLUMENBERG, in *op. cit.*, 23. Vgl. dazu auch Platon, *Theaet.* 173 c 6-174 a 2, zur Weltfremdheit des Philosophen.

Theorie, wenn sie mit der Lebenswelt konfrontiert wird, wie dies im Lachen der thrakischen Magd oder in den Kommentaren des Strepsiades zu den Äusserungen des Sokrates-Schülers und nachher im Dialog zwischen Sokrates und Strepsiades geschieht. Diese Konfrontation mit der Realität droht natürlich stets von Komik in Tragik umzuschlagen. Hängt es doch entscheidend davon ab, durch welches Requisit der Lebenswelt der Theoretiker zu Fall kommt und wie gross die tatsächliche 'Fallhöhe'<sup>10</sup> — in wörtlicher und übertragener Bedeutung — ist. Szenerie — die Ursache des Falls — und Wirkungsabsicht hängen also ursächlich miteinander zusammen<sup>11</sup>.

Die Wurzeln der Komik und des Spottes sind in dem gemeinsamen Vorurteil zu suchen, das — jedensfalls in den Komödien der ersten Periode des Aristophanischen Werks — von den Protagonisten und vom Chor ausgedrückt wird<sup>12</sup>. Im Lachen mit dem komischen Helden über die verspotteten Charaktere — Politiker, Sykophanten, Parasiten und eben auch Intellektuelle wie Philosophen und Dichter — kann sich die gemeinsame Schadenfreude der geschlossenen Gesellschaft entfalten<sup>13</sup>. In einer politischen Komödie wie der Aristophanischen kann häufig im Spott über gewisse Personen eine Kritik an ihnen oder an den Tendenzen, die sie vertreten, enthalten sein und gleichzeitig eine

<sup>10</sup> 'Fallhöhe' wird von K.W. RAMLER in seiner 1774 erschienenen Übersetzung des Traktats *Traité de la poésie dramatique* von Ch. BATTEUX im Sinne der Ständeklausel verstanden: Je höher die soziale Stellung eines Helden, desto tiefer auch sein Fall.

<sup>11</sup> M. FUHRMANN, «Fallhöhe, einmal wörtlich genommen», in *Das Komische* (siehe oben Anm. 5), 432-435.

<sup>12</sup> Vgl. dazu Th. GELZER, «Aristophanes», in G.A. SEECK (Hrsg.), *Das griechische Drama* (Darmstadt 1979), 273.

<sup>13</sup> Vgl. St. HALLIWELL, «Aristophanic Satire», in C.J. RAWSON (Ed.), *English Satire and the Satiric Tradition* (Oxford 1984), 6-20, bes. 13-15 (= The Yearbook of English Studies 14, 1984).

Analyse der Gesellschaft und der Umstände geboten werden, die solche Personen wie die auf der Bühne verspotteten und kritisierten sich entfalten liessen.

Diese kritische Komponente, die die Darstellung von Intellektuellen aufweisen kann, beruht darauf, dass, wie F. Dürrenmatt in den *21 Punkten zu den Physikern* betont, es nicht möglich sei, wissenschaftliche Theorien dramatisch umzusetzen. Ein Drama über Physiker könne, so Dürrenmatt in Punkt 15, nicht den Inhalt der Physik darstellen, sondern nur ihre Auswirkungen sowohl auf die, die sich mit ihr beschäftigen, als auch auf die anderen Menschen, die unter ihren Folgen zu leiden haben. Und gerade die Darstellung der Folgen einer Theorie oder einer Wissenschaft öffnet dem Komischen die Dimension der Kritik eben an der Wissenschaft und ihren Vertretern<sup>14</sup>.

Im weiteren sollen nun folgende Punkte besprochen werden:

1. Zunächst soll kurz definiert werden, welchen Personenkreis man in der Aristophanischen Komödie unter der Bezeichnung 'Intellektuelle' zusammenfassen kann. Gleichzeitig soll ein ebenso kurzer Blick auf die uferlose, zeitgenössische Diskussion zum Begriff des Intellektuellen geworfen werden, wobei besonders die Berührungs punkte mit dem Aristophanischen Verständnis herausgegriffen werden sollen.
2. Dann soll in einem Überblick geprüft werden, in welchen Komödien bzw. in welchen Passagen Intellektuelle vorkommen und wie sie eingeführt und behandelt werden.

<sup>14</sup> Im Hinblick auf die Aristophanische Komödie muss Dürrenmatts Äusserung allerdings dahingehend präzisiert werden, dass zwar eine unmittelbare dramatische Umsetzung einer wissenschaftlichen Theorie auf der Bühne nicht gut möglich ist; die Kunst des Aristophanes besteht jedoch gerade darin, abstrakte Sachverhalte in Bilder, in Metaphern umzusetzen und so gleichsam die Sprache zu inszenieren; vgl. dazu insgesamt H.-J. NEWIGER, *Metapher* (siehe oben Anm. 2).

3. Sodann soll diskutiert werden, was an ihnen verspottet und kritisiert wird und dies anhand von zwei Beispielen (Meton und Kinesias in den *Vögeln*) illustriert werden.
4. Abschliessend soll die Aristophanische Intellektuellen-Kritik in das Gesamtbild seiner Kritik an der athenischen Gesellschaft eingeordnet werden.

## II

In der auf die Parodos der *Wolken* folgenden Einweihung in die sokratischen Mysterien (vgl. *Nub.* 258 f.), die Strepsiades zuteil wird, führt der Meister den begriffsstutzigen Alten in das Wesen seiner Gottheiten, der Wolken, ein (*Nub.* 314-318)<sup>15</sup>:

**Στ.** πρὸς τοῦ Διός, ἀντιβολῶ σε, φράσον, τίνες εἴσ', ὡς Σώκρατες,  
αὗται

αἵ φθεγξάμεναι τοῦτο τὸ σεμνόν; μῶν ἡρῷναί τινές εἰσιν;

**Σω.** ἥκιστ', ἀλλ' οὐράνιαι Νεφέλαι, μεγάλαι θεαὶ ἀνδράσιν ἀργοῖς,  
αἴπερ γνώμην καὶ διάλεξιν καὶ νοῦν ἡμῖν παρέχουσιν  
καὶ τερατείαν καὶ περίλεξιν καὶ χροῦσιν καὶ κατάληψιν.

Str.: Ich beschwöre dich bei dem allmächtigen Zeus, wer sind sie denn, Sokrates, die da,  
Die so prächtig singen, so furchtbar schön? Halbgöttinnen, sollte man glauben!

So.: Bewahre, die himmlischen Wolken sind's, der Müssigen  
göttliche Mächte,  
Die Gedanken, Ideen, Begriffe, die uns Dialektik verleihen  
und Logik  
Und den Zauber des Worts und den blauen Dunst, Über-  
töplung, Floskeln und Blendwerk.

---

<sup>15</sup> Text nach K.J. DOVER, *Clouds*.

Und wenig später präzisiert Sokrates noch das Wesen seiner Schutzgottheiten (*Nub.* 329-334):

Σω. ταύτας μέντοι σὺ θεάς οὕσας οὐχ ἥδεις οὐδ' ἐνόμιζες;

Στ. μὰ Δί', ἀλλ' ὁμίχλην καὶ δρόσον αὐτὰς ἡγούμην καὶ καπνὸν εἶναι.

Σω. οὐ γὰρ μὰ Δί' οἶσθ' ὅτι ἡ πλείστους αὗται βόσκουσι σοφιστάς, Θουριομάντεις, ἵατροτέχνας, σφραγιδονυχαργοχομήτας· χυκλίων τε χορῶν ἄσματοκάμπτας, ἄνδρας μετεωροφένακας, οὐδὲν δρῶντας βόσκουσ' ἀργούς, ὅτι ταύτας μουσοποιοῦσιν

So.: Und du wusstest es nicht, und du glaubtest es nicht, dass sie Götterinnen sind und unsterblich?

Str.: Meiner Seel, ich sah sie mein Lebtag an für Tau und Nebel und Dünste.

So.: Soso? Und du weisst also nicht, dass sie die Sophisten, die vielen, ernähren,

Quacksalber, Propheten echt thurischen Stamms, brillant-ringfingrige Stutzer,

Dithyrambische Schnörkelverdrechsler zuhauf, sternschnuppenbeguckende Gaukler:

Sie füttern sie alle, das müssige Volk, das ihnen zu Ehren lobsinget.

Die wenigen Verse aus den *Wolken* geben gleichsam eine Definition des 'Intellektuellen', des *σοφιστής*<sup>16</sup>, aus der Sicht des Durchschnittsathener — dass diese Definition aus dem Munde des Sokrates selbst kommt, entbehrt nicht einer gewissen Ironie!

<sup>16</sup> Zum Begriff *σοφιστής* an dieser Stelle vgl. K.J. DOVER, *Clouds*, 144, vgl. auch A.H. SOMMERSTEIN (ed.), *The Comedies of Aristophanes*, Vol. 3: *Clouds* (Warminster 1982), 178.

Zunächst — und das dürfte das wichtigste Element sein — sind sie ἀργοί, sie sind Nichtstuer<sup>17</sup>, die eindeutig dem sophistischen Kreis zuzuordnen sind (317 f.<sup>18</sup>, vor allem 331). Die Verse 331-334 enthalten dann eine Auffächerung der Intellektuellen nach Berufsgruppen: Seher, Ärzte und Dithyrambiker<sup>19</sup>, dazu noch die σφραγιδονυχαργοχομήτας, ‘brillantringfingrige Stutzer’<sup>20</sup>.

Gemeinsames Merkmal dieser Gruppe ist ihre ἀργία (316, 332, 334). All diese Personen bewegen sich im Dunstkreis sophistischer Rhetorik (316 ff.) und beschäftigen sich mit ‘luftigen’, der Sphäre des normalen Lebens entrückten Gegenständen (333 μετεωροφένακας; vgl. auch 228)<sup>21</sup>. Die negative Beurteilung der gesamten Gruppe der modernen Intellektuellen ist von Anfang an vorgegeben: Sie sind verwahrloste Aufschneider (102 ἀλαζόνες) und Hungerleider, die als einziges Ziel verfolgen, dem normalen Menschen ein X für ein U vorzumachen (vgl. 333 -φένακας)<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> Vgl. K.J. DOVER, *Clouds*, 142 (zu V. 316 «Ar. makes Socrates speak out of character from the stand-point of the Attic farmer, to whom work is necessarily physical»). G. MASTROMARCO (*Commedie di Aristofane* I [Torino 1983], 355) übersetzt ἀνδράσιν ἀργοῖς geradezu mit «intellettuali»; vgl. jedoch E. DEGANI, «Appunti per una traduzione delle *Nuvole* aristofane», in *Eikasmos* 1 (1990), 125.

<sup>18</sup> Zu den abstrakten Begriffen vgl. K.J. DOVER, *Clouds*, 142 f.; vgl. auch H.-J. NEWIGER, *Metapher* (siehe oben Anm. 2), 55.

<sup>19</sup> Zu den Berufsgruppen vgl. K.J. DOVER, *Clouds*, 144 f.; A.H. SOMMERSTEIN, *Clouds*, 178; E. DEGANI, «Appunti», 126.

<sup>20</sup> Zum Neologismus und den Möglichkeiten des Verständnisses vgl. K.J. DOVER, *Clouds*, 145; vgl. auch die Übersetzung von A.H. SOMMERSTEIN (*Clouds*, 43): «long-haired do-nothings with onyx signet-rings» oder G. MASTROMARCO (*op. cit.*, 357): «sfaccendati con anelli, unghie e capelli lunghi».

<sup>21</sup> Vgl. dazu H.-J. NEWIGER, *Metapher* (siehe oben Anm. 2), 55-59.

<sup>22</sup> Vgl. dazu auch R.K. FISHER, *Aristophanes Clouds. Purpose and Technique* (Amsterdam 1984), 70-78; zum ἀλαζών auch P. THIERCY, *Aristophane. Fiction et dramaturgie* (Paris 1986), 187.

Die aristophanische ‘Definition’ der Intellektuellen berührt sich in vielen Punkten, teilweise sogar in dieser Krassheit, mit modernen Auffassungen dieser Gruppe<sup>23</sup>: Es scheint so zu sein, dass man unter Intellektuellen *Zeitgenossen* zusammenfasst, die selbst den Anspruch erheben, zu dieser Gruppe zu gehören. Künstler, Dichter, Wissenschaftler der Vergangenheit werden normalerweise, jedenfalls in deutschsprachigen Abhandlungen, nicht unter der Bezeichnung ‘Intellektuelle’ verstanden. Ich zitiere *exempli gratia* aus dem *Lexikon der Philosophie*<sup>24</sup> s.v. Intelligenz: «Mit ‘Intelligenz’ bezeichnet man auch die geistig führende Schicht eines Volkes. [...] Die I. ist die Schicht der Vorurteilslosen und Duldsamen, sie ist deshalb geistig beweglicher, unberechenbarer und politisch schwieriger zu lenken als andere Schichten, aber auch labiler, instinktärmer, vital gefährdeter. Die I. steht der Gruppe der Künstler nahe, ist aber in ihrem Habitus weniger emotional bestimmt als diese.»

P. Bourdieu weist in seinem *Homo academicus*<sup>25</sup> darauf hin, dass Intellektuelle dazu neigen, Schulen zu bilden. Die Aufnahme könnte in gewissen Fällen geradezu einen religiösen, mystischen Charakter annehmen. Wie Aristophanes in den *Wolken*, spricht auch Bourdieu von der «Weihe», durch die erst die Zugehörigkeit zur Gruppe möglich werde.

Aus der Vielzahl der Definitionen oder besser Definitions-

<sup>23</sup> In negativem Sinne kreiert wurde der Begriff im Zusammenhang mit der Dreyfuss-Affaire von M. Barrès, um die Gruppe der Dreyfuss-Verteidiger zu diskreditieren; vgl. auch A.W. GOULDNER, *Die Intelligenz als neue Klasse. 16 Thesen zur Zukunft der Intellektuellen und der technischen Intelligenz* (Frankfurt/New York 1980), 104.

<sup>24</sup> *Lexikon der Philosophie*. Begründet von H. SCHMIDT (Stuttgart 1974), 303.

<sup>25</sup> Paris 1984, zitiert nach der deutschen Ausgabe Frankfurt am Main 1988, 173.

versuche<sup>26</sup> zum Begriff 'Intellektuelle' möchte ich nur den Ansatz herausgreifen, der sich mit Aristophanes am nächsten berührt. J. Schumpeter definiert in seinem Werk *Capitalism, Socialism, and Democracy* (New York 1942)<sup>27</sup> den Intellektuellen folgendermassen:

«Intellektuelle sind in der Tat Leute, die die Macht des gesprochenen und des geschriebenen Wortes handhaben, und eine Eigentümlichkeit, die sie von anderen Leuten, die das gleiche tun, unterscheidet, ist das Fehlen einer direkten Verantwortlichkeit für praktische Dinge.»<sup>28</sup> Und mit Bezug auf die *Wolken* des Aristophanes könnte man den Gedanken fortführen: sie übernehmen auch nicht die Verantwortung für die Folgen ihrer Worte und ihrer Theorien.

Auffallend ist bei dem Aristophanischen Verständnis vom Intellektuellen wie bei den modernen Definitionsversuchen die Übereinstimmung in drei Punkten:

1. Die Gruppe der Intellektuellen, der *σοφισταί* (*Nub.* 331), neigt zur Bildung einer Kaste, aus der alle ausgeschlossen sind, denen die Aufnahmeweihen nicht zuteil wurden.
2. Die Kritik an den Intellektuellen kommt, um noch einmal einen modernen Theoretiker zu zitieren, von jener Bodenfläche des Bürgertums, «die noch nicht in den Besitz der Intellektuellen übergegangen ist»<sup>29</sup>. Diejenigen, die aus der Gruppe ausgeschlossen sind, legen ihre Abgeschlossenheit als Arroganz aus.

<sup>26</sup> Den besten Überblick über die verschiedenen Ansätze findet man bei E.R. WIEHN, *Intellektuelle in Politik und Gesellschaft* (Stuttgart 1971).

<sup>27</sup> Zitiert nach der deutschen Ausgabe Bern 1946, 237.

<sup>28</sup> Vgl. dazu auch E.R. WIEHN, *op. cit.*, 58.

<sup>29</sup> W. KRAUS, *Der fünfte Stand. Aufbruch der Intellektuellen in West und Ost* (München 1969), 43.

3. Der Begriff des 'Intellektuellen', wie der des *σοφιστής*, wird im Gegensatz etwa zu dem des Wissenschaftlers nie wertneutral verwendet, sondern positiv von denen, die sich dem Kreis zugehörig fühlen, und negativ von denen, die aus ihm ausgeschlossen sind.

Die *Wolken* sind die Komödie des Aristophanes, in der die moderne Intelligenz im Mittelpunkt steht und die negativen Folgen, die die Intellektuellen auf das Leben ausüben, am Beispiel von Strepsiades und seinem Sohn Pheidippides vorgeführt werden. Die verderblichen Auswirkungen der sophistischen Erziehung, die in den *Wolken* im privaten Bereich beleuchtet werden, wobei allerdings im Agon auch die politische Dimension einbezogen wird (985 ff.), werden in den *Fröschen* im musischen Bereich und in seiner Verflechtung mit dem öffentlichen Leben diskutiert. Euripides entstammt, wie der Agon der *Frösche* zeigt, dem sophistisch-sokratischen Ambiente. Das letzte Chorlied der Komödie bringt dann auch in eindeutiger negativer Wertung Sokrates und Euripides, den Verderber der tragischen Dichtkunst, zusammen, weist dem Dichter ebenfalls die Eigenschaft der *ἀργία* und der sophistischen Phrasendrescherei zu (1491-1499) und setzt den Vertreter der Gegenwart von Aischylos als dem Vertreter der guten alten Zeit ab:

χαρίεν οὖν μὴ Σωκράτει  
 παρακαθήμενον λαλεῖν,  
 ἀποβαλόντα μουσικὴν  
 τά τε μέγιστα παραλιπόντα  
 τῆς τραγῳδικῆς τέχνης.  
 τὸ δ' ἐπὶ σεμνοῖσιν λόγοισι  
 καὶ σκαριφησμοῖσι λήρων  
 διατριβὴν ἀργὸν ποιεῖσθαι,  
 παραφρονοῦντος ἀνδρός.

Schande, wer bei Sokrates  
 Sitzen mag und schwatzen mag  
 Und die schöne Kunst verliert  
 Und vom Größen ab sich wendet,  
 Was die trag'sche Muse fand!  
 In gespreizten, leeren Phrasen,  
 Tüfteleien, Quäckeleien,  
 Faulgeschäftig sich zu üben,  
 Ist für hohle Köpfe nur!

In den *Thesmophoriazusen* rücken sowohl in der Agathon- als auch in der Euripides-Parodie die poetischen, ästhetischen Auswirkungen, die auf die Modernen zurückgehen, in den Vordergrund. Die Parodien enthüllen in beissendem Spott, wie dies ja auch in den *Fröschen* geschieht, die stilistischen, musikalischen und inhaltlichen Charakteristika der modernen tragischen Dichtung. Im Gegensatz zu den *Fröschen* bleibt in den *Thesmophoriazusen* der Aspekt der Paideia und des Polis-Bezugs ausgebündet.

Neben diesen Komödien, in denen die modernen Intellektuellen und ihre Errungenschaften im Mittelpunkt stehen, finden sich in vielen anderen Stücken Szenen oder Chorlieder, in denen Intellektuelle verspottet werden: so z.B. die Euripides-Parodie der *Acharner* (396 ff.), die Meton- und die Kinesias-Szene der *Vögel* (992 ff., 1372 ff.) oder die Spottlieder auf Chairephon und Sokrates und auf Gorgias und Philippos ebenfalls in den *Vögeln* (1553 ff., 1694 ff.).

Die komischen Mittel, mit denen Intellektuelle verspottet werden, sind vorwiegend die Parodie, falls der Intellektuelle in einer ganzen Szene erscheint und durch dieses Mittel näher charakterisiert werden soll<sup>30</sup>, und das ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν in

<sup>30</sup> Vgl. dazu P. RAU, *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes* (München 1967); M.G. BONANNO, «Παρατραγῳδία in Aristofane», in *Dioniso* 57 (1987), 135-167.

Chorliedern oder bei der Erwähnung eines Intellektuellen *en passant*<sup>31</sup>.

### III

Im folgenden sollen zwei Szenen interpretiert werden, in denen Intellektuelle im Sinne der in *Wolken* 331-334 gegebenen Definition erscheinen, die Meton- und die Kinesias-Szene der *Vögel*.

Die erste Gruppe der Abfertigungsszenen der *Vögel*<sup>32</sup> wird von einer Gruppe von Typen gebildet, die ihre Fähigkeiten und die Produkte ihrer Techne der neugegründeten Stadt und ihrem Gründer anbieten: ein Dichter (904 ff.), ein Wahrsager (959 ff.), der Geometer Meton (992 ff.), ein Aufseher (Episkopos) (1021 ff.) und ein Psephismaverkäufer (1035 ff.) erscheinen nacheinander in staccatoartig sich verkürzenden Szenen. Als einzige mit einem Namen versehene Persönlichkeit ragt Meton aus dieser sonst anonymen Gruppe heraus<sup>33</sup>. Gestellt in tragischem

<sup>31</sup> Zur Technik des δνομαστι κωμωδεῖν vgl. St. HALLIWELL, «Notes on Some Aristophanic Jokes», in *LCM* 7 (1982), 153 f.; dens., «Ancient Interpretations of δνομαστι κωμωδεῖν in Aristophanes», in *CQ N.S.* 34 (1984), 83-88; E. DEGANI, «Insulto ed escrologia in Aristofane», in *Dioniso* 57 (1987), 31-47.

<sup>32</sup> Zur besonderen Struktur des zweiten Teils der *Vögel* nach der Parabase vgl. H.-J. NEWIGER, «Die 'Vögel' und ihre Stellung im Gesamtwerk des Aristophanes», in H.-J. NEWIGER (Hrsg.), *Aristophanes und die Alte Komödie* (Darmstadt 1975), 266-282.

<sup>33</sup> Zur Szene und zur Einzelherklärung vgl. A.H. SOMMERSTEIN (ed.), *The Comedies of Aristophanes*, Vol. 6: *Birds* (Warminster 1987), 264-266; G. ZANETTO (ed.), *Aristofane. Gli Uccelli*, Fondazione Lorenzo Valla (Milano 1987), 258-260; vgl. auch M.J. ALINK, *De Vogels van Aristophanes. Een structuuranalyse en interpretatie* (Diss. Amsterdam 1983), 115 ff.

Kothurn (994)<sup>34</sup>, ausgestattet mit den Abzeichen seiner Kunst, dem Zirkel und Lineal, bietet er sich an, den Himmel zu vermessen<sup>35</sup>, und nach Strassenzügen einzuteilen (996 διελεῖν τε κατὰ ἀγυιάς)<sup>36</sup>. Als einziger der Eindringlinge verfolgt er keinen materiellen Nutzen; sein Anliegen besteht allein darin, seine Theorie der Stadtplanung in Nephelokokkygia in die Praxis umzusetzen<sup>37</sup>. Er entspricht dem Bild des Naturphilosophen, das Platon im *Theaitetos* entwirft (173 e 5 f.): πέτεται κατὰ Πίνδαρον τὰς τε γῆς ὑπένερθε καὶ τὰ ἐπίπεδα γεωμετροῦσσα, οὐρανοῦ θ' ὑπερ ἀστρονομοῦσσα κτλ. Daher auch sein indignierter Ausruf auf die Frage des Peisetairo (997 f.): σὺ δ' εἶ τίς ἀνδρῶν; — ὅστις εἴμ' ἔγώ; Μέτων / ὃν οἶδεν Ἐλλὰς χώ Κολωνός<sup>38</sup>.

Unverzüglich holt er zu einer Erklärung der Vermessung des backofenförmigen Himmels<sup>39</sup> aus und entwirft den Plan einer kreisförmigen Stadt mit radial vom Mittelpunkt der Agora auslaufenden Strassenzügen<sup>40</sup>. Ob die Verse 1001-1004 mathema-

<sup>34</sup> Seine Eröffnungsworte (ἥκω παρ' ὑμᾶς) in tragischer Diktion passen zum Auftritt. Die Schuhe, die normalerweise von Frauen getragen werden, lassen ihn zudem — wie Agathon in den *Thesmophoriazusen* — effeminiert erscheinen; vgl. A.H. SOMMERSTEIN, *Birds*, 263 f.

<sup>35</sup> In einem komischen Adynaton kündet er sein Vorhaben an (995): γεωμετρῆσαι βαύλομαι τὸν ἀέρα.

<sup>36</sup> Zum Text vgl. J.A. DAVISON, «Ox. Pap. 2322.17 and Aristophanes, *Birds* 996», in CR N.S. 11 (1961), 202 f.; A.H. SOMMERSTEIN, *Birds*, 264.

<sup>37</sup> Vgl. auch L. MUMFORD, *The City in History* (Harmondsworth 1966), 201.

<sup>38</sup> Auch in dem in demselben Jahr wie die *Vögel* aufgeföhrten *Monotropos* des Phrynicos kommt Meton vor (fr. 21 K/22 KA); auf dem Kolonus befand sich eine Sternwarte (vgl. Aristoph. *Daitales* fr. 227 KA), so dass Metons Verbindung mit diesem Ort nicht weiter erstaunt.

<sup>39</sup> Zu diesem Vergleich vgl. *Nub.* 95-97; K.J. DOVER, *Clouds*, 106 f.; A.H. SOMMERSTEIN, *Birds*, 265; G. ZANETTO, *op. cit.*, 259.

<sup>40</sup> Vgl. R.E. WYCHERLEY, «Aristophanes, *Birds*, 995-1009», in CQ 31 (1937), 26-28; A.H. SOMMERSTEIN, *Birds*, 266.

tisch nachvollziehbar sind oder ob Aristophanes, wie der Scholiast zur Stelle meint, Meton Unsinn reden lässt<sup>41</sup>, bleibe dahingestellt. Hier soll die Frage erörtert werden, wo die Komik der Szene liegt und wie die Aristophanische Charakterisierung Metons ausfällt.

Die Szene zeigt *in nuce* das Aufeinanderprallen von zwei grundverschiedenen Lebenshaltungen, der wissenschaftlichen Begeisterung oder Begeisterungsfähigkeit eines Meton und der trockenen, praxisbezogenen Einstellung eines Peisetairo, und führt die unüberbrückbare Kluft vor, die zwischen den beiden Welten herrscht. Diese Kontrastierung schlägt sich auch strukturell in der Zweiteilung der Szene nieder. In den Versen 995-1008 hat Meton das Sagen; ohne dass Peisetairo auch nur ein Wort versteht (1003 μανθάνεις; — οὐ μανθάνω), spult er seine mit Fachtermini bestückte Theorie herunter<sup>42</sup>. In Vers 1009 dreht Peisetairo den Spiess um. Nun versteht Meton nicht, was der komische Held ihm mitteilen will, und erst, als Peisetairo überdeutlich wird, wird ihm klar, dass er sich besser entfernen sollte. Eine Kommunikation zwischen den beiden Welten ist nicht möglich.

Indem Peisetairo den Gelehrten ohne Respekt abblitzen lässt und ihn vom hohen Sockel seiner Kothurne herabholzt<sup>43</sup>, wird vorgeführt, wie der athenische Mutterwitz, der *common sense* des Athener Bürgers sich durchsetzt und den Anspruch der

<sup>41</sup> Ἐπίτηδες ἀδιανόητα; als sinnvoll interpretiert die Stelle B. GLADIGOW, «Thales und der ΔΙΑΒΗΤΗΣ», in *Hermes* 96 (1968), 264-275. G. ZANETTO (*op. cit.*, 259) nimmt an, dass durch paradoxe und absichtlich unklare Formulierungen auf tatsächlich diskutierte mathematische Probleme angespielt werde. Ich neige mit Sommerstein (*Birds*, 265) eher der Meinung des Scholiasten zu.

<sup>42</sup> Zur Parodie von Fachsprachen vgl. J.D. DENNISTON, «Technical Terms in Aristophanes», in *CQ* 21 (1927), 113-121.

<sup>43</sup> Vgl. G. ZANETTO, *op. cit.*, 258.

Wissenschaft und die Einbildung ihrer Vertreter als hohle Phrasendrescherei und Aufgeblasenheit, als  $\alpha\lambda\alpha\zeta\omega\epsilon\alpha$  (1016), entlarvt.

Indem Peisetairos den angesehenen, durch die Kalenderreform bekannten Mathematiker und Astronomen unter Prügeln aus seinem Reich verjagt, wird — wie im Finale der *Wolken* — der bewunderte, mit aussergewöhnlichen Fähigkeiten begabte Vertreter der intellektuellen *high society* zu Fall gebracht, gedemütigt und herabgesetzt. «Die Komik der Herabsetzung schert sich nicht um Würde und Verdienst einer Person [...]. In dieser flagranten Unmoral der Situationskomik verrät sich die Lust an der Umkehrung von hierarchischen Positionen und Symbolen der Macht (*sc. auch des Geistes*<sup>44</sup>, B.Z.).» Die Versetzung angesehener Persönlichkeiten in derartige Situationen «löst den Bann der admirativen Identifikation und lässt den lachenden Betrachter einen Moment der Überlegenheit und Unbetroffenheit» gegenüber dem ihm sonst Überlegenen geniessen<sup>45</sup>. Mit Peisetairos lacht der Zuschauer *über* den vertriebenen Meton<sup>46</sup>. In schadenfrohem Gelächter schliesst er ihn zusammen mit dem komischen Helden aus Nephelokokkygia aus<sup>47</sup>.

Vergleichbar der Meton- ist die Kinesias-Szene in der zweiten Gruppe von Abfertigungsszenen der *Vögel* (1372 ff.)<sup>48</sup>: Wie

<sup>44</sup> Zur ‘geistigen Macht des Intellektuellen’ vgl. P. BOURDIEU, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt am M. 1987).

<sup>45</sup> Vgl. H.R. JAUSS, «Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden», in *Das Komische* (siehe oben Anm. 5), 106.

<sup>46</sup> H.R. JAUSS, *art. cit.*, 109.

<sup>47</sup> Vgl. dazu auch St. HALLIWELL, «Aristophanic Satire» (siehe oben Anm. 13).

<sup>48</sup> Zur Kinesias-Szene vgl. A.H. SOMMERSTEIN, *Birds*, 290-292; G. ZANETTO, *op. cit.*, 290-293; M.J. ALINK, *op. cit.* (siehe oben Anm. 33), 183 ff.; B. ZIMMERMANN, *Untersuchungen zur Form und dramatischen*

Meton durch Zirkel und Lineal seine Techne sowie durch den tragischen Kothurn und die tragische Diktion seinen Dünkel zu erkennen gibt, so führt sich Kinesias als Wortkünstler mit einer Kostprobe seiner Kunst, der διθυραμβικὴ τέχνη ein (1372 f.). Auch in dieser Szene wird der Anspruch der Besonderheit und der Aussergewöhnlichkeit, den Kinesias für sich erhebt, von dem komischen Helden in seiner Unangemessenheit blossgestellt. Der Lächerlichkeit seiner Dichtung entspricht die abstossende Gestalt des Dichters, die gleichsam seine Kompositionen widerspiegelt<sup>49</sup>. Den lyrischen Ergüssen des Dithyrambikers setzt Peisetairos ein despektierliches prosaisches 'Halt' entgegen, ohne allerdings Gehör zu finden. Wie Meton kann auch Kinesias sich aus der luftigen Sphäre seiner Techne nicht auf ein normales Niveau herablassen.

Die Kinesias-Passage ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse, da der Dithyrambiker in ihr nicht nur ein Potpourri seiner Kunst, sondern in den Versen 1382-1390 auch

*Technik der Aristophanischen Komödien* II (Königstein/Ts. 1985), 58-60; dens., *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung* (Göttingen 1992), 119 f.

<sup>49</sup> Dies wird vor allem durch den mehrdeutigen V. 1379 geleistet ( $\tauί δεῦρο πόδα σύ κυλλὸν ἀνά κύκλον κυκλεῖς$ ). Zunächst nimmt Peisetairos mit der poetischen Periphrase πόδα κυκλεῖν den gestelzten Stil des Kinesias auf; mit κύκλον spielt er auf dessen Metier an, auf die Tatsache, dass Kinesias ein κυκλιοδιδάσκαλος ist, wobei durch den Klangeffekt, die Alliteration in κυλλὸν ... κύκλον κυκλεῖς eine klangliche Besonderheit der modernen Dithyrambendichtung herausgegriffen wird. Schliesslich ist κυλλός *terminus technicus* für 'klumpfüssig', wie die im *Corpus Hippocraticum* überlieferte Schrift *De articulis* (c. 62) belegt. Der Spott ist in erster Linie wohl darauf gerichtet, dass Kinesias sich in Tanzschritten Peisetairos nähert, die von einem Klumpfüssigen stammen könnten. Sodann ist πούς metrischer *terminus technicus*; durch das Epitheton κυλλός wird demnach auch ausgedrückt, dass die metrische, d.h. rhythmische und musikalische Komposition des Kinesias nicht 'normal geht', sondern — ganz im Stil der Modernen — völlig verquer, 'klumpfüssig' ist.

eine Beschreibung der διθυραμβική τέχνη bietet. Auf die Aufforderung des Peisetairos, nun mit dem Gesang aufzuhören und in Prosa zu sagen, was er wolle (1381 παῦσαι μελωδῶν, ἀλλ' ὅ τι λέγεις, εἰπέ μοι), antwortet Kinesias:

- K. ὑπὸ σοῦ πτερωθεὶς βούλομαι μετάρσιος  
ἀναπτόμενος ἐκ τῶν νεφελῶν καινὰς λαβεῖν  
ἀεροδονήτους καὶ νιφοβόλους ἀναβολάς.
- P. ἐκ τῶν νεφελῶν γάρ ἂν τις ἀναβολὰς λάβοι;
- K. χρέμαται μὲν οὖν ἐντεῦθεν ἡμῶν ἡ τέχνη.  
τῶν διθυράμβων γάρ τὰ λαμπρὰ γίγνεται  
ἀέρια καὶ σκοτεινὰ καὶ κυαναυγέα  
καὶ πτεροδόνητα· σὺ δὲ κλύων εἴσει τάχα.
- K. Von dir beflügelt, möcht ich hoch mich schwingen  
Und aus den Wolken mir schneeflockenduft'ge,  
Windsbrautumsauste Dithyramben holen.
- P. Wer wird sich aus den Wolken Lieder (ἀναβολάς)<sup>50</sup> holen?
- K. An diese knüpft sich unsre ganze Kunst!  
Ein Dithyramb, ein glänzender, muss luftig,  
recht dunkel, neblig nachtblauglänzend sein  
und fittichgeschüttelt — etwa so — vernimm!

Die Kunst der Dithyrambiker hat, da sie in den Wolken zu Hause ist, auch alle Eigenschaften der sie nährenden Heimat (vgl. *Nub.* 333 f.). Wie die Wolken ist auch die διθυραμβικὴ τέχνη ungreifbar, luftig und über dem Boden schwebend, manchmal dunkel und schwer zu durchschauen, manchmal frostig und kalt.

<sup>50</sup> Zur ἀναβολή vgl. G. COMOTTI, «L'anabolé e il ditirambo», in QUCC N.S. 31 (1989), 107-117.

H.-J. Newiger hat in *Metapher und Allegorie* (58 f.)<sup>51</sup> eindrücklich herausgearbeitet, wie in den *Wolken* Aristophanes den Chor dazu einsetzt, um die ‘dünne Luft der Spekulation’ zu symbolisieren; die Wolken sind die Schutzgottheiten vor allem der Sophisten und Redelehrer und all derer, die mit ihrer Kunst den Leuten ‘blauen Dunst’ vormachen<sup>52</sup>. Die Berührung zwischen windigen Rhetoren und ebenso windigen Dithyrambikern lässt sich bis in die in den *Wolken* und *Vögeln* verwendeten Metaphern nachvollziehen: Sokrates geht, in der Luft schwebend, seinen Überlegungen nach (*Nub.* 225). Der Dithyrambiker lässt sich in denselben Regionen zu seinen Dichtungen (ἀναβολαῖ) inspirieren. Dementsprechend windig, ungreifbar und unsolide, über der Erde schwebend sind seine Dichtungen. Auch in der Eigenschaft der Dunkelheit der Dithyramben (σκοτεινά) wird die Wolkenmetaphorik aufrechterhalten. Wie die Wolken dunkel und undurchschaubar sein können, kann der Inhalt der Dithyramben Undurchschaubares, Unverständliches enthalten<sup>53</sup>. Die Dithyramben eines Kinesias sind «vom Schnee gepeitscht» (νιφοβόλος), d.h. sie sind kalt und frostig und strahlen kein wirkliches Leben aus<sup>54</sup>. Schliesslich sind sie «neu» (χαινός), wobei in dem Adjektiv χαινός ein eindeutig negativer Klang mit-schwingt<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> Siehe oben Anm. 2.

<sup>52</sup> H.-J. NEWIGER, *Metapher* (siehe oben Anm. 2), 74.

<sup>53</sup> Zu σκοτεινός in dieser Bedeutung vgl. LSJ s.v. σκοτεινός II.

<sup>54</sup> Νιφοβόλος enthält natürlich einerseits wieder die Komponente des Windigen; andererseits die der Kälte; der Begriff ist die poetische Umschreibung des prosaischen *terminus technicus* φυχρός; vgl. LSJ s.v. φυχρός II 4 «of flat, lifeless, insipid productions».

<sup>55</sup> Vgl. M.G. BONANNO, «Aristoph. fr. 198 K. (όνόματα χαινά)», in *MCr* 18 (1983), 61-70; dies., «Note ai Banchettanti di Aristofane», in *MCr* 19/20 (1984/85), 87-97.

Meton und Kinesias treffen sich, um bei Aristophanischen Metaphern zu bleiben, in ihrer Windigkeit: Meton vermisst den Luftraum und will Peisetairos blauen Dunst vormachen, indem er den Himmel mit einem Backofen vergleicht. Gerade dieser Vergleich scheint für Aristophanes der treffendste Ausdruck der Absurditäten zu sein, zu denen die Naturphilosophen sich versteigen. Kinesias schöpft — wie sein Kollege Ion im *Frieden* (828 ff.) — seine Inspirationen in demselben windigen Raum, in dem Meton seine Theorien in die Tat umsetzen will. Gerade das Element der Erdenthobenheit ( $\muετέωρος$ )<sup>56</sup>, die Meton und Kinesias für sich beanspruchen, entpuppt sich letztlich in beiden Fällen als pure  $\deltaλαζοεία$ .

Es ist auffallend, dass sowohl Meton als auch Kinesias in einer Reihe von anonymen Typen die einzigen realen Personen sind. Dies lässt den Schluss zu, dass man sie einerseits durchaus auch als Typen des öffentlichen Lebens wie die anderen fassen kann. Wie im Falle des Sokrates der *Wolken* geht es auch in den *Vögeln* Aristophanes nicht darum, einen realistischen Meton oder Kinesias auftreten und Authentisches von ihnen vortragen zu lassen — der Vergleich des Himmels mit einem Backofen stammt von Hippo<sup>57</sup>. Vielmehr lässt er eine besonders herausragende Persönlichkeit der jeweiligen Zunft die gesamte Gruppe vertreten. Meton ist *der* athenische Mathematiker und Astronom, der athenische Thales (1009), Kinesias *der* athenische Dithyrambiker<sup>58</sup> — und insofern eine Ausnahme, da Dithyrambiker normalerweise nicht Athener waren. Bezeichnenderweise bleibt der fahrende Dichter in der ersten Gruppe der Neuan-

<sup>56</sup> Vgl. H.-J. NEWIGER, *Metapher* (siehe oben Anm. 2), 63-65.

<sup>57</sup> Vgl. Cratinus, *Panoptai* fr. 167 KA mit den Anm. von R. KASSEL und C. AUSTIN.

<sup>58</sup> Der Komiker Strattis benennt sogar eine Komödie nach ihm (fr. 14-22 KA).

kömmlinge als typischer Chorlyriker alter Prägung *à la* Simoni-des und Pindar namenlos. Und ebenso bezeichnend ist es, dass er als Repräsentant der alten traditionellen Chorlyrik besser wegkommt als all die anderen Neuankömmlinge und erhält, worum er bittet<sup>59</sup>.

#### IV

Φε. ὡς ἥδū καινοῖς πράγμασιν καὶ δεξιοῖς ὅμιλεῖν  
καὶ τῶν καθεστώτων νόμων ὑπερφρονεῖν δύνασθαι.  
ἐγὼ γὰρ ὅτε μὲν ἵππικῇ τὸν νοῦν μόνῃ προσεῖχον,  
οὐδ' ἀν τρί' εἰπεῖν ὥμαθ' οἶός τ' ἦν πρὶν ἐξαμαρτεῖν·  
νυνὶ δ', ἐπειδή μ' οὔτοις τούτων ἔπαινον αὐτός,  
γνώματις δὲ λεπταῖς καὶ λόγοις ξύνειμι καὶ μερίμναις,  
οἷμαι διδάξειν ὡς δίκαιον τὸν πατέρα κολάζειν.

Wohl ist's ein Glück, vertraut zu sein mit dem System des Tages,  
Und hoch herabzusehen auf den Quark der alten Sitte:  
Solang ich die Gedanken nur auf Ross und Wagen lenkte,  
Vermocht ich ohne Anstoss nicht drei Worte vorzubringen.  
Seit mich mein Vater selbst von all den Possen abgezogen,  
Und ich mir Dialektik und Rhetorik angeeignet,  
Da zeig ich klar: der Sohn hat recht, der seinen Vater prügelt!

(Nub. 1399-1405)

Ein Drama über Erziehung kann nicht den Inhalt der Erziehung zum Ziele haben, sondern nur ihre Auswirkungen, ein Drama über Intellektuelle nicht die Theorien dieser Gruppe,

---

<sup>59</sup> Vgl. B. ZIMMERMANN, *Dithyrambos* (siehe oben Anm. 48), 118. Der Dichter ist eben kein typischer Athener wie die anderen (so jedoch B. ZANNINI QUIRINI, *Nephelokokkygia. La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane* [Roma 1987], 86).

sondern nur die Auswirkungen ihrer Theorien auf die Gesellschaft: so in Abwandlung, auf Aristophanes' *Wolken* bezogen, Dürrenmatts 15. Punkt zu den *Physikern*. Indem Aristophanes in den *Wolken* die Auswirkungen der sophistischen Erziehung, die zu einer gänzlichen Aushöhlung und Verachtung der *καθεστῶτες νόμοι* (1400) führt<sup>60</sup>, darstellt, analysiert er in diesem Stück die athenische Gesellschaft und die Krise, in der sich diese Gesellschaft unter dem Einfluss sophistischer Theorien befindet, unter dem Gesichtspunkt der *Paideia*. Die Annäherungen an das Phänomen der Krise Athens sind je nach Stück verschiedenen. Politik, Dichtung — Tragödie und Dithyrambos —, Musik und Erziehung stehen, in verschiedenen Querverbindungen, entsprechend der kritischen Idee<sup>61</sup> der Komödie, im Vordergrund. Die kritische Methode, die Aristophanes anwendet, ist auf den ersten Blick verblüffend einfach. Das Alte (*ἀρχαῖα*) wird als Ideal dem Neuen (*καινά*) entgegengestellt: die *ἀρχαία παιδεία* (Nub. 961) der *καινὴ παιδεύσις* (Nub. 936 f.), Politiker wie Aristides und Miltiades einem Demagogen wie Kleon (Eq. 1371 ff.), die Dichtung eines Aischylos oder eines Euripides (Ran.) — mit einem Wort: die Zeit der glorreichen Marathonkämpfer der desolaten und dekadenten Gegenwart<sup>62</sup>.

Doch man sollte sich hüten, dieses auf den ersten Blick einleuchtende Schwarz-Weiss-Muster sofort für bare Münze zu nehmen. Werden doch in den Stücken diese Urteile von den handelnden Personen abgegeben; sie sind also nicht aus einer

<sup>60</sup> Zur Nomos-Physis-Antithese vgl. zusammenfassend W.K.C. GUTHRIE, *The Sophists* (Cambridge 1971), 55 ff.

<sup>61</sup> Vgl. K.-D. KOCH, *Kritische Idee und Komisches Thema. Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der Aristophanischen Komödie* (Bremen 1968).

<sup>62</sup> Zu diesem retrospektiven Charakter der Aristophanischen Komödie vgl. W. KASSIES, *Aristophanes' Traditionalisme* (Amsterdam 1963).

höheren Warte, gleichsam *ex cathedra* des Gesellschaftskritikers gesprochen. Kenneth Dover hat in seiner Interpretation der Argumente des Κρείττων Λόγος im Agon der *Wolken* deutlich nachgewiesen, wie die Argumente des Vertreters der guten alten Zeit ständig relativiert werden<sup>63</sup>, und ob die rohe Gewalt, mit der Strepsiades am Ende des Stücks seiner Verzweiflung über sein Fehlverhalten Luft macht, der richtige Lösungsweg ist, bleibt wohl eher fraglich. Ferner prägte Kratinos sein Bonmot des εὐριπιδαριστοφανίζων (*inc. fab. fr. 307 K/342 KA*) völlig zu Recht<sup>64</sup>, verwendet doch Aristophanes in vielen, vor allem lyrischen Passagen ohne parodistische Absicht die Errungenschaften der Neuen Musik — erinnert sei besonders an die Kompositionen der *Vögel*<sup>65</sup>.

Die Kunst der Aristophanischen Komödie liegt darin — und damit haben ihre Interpreten ständig zu kämpfen —, dass sie eine plakative, eindeutige Aussage zu vermeiden sucht, wie ja auch die Gesellschaft, die Aristophanes im Spiegel seiner Komödie reflektiert, nicht in eindeutiger Schwarz-Weiss-Malerei zu beschreiben ist. Auffallend ist, dass nur der Demos, jedenfalls in den Stücken der ersten Periode, positiv gewertet wird bzw. dass ihm die Fähigkeit zur Wandlung zum Besseren, zur Rückbesinnung auf die Werte der Perserkriegszeit, nie abgesprochen wird<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> *Clouds*, LVII-LXVI.

<sup>64</sup> Bemerkenswert ist, dass εὐριπιδαριστοφανίζων in der Kombination von rhetorisch-sophistischen Terminen erscheint (ὑπολεπτολόγος, γνωμιδιώκτης); vgl. die Anm. von R. KASSEL und C. AUSTIN zur Stelle.

<sup>65</sup> Vgl. dazu B. ZIMMERMANN, «Comedy's Criticism of Music» (erscheint in *DRAMA* 2 [1993]).

<sup>66</sup> Besonders deutlich in der plötzlichen Offenbarung des tatsächlichen Wesens des Herrn Demos in *Eq.* 1111 ff. Vgl. dazu B. ZIMMERMANN, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien I* (Königstein/Ts. 21985), 200-203.

Eindeutiger wird Aristophanes erst am Höhepunkt der politischen Krise, am Vorabend der athenischen Niederlage. Der heilige Chor der Mysten ruft in einem beschwörenden Appell die Bürger in der Parabase der *Frösche* (686 ff.) zur Harmonie im Innern der Stadt auf<sup>67</sup>. Dieser Aufruf der Ode ist verbunden mit der Aufforderung der Antode (718 ff.), die χαλοὶ κάγαθοί in ihre alten Rechte wiedereinzusetzen, besonders eindringlich und bezeichnend in der Kombination der verwendeten Epitheta in den Versen 727-729. Wie Cicero in der Krise des *res publica Romana* eine Neudefinition der Optimis auf moralischer Basis versucht, so stellt Aristophanes die χαλοὶ κάγαθοί, die ihmorschweben, auf eine ideale, moralisch und intellektuell unangreifbare Basis:

τῶν πολιτῶν θ' οὓς μὲν ἵσμεν εὐγενεῖς καὶ σώφρονας  
ἀνδρας ὄντας καὶ δικαιόους καὶ χαλούς τε κάγαθους  
καὶ τραφέντας ἐν παλαιστραις καὶ χοροῖς καὶ μουσικῇ κτλ.

Bürger, die wir kennen, edel von Geburt und einsichtsvoll, Männer redlichen Charakters, makellos, gerecht und gut, Wohlgeübt im Kampf, in Chören und in jeder Musenkunst...

In diesen wenigen Versen wird die unmittelbare Beziehung zwischen musischer Paideia und Politik bzw. dem Leben als Polis-Bürger ganz deutlich. Die ‘sophistische’ Dichtung eines Euripides lehrt die Bürger, alles und jedes zu analysieren und zu hinterfragen (*Ran.* 973-975) und vor allem ihre Privatangelegenheiten besser zu verwalten als zuvor (976-979). Das heisst: sie lehrt den Zuschauer, seinen eigenen Vorteil zu beachten, und indem sie ihm auf der Bühne Privatangelegenheiten vorführt (959), bereitet sie den Rückzug aus der Polis ins Privatleben vor.

<sup>67</sup> Zur Beziehung der Parabasen-Mahnung zum Schluss des Stücks vgl. H.-J. NEWIGER, «Zum Text der ‘Frösche’ des Aristophanes», in *Hermes* 113 (1985), 429-448.

Ganz im Gegensatz dazu steht die Aischyleische Tragödie für die Tugend des Polis-Bürgers — und zwar des Bürgers, der die Perser geschlagen hat.

Indem Aristophanes in den *Fröschen* die alte und die neue Dichtung in ihren Hauptvertretern Aischylos und Euripides gegeneinander antreten lässt, sie in all ihren Aspekten — Metrik, Musik, Struktur und Inhalt sowie der unterschiedlichen politischen Funktion — analysiert und gleichzeitig die Trias der klassischen Tragiker kreiert, gibt er im klaren Bewusstsein der Epochenschwelle, an der er steht, zu erkennen, dass mit dem politischen Ende Athens auch das Ende der Gattung erreicht ist, die ihre Wurzeln im demokratischen Athen hatte<sup>68</sup>.

Die Ursache des Niedergangs ist in der ‘intellektuellen Revolution’ zu suchen, die die νόμοι in jedem Bereich in Frage stellte, im menschlichen Zusammenleben ebensogut wie in der Musik und Dichtung. Die Folgen der Auflösung und Verachtung der καθεστῶτες νόμοι werden aus verschiedenen Perspektiven mit unterschiedlichen Schwerpunkten in den einzelnen Komödien geboten: die Berührungs punkte mit der Thukydideischen Pathologie (III 82) oder Platons Analyse der Folgen der Nomoi-Verachtung in den *Gesetzen* (III 700 a 7 ff.) springen ins Auge. Thukydides fängt das Widersinnige der Realität im sprachlichen Paradox auf, Aristophanes im Paradox der Komik. Oder, um mit Dürrenmatt zu schliessen (*21 Punkte zu den Physikern*):

19

Im Paradoxen erscheint die Wirklichkeit.

20

Wer dem Paradoxen gegenübersteht, setzt sich der Wirklichkeit aus.

---

<sup>68</sup> Vgl. B. ZIMMERMANN, «Gattungsmischung, Manierismus, Archaismus», in *Lexis* 3 (1989), 25-36.

21

Die Dramatik kann den Zuschauer überlisten, sich der Wirklichkeit auszusetzen, aber nicht zwingen, ihr standzuhalten oder sie gar zu bewältigen.

## DISCUSSION

*M. Dover:* Ridicule of intellectuals in Aristophanes seems to me a particular case of a 'socio-psychological' phenomenon: hostility, at any rate in the West, to analytical thinking. Two examples, one fictional, one actual. In *The Deer Hunter* there is a scene in which one character utters an unconventional analytical reflection, and another reacts by saying, «Whaddya mean? You a faggot, or sump'n?» The second example is more subtle; I heard an Italian farmer's wife, apologizing for difficulty in writing down a telephone message, say «Siamo gente alla buona» in the sense «We lack education». But a *lack* — why *alla buona*?

*M. Zimmermann:* Das von Ihnen angeführte Beispiel aus *The Deer Hunter* lässt sich besonders gut mit der Meton-Parodie der *Vögel* vergleichen: Logisches oder Pseudo-Logisches wird durch eine despektierliche Bemerkung lächerlich gemacht.

*M. Handley:* I was very impressed by your treatment of Meton and other classes of intellectuals relatively remote (one would think) from the public consciousness alongside the professional teachers of rhetoric who, with their pupils and their products — the speeches they wrote or helped to write for the assembly and the courts — must have been much more in the public eye. I suppose Meton is usable as a comic figure above all because of his capacity as a town-planner. Is there any distinction to be made between the prominent and the non-prominent?

*M. Zimmermann:* Die Auffächerung der Gruppe der *σοφισταί* in *Nub.* 331-333 in verschiedene Subgenera (Seher, Ärzte, Dithyrambiker) beweist,

dass es Aristophanes darum ging, die verschiedenen Technai unter ihrem Hauptaspekt zusammenzufassen: ihrer rhetorischen Gewandtheit, mit der die σοφισταί ihre Techne an den Mann zu bringen versuchen. Beispiele dafür haben wir ja besonders im 2. Teil der *Vögel*. Dass die Gruppe der Ärzte dazu gehört, braucht nicht zu erstaunen, da auch sie ihre Kunst in der Form sophistischer ἐπιδειξις vorzustellen pflegte. Sicher war es für Aristophanes bei der Konzeption seiner Komödien von Bedeutung, ob er für seine kritische Haltung einer Techne gegenüber einen prominenten Vertreter zur Verfügung hatte wie im Falle des Sokrates, Meton oder Kinesias. In diesen Fällen konnte er die Techne-Kritik mit δονομαστὶ κωμῳδεῖν verbinden. In Fällen, wo er keinen prominenten Vertreter hatte oder wo eine bestimmte Persönlichkeit von der Handlung des Stücks nicht gebraucht werden konnte, findet man pure Techne-Kritik wie in *Ach.* 1174 ff. (medizinische Fachsprache).

*M. Bremer:* At *Nub.* 334 I wonder why Aristophanes has written οὐδὲν δρῶντας instead of οὐδὲν ποιοῦντας. Non-intellectuals often consider intellectuals as not producing and delivering a recognizable product: they do not produce bread, olives, shoes etc. I admit that at *Nub.* 331-334 it is Socrates who is speaking himself about intellectuals, but the choice of words betrays that it is Aristophanes σκώπτων we are listening to here, not Socrates praising.

Could it be that Aristophanes, being himself an intellectual ‘making poetry’, chose for that reason δρῶντας which is more directed at idleness than at non-productivity?

*M. Zimmermann:* Dies ist eine sehr feinsinnige Interpretation der Stelle, der ich durchaus zustimmen würde. 'Αργούς in unmittelbarer Nähe (334) stützt die Deutung. Aber — um ganz banal zu sein — *metri causa* konnte Aristophanes eben nur δρῶντας, nicht ποιοῦντας schreiben.

*M. Handley:* Are ἀργοί sometimes to be thought of as ἀπράγμονες, that highly-charged epithet which we all remember from Thucydides II 40, 2, μόνοι γάρ τὸν ... μηδὲν τῶνδε μετέχοντα οὐκ ἀπράγμονα, ἀλλ' ἀχρεῖον νομίζομεν?

*M. Zimmermann:* Der Gedanke, ἀργός und ἀπράγμων in Beziehung zu setzen, ist verlockend. Eine Stütze für die Hypothese, ἀπράγμων in das

sophistische Ambiente einzuordnen, lässt sich in *Av.* 44 finden, wo der durchaus mit sophistischen, rhetorischen Fähigkeiten ausgestattete Peisetairos auf die Suche nach einem τόπον ἀπράγμωνα eingeführt wird. Wichtig ist, dass ἀπράγμων — aus der Sicht des demokratischen Atheners — ein eindeutig negativ besetzter Begriff ist.

*M. Degani:* Continuo a chiedermi come tradurre l’ἀργοῖς di *Nub.* 316, per non far torto né al contesto (positivo) né alla ovvia ironia socratica: «den Müssigen» è unilaterale; «intellettuali» (G. Mastromarco) mi pare inoltre troppo moderno. Avevo pensato a «per chi non è costretto a lavorare»: che ne dici?

*Mme Loraux:* Pour appuyer la traduction qui vient d’être proposée, j’évoquerai deux passages où ἔργα et ἐργάζομαι dénotent le *travail* dans le sens où il ne laisse pas le loisir nécessaire à la pensée autant qu’à une politique active.

1) Dans l'épitaphios de Périclès (Thuc. II 40, 2), une distinction très forte est faite entre deux groupes d'Athèniens: ceux qui, du même mouvement, prennent à la fois en charge leurs propres affaires (gestion d'un domaine, etc.) et celles de la cité, et ceux, désignés comme «l'autre groupe» (ἕτεροις), qui, bien que «tournés vers le travail» (πρὸς ἔργα τετραμμένοις), n'en sont pas moins capables de prendre des décisions «d'une manière qui ne laisse pas à désirer». Entendons qu'à ce dernier groupe la nécessité de travailler ne laisse que le temps de voter aux assemblées.

2) En V 78, évoquant l'excellence de l'ἰονγορίη, Hérodote constate que les Athéniens ne manifestèrent vraiment leur valeur qu'une fois débarrassés des tyrans: auparavant, dit-il, ils se conduisirent volontairement en lâches, «dans l'idée qu'ils travaillaient pour un maître» (ώς δεσπότη ἐργαζόμενοι). Façon de souligner un travail soumis à une contrainte extérieure.

*M. Zimmermann:* Dies ist eine wichtige Frage, die die Interpretation des gesamten Stückes betrifft. 1) Zunächst zum Übersetzungsproblem: Ich denke auch, dass man die Verse möglichst wertneutral übersetzen sollte; wenn man 'intellettuali' in diesem Zusammenhang bringt, würde ich damit σοφιστάς (331) übersetzen. — 2) Ich glaube nicht, wie Dover in seinem Kommentar zur

Einweihungsszene schreibt, dass Sokrates «out of character» spricht. Wie ich ausgeführt habe, ist der Begriff des Intellektuellen wie der des *σοφιστής* je nachdem, ob er von den zur Gruppe Gehörenden oder von den Ausgeschlossenen verwendet wird, positiv oder negativ zu fassen. Sokrates will hier sich und seinen Kreis anpreisen, d.h. er kann an sich *nicht* negativ reden, jedenfalls im unmittelbaren Kontext. Er betont gerade durch V. 334 die völlige Hingabe der Gruppe der *σοφισταί* an die Wolken. Dass allerdings durch die eindeutig negative Charakterisierung des Sokrates in 94 ff. die Verse 331 ff. doppeldeutig sind und vom Zuschauer mit der negativen Bewertung in Verbindung gebracht werden, ist Absicht und belegt den «sophisticated character» des Stücks.

*M. Gelzer:* Wenn wir drei sehr ähnliche Stellen, deren Ähnlichkeit an sich schon immer bekannt war, unter dem Gesichtspunkt des sprachlichen Ausdrucks betrachten, in dem das Gleiche mit den gleichen Wörtern bezeichnet wird, so bieten sie eine sehr prägnante Illustration für das, was Herr Zimmermann gesagt hat: Sokrates stellt sich in den *Wolken* vor mit den Worten (225): ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον, Meton in den *Vögeln* (995): γεωμετρῆσαι βούλομαι τὸν ἀέρα, und Kinesias singt (*Av.* 1392): ἀπαντά γὰρ δίειμι σοι τὸν ἀέρα. Alle drei brauchen also nicht nur dieselben Vorstellungen für ihre Tätigkeit ‘in der Luft’, sondern für den zentralen Begriff das-selbe Wort. Kinesias will zudem (*Av.* 1384-1385) ἐκ τῶν νεφελῶν καὶ νάνας λαβεῖν / ἀεροδονήτους καὶ νιφοβόλους ἀναβολάς. Auch die νεφέλαι, die Götter des Sokrates, gehören also dazu, obschon hier die Vögel und die Flügel das Bild des Luftraums bestimmen. Interessant sind in unserem Zusammenhang diese Wortgleichungen deshalb, weil ja die drei, die mit ihnen zu einer Gruppe zusammengefasst werden, jeder für sich ganz verschiedene Tätigkeiten ausüben. Gemeinsam ist ihnen nur, von denen aus gesehen, die mit ihnen diese Luft-Vorstellung verbinden, dass sie alle etwas Unverständliches tun, also gleichermassen in das gleiche μυστήριον eingeweiht sind. Sie gehören also — von aussen und aus der Perspektive des ‘gemeinen Menschenverstandes’ betrachtet — zu einer und derselben esoterischen Gruppe von μετεωροφέναχες, in der ein gemischter Salat von sehr disparamem Unverständlichen zusammengefasst ist mit den gleichen Wörtern.

*M. Handley:* We should mention Euripides at *Ach.* 398 ff., ὁ νοῦς μὲν ἔξω  
ἔυλλέγων ἐπύλλια, *κτλ.*

*M. Dover:* On the idea that poets are μετέωροι: do you think that Anakreon's ἀναπέτομαι πρὸς "Ολυμπον actually contributed to the formation of the idea?

*M. Bremer:* Possibly Bacchylides' proud eagle (V 16 ff.) βαθὺν / δ' αἰθέρα  
... τάμνων, *paradigma* of the poet being elevated high into the open space and free to choose whichever path of praise he thinks best (31 ff.), has also contributed to the widespread image of poets roaming through the sky?

*M. Zimmermann:* Unbestritten setzt hier Aristophanes ein aus der Lyrik bekanntes Bild um. In dem Kinesias-Vers (1372) liegt der unmittelbare Anakreon-Bezug vor. Platon übernimmt das Bild in *Thet.* 173 e 5 πέτεται χατὰ  
*Πίνδαρον* *κτλ.*

*Mme Loraux:* A propos de l'air et du grand ciel libre, espace ouvert et objet pour toute μετεωρολογία: au vers 316 des *Nuées*, Socrate, désignant les nuées comme οὐράνιαι, 'démythologise' à l'évidence ce qualificatif, qui n'indique plus aucune généalogie rattachée à l'Ouranos hésiodique. Tout cela évoque l'opération platonicienne du *Banquet* et Platon, utilisateur assidu d'Aristophane: faire d'Aphrodite *Ourania* une 'Céleste', détachée des liens terrestres et du corps, c'est effacer toute trace de sa naissance hésiodique, à partir du sperme d'Ouranos émasculé. Le 'ciel' est libéré d'Ouranos.

*M. Degani:* Metone e Cinesia: due emblematici casi di ὀνομαστὶ χωμαθεῖν.  
Puro σκῶμμα fine a se' stesso? O non affiora, dietro l'elemento faceto, anche un aspetto serio?

*M. Zimmermann:* Im ὀνομαστὶ χωμαθεῖν muss man m.E. jeweils unterscheiden, wie die Dominante aussieht, ob es mehr auf die komische Absicht ankommt oder ob man den Spott in einen grösseren Rahmen einordnen muss. In der Meton-Szene steht die komische Absicht im Vordergrund; bei

Kinesias öffnet sich eine weitere Dimension. Die Kinesias-Parodie kann mit der Agathon-Parodie in *Thesm.* 101 ff. und den Parodien der *Frosche* verglichen werden: Aristophanes zeigt in der Parodie, wie die Modernen die καθεστῶτες νόμοι in der Komposition und Dichtung auflösen. Aus dem Agon der *Frosche* und vor allem auch durch Platons Analyse in den *Gesetzen* (III 700 a) wird deutlich, wie nach Platon und Aristophanes die Auflösung der Nomoi in der musischen Paideia zur Auflösung der Nomoi in der Polis führt. Das heisst: die Parodie, der Spott hat in diesem Fall eine politische Dimension.

*M. Gelzer:* Eine hübsche Anschauung vom Reichtum der dramatischen Phantasie des Aristophanes geben die verschiedenen Mittel, mit denen er dieselben Metaphern für die als Luft-Läufer und μετεωροφένακες bezeichneten 'Intellektuellen' in Szene setzt: in den *Wolken* als Anhänger und Eingeweihte in die Luftreligion der Νεφέλαι, in den *Vögeln* als nach Teilhabe am Luftright der "Ορνύθες Suchende, und im *Frieden* als Seelen und Sternschnuppen im Bericht, den Trygaios seinem Sklaven gibt über den langen Weg, den er zurückgelegt hat bei seiner Rückkehr vom Himmel herab auf die Erde auf dessen Frage: ἀλλον τιν' εἰδες ἄνδρα κατὰ τὸν ἀέρα / πλανώμενον πλὴν σαυτόν; (*Pax* 827 f.).

*M. Handley:* In answering the question «How is elevation presented on stage?», I should want to begin from a classification something like this: (i) it can be literal, with the use of the crane, as with Socrates and the basket at *Clouds* 223 ff.; (ii) it can be indicated by a token, as when Peisetairos and Euel-pides appear with wings at *Birds* 801 ff.; (iii) it can be indicated in words reinforced by actions, and/or description, as with Kinesias at *Birds* 1373-1374 ἀναπέτομαι δὴ πρὸς "Ολυμπὸν πτερύγεσσι κούφαις, κτλ., while he sings and dances in some comically appropriate way, and is described by φιλύρινος «light as limewood», instead of the appropriate musical epithet; (iv) or finally, words alone may serve, as with ὁ νοῦς μὲν ἔξω ξυλλέγων ἐπύλλια, κτλ. of Euripides at *Ach.* 398: arranged in this way, the passages have the appearance of what we might call a reverse Newiger series, a technical term which I trust will last no longer than this sentence.

# INDEX LOCORUM

## A. ARISTOPHANES

- Acharnenses*: 31, 65, 99, 101, 103, 111, 113-4, 119-20, 130-2, 135, 143-4, 205, 207-8, 210, 248.  
6: 102 / 20: 102 / 32-33: 212 / 33 sqq.: 253 / 43-173: 114 / 79: 220 / 120: 16 / 131-132: 207 / 202: 111 / 241-279: 116 / 247-279: 253 / 271-275: 206 / 347 sqq.: 11 / 359 sqq.: 117 / 370-373: 213 / 377 sqq.: 103 / 379: 43 / 394-479: 111 / 395: 113 / 395 sqq.: 64 / 396 sqq.: 266 / 398: 286 / 398 sqq.: 285 / 457: 233 / 476-478: 232 / 496 sqq.: 103 / 496-556: 115 / 500: 7, 46, 128 / 502-504: 131 / 508: 212 / 515-519: 220 / 566 sqq.: 111 / 595 sqq.: 26 / 595-597: 44 / 614: 231 / 627: 91 / 655-656: 128 / 659-664: 145 / 665: 146, 170 / 665 sqq.: 253 / 733: 35 / 866: 40 / 959 sqq.: 111 / 989 sqq.: 253 / 989-999: 210 / 1038-1047: 132 / 1071: 111 / 1071 sqq.: 109 / 1150-1160: 16 / 1174 sqq.: 282.
- Aves*: 31, 43, 62, 66, 76, 81, 95, 106, 113, 116-7, 121, 143, 149, 156; 170, 205, 208, 222, 260, 267, 273-4, 277, 281-2, 286.  
30-31: 63 / 44: 283 / 53 sqq.: 64-5 / 92 sqq.: 64-5 / 206-208: 198 / 209-222: 198 / 210: 191 / 213-222: 158 / 223 sqq.: 62 / 223-226: 198 / 227 sqq.: 156, 195 / 227-262: 198 / 267-293: 198 / 282-283: 230 / 294 sqq.: 198 / 310: 156 / 314: 156 / 367-368: 208 / 447: 179 / 466 sqq.: 67 / 481 sqq.: 67 / 508-509: 73 / 548-549: 67 / 550 sqq.: 67-8 / 554: 68 / 554 sqq.: 67, 73-4 / 556: 73 / 560-561: 68 / 561 sqq.: 68, 73 / 562 sqq.: 74 / 571 sqq.: 67 / 572-575: 73 / 637-638: 67 / 639-641: 67 / 639-674: 67 / 647: 62 / 648-655: 67 / 656-657: 62 / 658 sqq.: 62 / 661 sqq.: 62 / 675: 62 / 676 sqq.: 62 / 676-800: 67 / 684: 62, 91 / 685 sqq. (Hom. *Il.* VI 146-149 & Aeschyl. *Prom.* 547-550): 62, 156 / 723-736: 145 / 729-734: 146 / 737: 146, 170 / 740 (Alcman fr. 56): 156 / 744-750 (Phrynicus): 157 / 745: 191 / 757-759: 74 / 769 sqq. (Alcaeus fr. 307): 156, 171 / 772: 157 / 777-778 (Alcman fr. 89): 156 / 781-783: 158 / 801 sqq.: 286 / 801-808: 68 / 801-850: 67 / 801-1705: 67 / 809-836: 68 / 828: 218 / 829-831: 220 / 830: 206 / 837-838: 68 / 837 sqq.: 69, 76 / 837-845: 73 / 841-842: 68 / 842-847: 68 / 843: 68-9, 74 / 844: 68 / 848-850: 68-9 / 851-858: 68, 70 / 851-1057: 67 / 863: 69 / 868: 16 / 876-877: 231 / 889 sqq.: 76 / 889-894: 72 /

- 893: 73 / 895-902: 70 / 903:  
 72 / 903 sqq.: 168 / 904  
 sqq.: 74, 267 / 904-1057: 71  
 / 917 sqq.: 72 / 946 sqq.: 73  
 / 959 sqq.: 168, 267 / 964  
 sqq.: 72 / 974 sqq.: 93 /  
 990-991: 73 / 992 sqq.: 69,  
 266-7 / 994: 268 / 995: 268,  
 284 / 995-1008: 269 / 996:  
 268 / 997-998: 268 /  
 1001-1004: 268 / 1003: 269  
 / 1004 sqq.: 72 / 1009: 269,  
 274 / 1010 sqq.: 73 / 1016:  
 270 / 1021 sqq.: 74, 267 /  
 1023 sqq.: 72 / 1025-1026:  
 189 / 1025 sqq.: 73 / 1035  
 sqq.: 267 / 1044-1045: 73 /  
 1046-1055: 73 / 1048 sqq.:  
 72 / 1056-1057: 69, 75 /  
 1058-1117: 67 / 1061: 270 /  
 1065-1066: 72 / 1101: 179 /  
 1118: 69, 72 / 1118 sqq.: 68  
 / 1118-1187: 71 / 1118-  
 1268: 67 / 1119-1120: 69, 73  
 / 1121-1167: 73 / 1168-  
 1187: 73 / 1169 sqq.: 68 /  
 1188-1195: 70 / 1188-1196:  
 73 / 1196-1261: 73 / 1199  
 sqq.: 63, 68 / 1202 sqq.: 74  
 / 1205 sqq.: 76 / 1212 sqq.:  
 68 / 1223 sqq.: 76 / 1230  
 sqq.: 74 / 1230-1233: 69 /  
 1246 sqq.: 75 / 1253 sqq.: 73  
 / 1253-1256: 207 / 1258: 73  
 / 1262-1263: 69 / 1262-  
 1268: 70, 73 / 1269-1270:  
 69, 74 / 1269 sqq.: 68 /  
 1269-1469: 67 / 1271 sqq.:  
 68 / 1271-1278: 74 / 1279-  
 1303: 74 / 1288: 93 / 1291  
 sqq.: 43 / 1304 sqq.: 69 /  
 1304-1307: 74 / 1304-1312:  
 74 / 1305: 75 / 1313 sqq.: 70  
 / 1313-1316: 71 / 1313-  
 1323: 71 / 1313-1334: 70, 74  
 / 1317: 71 / 1324-1334: 71 /  
 1337 sqq.: 69, 75 / 1337-  
 1469: 71 / 1347-1348: 74 /  
 1372: 285 / 1372-1373: 271  
 / 1372 sqq.: 74, 266, 270 /  
 1373-1374: 286 / 1379: 92,  
 271 / 1381: 272 / 1382-  
 1390: 271-2 / 1383-1387:  
 146 / 1384-1385: 284 /  
 1392: 284 / 1410 sqq.: 70, 74  
 / 1469: 69 / 1470-1472: 71 /  
 1470-1481: 71 / 1470-1493:  
 70 / 1470-1705: 67 / 1482-  
 1492: 71 / 1496 sqq.: 70 /  
 1513: 74 / 1513 sqq.: 75 /  
 1524-1525: 75 / 1525 sqq.:  
 75 / 1531 sqq.: 69 / 1532-  
 1533: 75 / 1536 sqq.: 75 /  
 1538 sqq.: 75 / 1546-1547:  
 74 / 1547 sqq.: 74 / 1553  
 sqq.: 266 / 1553-1564: 71,  
 75 / 1574 sqq.: 168 / 1581-  
 1582: 75 / 1587-1588: 75 /  
 1615: 75 / 1618-1620: 181 /  
 1622-1623: 75 / 1644-  
 1654: 229 / 1653: 218 /  
 1678-1679: 75 / 1686 sqq.:  
 75-6 / 1686-1692: 69 / 1688-  
 1689: 75 / 1688 sqq.: 76 /  
 1689: 189 / 1689 sqq.: 75 /  
 1694 sqq.: 266 / 1694-1705:  
 71 / 1706 sqq.: 68 / 1706-  
 1765: 67 / 1708 sqq.: 75 /  
 1718-1719: 191 / 1720 sqq.:  
 75.
- Ecclesiastusae:* 95, 114, 122, 138,  
 141, 204, 208, 222-3, 225, 227,  
 242-3.  
 102-104: 221 / 112-113: 250 /  
 128-284: 114 / 155-158: 42 /  
 165-168: 221 / 175: 222 /  
 233-235: 229 / 263-267: 223  
 / 278-279: 213 / 280-282:  
 213 / 299-300: 214 / 316-  
 373: 168 / 320-371: 142 /

- 323 sqq.: 121 / 389-393: 215 / 432-433: 214 / 439-440: 215 / 442-443: 239 / 468: 142 / 478: 223 / 505: 223 / 514 sqq.: 60-1 / 517: 224 / 517 sqq.: 61 / 520 sqq.: 61 / 545: 213 / 571-572: 225 / 571-580: 95 / 577 sqq.: 141 / 577-580: 141 / 580: 142 / 581: 161 / 582 sqq.: 61 / 583-585: 142 / 589: 227 / 599: 222 / 635-637: 234 / 647: 8 / 673-675: 213 / 713: 216 / 714-715: 224 / 746-832: 181 / 834-837: 222 / 835: 216 / 845: 216 / 870: 216 / 877-1111: 139 / 884: 222, 225 / 884 sqq.: 121 / 884-887: 138 / 887-889: 139, 141 / 893 sqq.: 95 / 900-901: 95 / 906 sqq.: 95 / 911 sqq.: 95 / 926: 222, 225 / 952 sqq.: 95 / 960 sqq.: 95 / 976 sqq.: 64 / 985: 224 / 1015: 219 / 1040-1042: 234 / 1098: 222, 225 / 1140-1143: 142 / 1154-1156: 143 / 1166 sqq.: 142 / 1167: 223 / 1181: 179.
- Equites*: 5, 8, 43, 46, 81-2, 100, 105, 117, 119, 130-1, 135, 143, 208-9, 231.
- 19: 232 / 36: 63 / 189: 94 / 232-233: 138 / 284-302: 114 / 303-460: 82 / 392: 220 / 439: 189 / 498: 61 / 498-610: 82 / 508: 91 / 510: 128 / 516-517: 134-5 / 518-550: 135 / 520 sqq.: 106 / 520-540: 172 / 523: 195 / 526-530: 168 / 528: 16 / 535: 17 / 537-544: 5 / 542-544: 165 / 547-550: 145 / 589: 179 / 616-623: 82 / 626-682: 82 / 683-690: 82 / 691-755: 82 / 723 sqq.: 64 / 756-940: 82 / 763: 218 / 765: 220, 246 / 776: 192 / 964: 29 / 969: 219 / 1111 sqq.: 277 / 1264 sqq. (Pindarus fr. 89 Snell): 44-5, 153 / 1329 (Pindarus): 160 / 1371 sqq.: 276 / 1391: 207 / 1405: 29.
- Lysistrata*: 113, 117, 131-3, 138, 149, 153-4, 189, 204-5, 208, 210, 212, 217, 224-5, 238, 242.
- 5: 212, 216 / 61-63: 213 / 67: 216 / 127 (Hom. *Il.* XIII 279, XVII 733, XXIV 794; *Od.* XXI 86): 154 / 137-138: 228 / 138: 237 / 139 (Soph. *Tyro* fr. 657 Radt): 154 / 145: 216 / 182 (Alcaeus fr. 129, 14-15): 154 / 184: 216 / 188 (Aeschyl. *Th.* 43-47): 154 / 192 (Alcaeus fr. 129, 14-15): 154 / 260: 222 / 283: 235 / 332-333: 216 / 356: 227 / 360-361: 16 / 368-369: 235 / 369 (Eur. *inc.fab.* fr. 882 a Nauck-Snell): 154 / 378: 225 / 381: 138, 168 / 406 (Aeschyl. *Th.* 594): 154 / 424 sqq.: 64 / 432: 225 / 442: 227 / 450 (Soph. *Ant.* 678): 154 / 467 (Aeschyl. *Th.* 1006): 154 / 473-474: 249 / 524: 220 / 538 (Hom. *Il.* VI 492): 154 / 551-554: 239 / 596: 224 / 626-627: 227 / 632 (*Carm.conviv.*, *PMG* fr. 893 & 895): 154, 160 / 636: 231 / 638 (Soph. *Ant.* 1183 & Eur. *IT* 1422): 154 / 640 sqq.: 154 / 644 (Aeschyl. *Ag.* 239): 154-5 / 648: 128 / 649-650: 228 / 651: 229 / 676-679: 211 / 695 (Aesopos): 154 / 706 (Eur. *Telephus* fr. 699 N<sup>2</sup>):

- 154 / 713 (Eur. *inc.fab.* fr. 883 N<sup>2</sup>): 154 / 865-869 (Eur. *Alc.* 940 sqq.): 154 / 884: 233 / 962 sqq. (Eur. *Andromeda* fr. 116 N<sup>2</sup>): 154 / 1042: 189 / 1114: 205 / 1124-1127: 234 / 1136: 226 / 1148: 226 / 1157: 226 / 1158: 226 / 1169: 41 / 1173 (Hes. *Op.* 391-392): 154, 209 / 1216-1220: 138, 168 / 1216-1222: 139 / 1216-1238: 138 / 1218 b-1220: 138-9 / 1247 sqq. (Alcman): 154-5 / 1256-1257: 16 / 1293: 179 / 1296 sqq. (Alcman): 154-5.
- Nubes*: 57, 92, 106, 113, 131, 135-7, 143, 195, 208-9, 214, 220, 231, 234, 248-9, 255-6, 261, 263-5, 270, 273-4, 276-7, 286.
- 43-45: 212 / 46-47: 209 / 47: 212 / 50: 212 / 62-74: 230 / 92: 109 / 94 sqq.: 284 / 95-97: 268 / 102: 262 / 110-111: 110 / 119-120: 110 / 123: 110 / 125: 110 / 131 sqq.: 64 / 132: 113 / 133: 110 / 171-174: 256 / 180: 257 / 223 sqq.: 117, 286 / 225: 273, 284 / 228: 262 / 258-259: 260 / 264 sqq.: 198 / 274 sqq.: 198 / 275-290: 194 / 288-289: 206 / 296: 168 / 298 sqq.: 198 / 299-313: 194 / 314-318: 260 / 316: 262, 283, 285 / 316 sqq.: 262 / 323 sqq.: 198 / 326: 194 / 329-334: 261 / 331: 262, 264, 283 / 331-333: 281 / 331-334: 262, 267, 282, 284 / 332: 146, 262 / 333: 262 / 333-334: 272 / 334: 262, 282, 284 / 340-344: 206 / 353: 43 / 355: 206 / 457-475: 188 / 476: 188 / 510: 61 / 519 sqq.: 92 / 520: 179 / 522: 147 / 524: 16 / 524-525: 137 / 527: 137 / 528-536: 135 / 534-535: 137 / 537: 147 / 537 sqq.: 116 / 537-539: 120 / 538-543: 138 / 539: 123 / 539 sqq.: 121 / 540: 137 / 543: 168 / 545: 137 / 546-548: 160-1 / 551-555: 231 / 551-559: 138 / 560: 138 / 568: 200 / 575 sqq.: 57 / 641 sqq.: 91 / 680: 219 / 691: 219 / 797-800: 230 / 801 sqq.: 110 / 814-815: 110 / 889: 106 / 911: 43 / 936-937: 276 / 961: 276 / 985 sqq.: 265 / 1001: 231 / 1009-1023: 249-50 / 1083-1084: 250 / 1234: 42 / 1327: 43 / 1355 sqq.: 167 / 1356 (Simonides): 160 / 1399-1405: 275 / 1400: 276 / 1403 sqq.: 167 / 1490: 169 / 1493: 169 / 1510-1511: 178.
- Pax*: 76, 78, 101, 115-116, 133, 137, 143, 149, 150, 153, 170, 207-8, 231, 286.
- 1 sqq.: 33 / 43 sqq.: 101 / 50-52: 63 / 50-53: 220 / 58-176 (Eur. *Belleroph.*): 150-1 / 62 (Soph. *Aj.* 585): 150 / 79 sqq.: 63 / 99: 33 / 114 (Eur. *Aeolus* fr. 17-18 N<sup>2</sup>): 150 / 124-126 (Eur. *Stheneboea* fr. 669 N<sup>2</sup>): 150 / 129 (Aesopus): 150 / 146-148: 238 / 157-158: 33 / 174-175: 63 / 177: 113 / 179 sqq.: 64 / 228 (Eur. *Hipp.* 599, *HF* 1143, *Suppl.*): 150 / 229: 61 / 261 sqq.: 77 / 271: 218 / 296 (Aeschyl. *Dictyulci* fr. 46 a 18 & 46 c 5-7 Radt): 150 / 316-317 (Eur. *Heraclid.* 976-977): 150 / 356 (Achaeus,

- Momus* fr. 29 Snell): 150 / 383 sqq.: 60 / 425-426: 60 / 520 sqq.: 151 / 523 sqq.: 77 / 528 (Eur. *Telephus* fr. 727 N<sup>2</sup>): 150 / 536: 210 / 538-542: 206 / 552 sqq.: 60 / 556 sqq.: 253 / 566-579: 151 / 568-570: 253 / 569-570: 210 / 571 sqq.: 253 / 571-581: 253 / 580-581: 186 / 582-583 (Sappho fr. 48,1 & 102,2 Voigt): 150, 152, 166 / 582-600: 152 / 591-592 (Sappho fr. 94,11 Voigt): 150, 152 / 603-604: 15, 16 / 629 (Eur. *Medea* 1349): 150 / 657 sqq.: 77 / 657-728: 77 / 662: 206 / 665 sqq.: 77 / 676: 229 / 699 (Eur. *Oeneus* fr. 566,2 & *Thyestes* fr. 397 N<sup>2</sup>): 150 / 705: 77 / 706-707: 77 / 706-708: 207 / 713 sqq.: 77 / 718-728: 77 / 729 sqq.: 91 / 740-748: 137 / 741: 168 / 748-750: 159, 165 / 750 b: 137 / 751: 192, 205 / 751-752: 193 / 754-760: 137 / 763: 135 / 764: 137 / 765-768: 137 / 765-774: 145 / 768: 179 / 774 sqq. (Stesichorus, *Oresteia* fr. 210-212 Davies): 150, 152-3 / 775 sqq.: 146 / 796 sqq.: 146 / 797 sqq. (Stesich. *Oresteia* fr. 210-212 Davies): 150, 152-3, 166 / 815-818: 178 / 816: 146, 170 / 819-855: 77 / 827-828: 286 / 828 sqq.: 274 / 829-830: 146 / 842-845: 77 / 846: 77 / 856 sqq.: 80 / 856-867: 77 / 868-908: 77 / 887: 205 / 909-921: 77 / 922 sqq.: 77 / 922-938: 77 / 939-955: 77 / 948-949: 115 / 956-1022: 77 / 966-967: 115 / 976 sqq.: 77 / 1017-1018: 115 / 1019-1022: 115 / 1020-1022: 181 / 1022: 78 / 1023-1038: 77 / 1039-1126: 78 / 1043 sqq.: 168 / 1058: 78 / 1064-1114: 151 / 1088: 151 / 1090-1093 (Hom. *Il.* I 46, XVI 251, XVII 243; *Od.* VI 261, VII 137): 150 / 1097-1098 (Hom. *Il.* IX 63-64): 150-1 / 1106: 151 / 1119 sqq.: 78 / 1127 sqq.: 253 / 1127-1159: 78 / 1128-1130: 253 / 1138-1139: 206 / 1141 sqq.: 253 / 1177 (Aeschyl. *Myrmidones* fr. 134 Radt): 150 / 1191-1196: 78 / 1197-1264: 78 / 1265 sqq.: 167 / 1265-1384: 78 / 1270 (*Epigoni* fr. 1 Davies): 150 / 1270-1304: 230 / 1273-1276 (Hom. *Il.* III 15 & IV 446-450): 150 / 1280-1283 (*Certamen Homeri et Hesiodi* 107-108 Allen): 150 / 1287 (Hom. *Il.* XVI 267): 150 / 1298-1299: 16 / 1298-1301 a (Archil. fr. 5 West): 150-1, 160 / 1301: 16 / 1301 b (Alcaeus fr. 6, 13-14): 150, 166 / 1305-1336: 78 / 1329: 209 / 1331: 252 / 1337-1338: 210 / 1350: 210.
- Plutus*: 6, 8, 65, 94-5, 208. 150: 135 / 176: 8 / 179: 8 / 223: 210 / 290-321: 96 / 302-315: 8 / 314-315: 8 / 316 sqq.: 194 / 318 sqq.: 119 / 424: 240 / 442: 206 / 487 sqq.: 95 / 550: 9 / 614-615: 207 / 637: 96 / 639: 207 / 639-640: 96 / 795 sqq.: 136, 139 / 796-799: 140 / 842-845:

- 180-1 / 960 sqq.: 64 / 1035:  
 225 / 1050-1054: 138, 168 /  
 1067: 135 / 1103-1104: 207.  
*Ranae*: 82, 91, 93, 113, 116-8, 126,  
 132, 140, 143, 149, 167, 176,  
 178, 236, 241-2, 265-6, 276, 279,  
 286.  
 1 sqq.: 116 / 1-34: 92 / 5-8: 168  
 / 35 sqq.: 64 / 37: 113 / 42:  
 42 / 52 sqq.: 93 / 62 sqq.:  
 140 / 147-151: 250 / 154-  
 158: 173 / 155: 176 / 156-  
 157: 190 / 157: 179 / 170  
 sqq.: 116 / 180-270: 199 /  
 207: 146 / 229-230: 146 /  
 241-249: 199 / 273: 176 /  
 298: 188 / 304: 58 / 314: 197  
 / 315: 197 / 318-319: 173 /  
 321-322: 197 / 323: 196 /  
 323-333: 173 / 323-336: 197  
 / 326: 175 / 331: 177 /  
 332-333: 177 / 335-336: 199  
 / 338: 197 / 340-344: 176 /  
 340-353: 197 / 344: 175 /  
 350: 176 / 351-352: 175, 197  
 / 354: 195, 197 / 354-355:  
 182 / 354 sqq.: 197 / 354-  
 371: 182, 185, 196, 198 /  
 356: 199 / 356-357: 182 /  
 359: 182 / 366: 182 /  
 367-368: 47 / 368: 182 / 369-  
 370: 195, 197 / 370-371:  
 182, 185 / 371: 189 / 372  
 sqq.: 195, 197 / 372-375:  
 174 / 372-460: 196 / 373-374  
 a: 175 / 377 sqq.: 184, 195 /  
 383: 187 / 383-384: 185 /  
 384-385: 194 / 385 ab: 185 /  
 385 a-388: 174 / 389-391:  
 179 / 390-393: 174 / 391-  
 392: 46 / 391 sqq.: 179 /  
 391-395: 7 / 394-395: 185 /  
 398-399: 185 / 402-403: 183  
 / 404-407 b: 180 / 407 ab:  
 174 / 408-409: 198 / 409-
- 412 b: 174, 176 / 409-413:  
 189 / 411: 179 / 414: 189 /  
 414 a-415: 174, 179 / 416-  
 417: 188-9 / 416 sqq.: 48 /  
 416-430: 184 / 420-421: 198 /  
 / 420-434: 7 / 420-443: 198 /  
 435-443: 198 / 440-441: 185  
 / 440-443/4: 174 / 440-445:  
 187 / 440-451: 179 / 441-  
 442: 175 / 444 sqq.: 195 /  
 445-446: 187 / 446-447: 176  
 / 448: 185 / 448-449: 175 /  
 448 sqq.: 195 / 448-451: 174  
 / 449 sqq.: 197 / 450-452:  
 183 / 454-455: 176 / 456-  
 459: 192 / 459: 194 / 460:  
 191, 199 / 479: 140 / 479-  
 490: 168 / 549 sqq.: 168 /  
 586-587: 208 / 644 sqq.: 140  
 / 659-661: 16 / 674: 191, 199  
 / 674 sqq.: 171 / 674-737: 82,  
 198 / 680-682: 232 / 686:  
 199 / 686-687: 46, 128 / 686  
 sqq.: 278 / 686-705: 134, 179  
 / 704: 16 / 718 sqq.: 278 /  
 718-737: 134 / 727-729: 278  
 / 734: 199 / 738-813: 82 /  
 812-813: 118 / 814-816: 200  
 / 814-829: 82 / 821: 200 /  
 824: 200 / 828: 200 / 830:  
 118 / 830-874: 82 / 840: 233  
 / 841-842: 26 / 857: 232 /  
 857-858: 245-6 / 874: 186 /  
 890-891: 193 / 895-1098: 82  
 / 905-906: 187 / 943: 93 /  
 947: 233 / 949-950: 251 /  
 949-952: 237 / 959: 278 /  
 973-975: 278 / 976-979: 278  
 / 990: 231 / 1004: 165, 188 /  
 1004-1005: 187 / 1009-1010:  
 128, 167 / 1011: 251 / 1013  
 sqq.: 252 / 1015: 251 / 1030  
 sqq.: 167 / 1043-1044: 239 /  
 1049-1051: 239 / 1052-1054:  
 236 / 1053 sqq.: 252 / 1078-

- 1082: 238 / 1078-1088: 233-4 / 1109-1118: 93, 140-1 / 1114: 93 / 1133: 92 / 1193-1194: 234 / 1301-1303: 168 / 1305 sqq.: 168 / 1305-1308: 239 / 1323-1324: 92 / 1345: 240 / 1373: 161 / 1379: 92 / 1407-1409: 208 / 1409: 93 / 1414: 118 / 1491-1499: 265 / 1500: 194 / 1500-1501: 128.
- Thesmophoriazusae*: 31, 83, 86, 106-107, 113-4, 119, 148-9, 172, 189, 204, 226, 229, 236, 239-42, 266, 268.
- 36: 114, 197 / 39 sqq.: 64 / 55: 165 / 56-57: 165 / 82-84: 83 / 85: 83 / 90 sqq.: 84 / 93-94: 84 / 101 sqq.: 286 / 101-129: 185 / 107 sqq.: 167-8 / 146-156: 242 / 153: 238 / 160: 215 / 175: 233 / 188-192: 84 / 196: 240 / 224: 241 / 264-279: 84 / 267-268: 243 / 270: 84 / 292: 226 / 295-764: 114 / 317: 224 / 331-334: 218 / 339-341: 238 / 347: 218 / 351-352: 186 / 363-364: 239 / 371: 228 / 375: 226 / 382: 226 / 386-387: 233 / 390-391: 235 / 393: 238 / 395-397: 237 / 395-428: 251 / 399-400: 237 / 437: 225 / 455-456: 233 / 463-464: 225 / 466: 241 / 470: 240 / 497-498: 239 / 518: 241 / 520-521: 225 / 522-523: 228 / 524-525: 239 / 531-532: 228 / 541: 212, 217 / 545-548: 237 / 549-550: 237 / 550: 238 / 556-557: 33 / 561: 240 / 571-572: 243 / 574-654: 84 / 589: 243 / 591: 243 / 616: 233 / 630-631: 240 / 643 sqq.: 121 / 652-653: 84 / 654: 219, 249 / 655: 240 / 663: 240 / 666: 240 / 670: 240 / 674: 240 / 680: 240 / 683: 240 / 689-759: 106 / 689-764: 84 / 700: 240 / 728: 240 / 733-734: 106, 119 / 739: 240 / 754: 240 / 754-755: 106 / 765-766: 84 / 765-784: 83-4 / 776 sqq.: 85 / 780-781: 58 / 785: 91 / 785-845: 83 / 790: 85 / 793: 240 / 832-845: 229 / 840-845: 232 / 846-946: 82-3 / 850: 85-6 / 852 sqq.: 85 / 855 sqq.: 85 / 863: 242 / 867: 85 / 879-880: 83 / 887-888: 83 / 897: 216 / 899-900: 83 / 910: 232 / 927: 84 / 943: 219 / 946: 84 / 947-948: 178 / 947-1000: 83, 117 / 961: 240 / 961-962: 177 / 973: 179 / 975: 176 / 983-984: 178 / 1001 sqq.: 85 / 1001-1135: 82-3 / 1011: 85 / 1012: 85 / 1014: 84 / 1015 sqq.: 85 / 1016 sqq.: 86 / 1018 sqq.: 86 / 1019: 85 / 1020: 207 / 1024-1025: 225 / 1032 sqq.: 85 / 1056 sqq.: 86 / 1056-1064: 85 / 1059 sqq.: 86 / 1060: 86 / 1065 sqq.: 85 / 1077: 86 / 1082 sqq.: 85-6 / 1098 sqq.: 85-6 / 1108: 85 / 1129: 84 / 1129-1130: 80 / 1130-1132: 84 / 1136-1159: 83 / 1140-1142: 224 / 1160-1170: 84 / 1160-1226: 82-3 / 1172 sqq.: 86 / 1200-1201: 83 / 1201 sqq.: 86 / 1202: 84 / 1202 sqq.: 84 / 1203 sqq.: 86 / 1206: 207 / 1213 sqq.: 83 / 1217 sqq.: 86 / 1222 sqq.: 86 / 1226-1231: 86, 178-9.

- Vespae*: 81, 83, 101, 115, 122, 136, 143, 231.  
 54: 63 / 56 sqq.: 116 / 56-63:  
 136-7 / 60: 168 / 62: 136 /  
 64-66: 136 / 65-66: 145 / 67  
 sqq.: 81 / 71 sqq.: 101 / 85-  
 86: 120 / 136 sqq.: 64 /  
 136-210: 109 / 175 sqq.: 64  
 / 312: 233 / 317 sqq.: 121 /  
 340-341: 79 / 341-342: 80 /  
 496-499: 233 / 569-573: 205  
 / 725-759: 79 / 737-740: 79  
 / 750 sqq.: 80 / 760-994: 79  
 / 760-1008: 79 / 995-1007:  
 79 / 1003-1006: 79, 80 /  
 1009: 61 / 1015 sqq.: 57 /  
 1022: 146, 165 / 1028: 146 /  
 1028-1036: 136 / 1030-1036:  
 137 / 1037-1042: 136 /  
 1043: 128 / 1044: 161 /  
 1049: 136, 165 / 1051-1059:  
 145 / 1053-1055: 161 / 1122  
 sqq.: 80 / 1122-1248: 79 /  
 1122-1264: 80 / 1129-1130:  
 79 / 1174: 37 / 1174 sqq.: 37  
 / 1174-1180: 37 / 1174-  
 1207: 37 / 1177: 37 / 1177  
 sqq.: 5 / 1179-1180: 37 /  
 1208-1248: 37 / 1249: 79, 80  
 / 1249-1264: 79 / 1251: 79 /  
 1252: 80 / 1259 sqq.: 79 /  
 1262-1263: 79 / 1264: 80 /  
 1265-1291: 80-1 / 1292 sqq.:  
 80-1 / 1292-1325: 80 / 1292-  
 1449: 78, 80 / 1299-1321: 37  
 / 1300 sqq.: 81 / 1301 sqq.:  
 81 / 1304 sqq.: 80 / 1308  
 sqq.: 37 / 1309-1313: 37 /  
 1311 sqq.: 80 / 1322 sqq.: 80  
 / 1326 sqq.: 81 / 1326-1363:  
 81 / 1330-1331: 138, 168 /  
 1331-1334: 80 / 1335 sqq.:  
 81 / 1353: 205 / 1360 sqq.:  
 81 / 1362: 10 / 1364-1387:  
 81 / 1367: 81 / 1372-1377:
- 205 / 1379 sqq.: 81 / 1381  
 sqq.: 81 / 1388-1414: 81 /  
 1393 sqq.: 81 / 1396-1398:  
 229 / 1415-1441: 81 / 1421  
 sqq.: 81 / 1427 sqq.: 81 /  
 1442-1449: 81 / 1446 sqq.:  
 81 / 1450 sqq.: 80 / 1450-  
 1461: 80 / 1450-1473: 78 /  
 1456 sqq.: 80 / 1462 sqq.:  
 80 / 1462-1473: 80 / 1474-  
 1481: 81 / 1474-1515: 78 /  
 1475 sqq.: 80 / 1478 sqq.:  
 81 / 1482-1495: 81 / 1496-  
 1515: 81 / 1516-1537: 81 /  
 1518-1522: 81 / 1523-1528:  
 81 / 1535-1537: 81 / 1536-  
 1537: 78.
- Fragmenta desperditarum fabularum*  
 (K = Kock / KA = Kassel-Austin)  
*Aiolosikon*: 9 / fr. 10 K/9 KA:  
 228 / fr. 12 K/11 KA: 168.  
*Babylonii*: 47, 102, 135, 143.  
*Cocalus*: 9 / fr. 345 K/359 KA:  
 9 / fr. 350 K/364 KA: 9 / fr.  
 351 K/365 KA: 9.  
*Daedalus*, fr. 188 K/192 KA:  
 63.  
*Daetalenses*: 135 / fr. 227 KA:  
 268.  
*Georgoi*, fr. 107, 109, 110  
 K/109, 111, 112 KA: 253.  
*Geras*, fr. 130 K/128 KA: 165.  
*Gerytades*, fr. 160 KA: 63.  
*Holkades*, fr. 409 K/425 KA:  
 41.  
*Lemniae*: 204, 224.  
*Nubes A'*: 106.  
*Skenas Katalambanousai*, fr.  
 471 K/488 KA: 161.  
*Thesmophoriazusae B'*, fr. 333  
 K/347 KA: 5, 34, 165, 172 /  
 fr. 334 K/348 KA: 145, 170  
 / fr. 335 K/331 KA: 172.  
*Incertarum fabularum frag-  
 menta*: fr. 590 KA (= POxy.

- 2737 i 25): 152 / fr. 579  
 K/688 KA: 145 / fr. 685  
 K/706 KA, *ap.* Sext.Emp.  
*Adv.math.* I 228: 144-5, 147,  
 215 / fr. 699 K/719 KA:  
 164-5.
- Scholia*
- Σ<sup>R</sup>VE *ad Ran.* 209: 180 / 354:  
 185-6 / 372: 185-6, 190 /  
 404: 180 / 459: 193 / 479:  
 179.
- Σ<sup>R</sup>V *ad Ran.* 331: 177 / 332:  
 177.
- Σ<sup>VE</sup> *ad Nub.* 467: 188 / *ad Ran.*  
 298: 188 / 354: 190.
- Σ<sup>V</sup> *ad Ran.* 440: 190.
- Scholia ad Plu.* 845 (Melanthius,  
*De myst.*, *FGrHist* 326 F 4):  
 181 / *ad Ran.* 378: 184 / *ad*  
*Ran.* 679: 232 / *ad Thesm.*  
 151: 242.
- Tzetzes, Ioannes, *Schol. ad Plu.*  
 845: 181.
- Vita Aristophanis:* cf. *Anonyma*.

## B. AUCTORES VETUSTIORES

- A**chaeus, poeta tragicus, *Momus*  
 fr. 29 Snell: 150.
- Aelius Dionysius, grammaticus, t 3  
 Erbse: 192-3.
- Aeschines, *Or. III* (*Ctes.*) 159: 43 /  
 181: 43 / 253: 43.
- Aeschylus: 40, 141, 164, 167, 235-6,  
 239-41, 252, 265, 276, 279.  
*Ag.*: 121, 153 / 239: 154-5 / 471:  
 177.  
*Cho.* 20: 114 / 900 sqq.: 118.  
*Dictyulci* 795: 123 / fr. 46 a 18  
 & c 5-7: 150.
- Eum.*: 241 / 329: 241 / 334: 240  
 / 392: 240 / 524-525: 240 /  
 961-962: 240 / 1041-1042:  
 240.
- Myrmidones* fr. 134 Radt: 150.
- Pers.* 155: 188.
- Prom.* 547-550: 156.
- Th.* 153 / 43-47: 154 / 594: 154  
 / 1006: 154.
- Aesop: 150, 153-4, 257.
- Agatho, poeta tragicus: 145, 164-5,  
 167, 185, 242, 266, 268, 286.
- Alcaeus: 12, 39, 153, 156 / Fr.  
 (Voigt) 6, 13-14: 150 / 129,

- 14-15: 154 / 129, 20-24: 12 / 307  
*(Hymn. Apoll.)*: 156-7, 160.
- Alcman: 153-6, 171 / Fr. 1, 100-  
 101: 157 / 8, 10: 155 / 39: 156  
 / 40: 156 / 56: 156 / 89: 156.
- Alexis, poeta comicus: 9 / *inc. fab.*  
 fr. 272-273 K/274-275 KA: 33.
- Ammonius, grammaticus, *Diff.*  
 279: 184.
- Anacreon: 285 / fr. 163 Gentili:  
 26.
- Ananius, lyricus: 19-21, 48 / Fr.  
*(West)* 1: 16 / 1-6: 20 / 3, 3: 19  
 / 5, 2: 19 / 5, 8: 19.
- Anaxandrides, poeta comicus,  
*Odysseus* fr. 34 K/35 KA: 43.
- Antiphanes, poeta comicus: 9 /  
*Aleiptria* fr. 25 K/26 KA: 42.
- Apollodorus, mythographus, *Bibl.*  
 I 5, 1, 3: 12.
- Archilochus: 13-16, 18, 20-1, 23-4,  
 37, 48, 160.
- Fr. (*West*) 5: 150-1 / 5, 1-3: 16  
 / 11, 2: 18 / 14: 27 / 18: 23  
 / 18-87: 24 / 24: 24 / 39  
 sqq.: 24 / 42, 2: 30 / 44: 16  
 / 48, 7: 22 / 49, 5: 22, 24 /

54, 8: 22 / 57, 7: 27 / 60: 24  
 / 88-115: 24 / 88-167: 24 /  
 101: 24 / 105, 1: 22 / 108: 24  
 / 109: 15-6, 24 / 109, 1: 22  
 / 113: 24 / 114: 24 / 115: 24  
 26 / 117: 24, 45 / 120: 13, 24  
 / 122: 23 / 124: 24 / 128: 24  
 / 130-132: 24 / 133: 24 /  
 134: 24 / 138: 17 / 152: 24  
 / 167: 25 / 168, 1: 26 / 168,  
 1-4: 27 / 168-204: 25 / 172-  
 173: 25 / 182-183: 25 / 183:  
 26 / 184: 25 / 185, 1-2: 26 /  
 187: 16 / 188-189 West<sup>2</sup>: 25  
 / 191: 25 / 193: 25 / 196 a  
 West<sup>2</sup>: 25 / 196 a 10-11: 26 /  
 196 a 24 sqq. & 31: 25 / 200:  
 25 / 205-295: 25 / 206: 23 /  
 206-209: 25 / 213: 16 / 215:  
 18 / 223: 25 / 234: 25 /  
 246-247: 25 / 250: 13, 26 /  
 252: 25 / 263: 25 / 270: 26 /  
 283: 25 / 294: 26 / 295[a]: 26  
 / 302: 25 / 324: 16 / 331: 26.  
 Arethas, *ap. Schol. ad Platonis  
 Apol.* 19 c, *PCG III* 2, *test.* 3:  
 147-8.  
 Aristarchus, grammaticus (*ap.  
 Schol. ad Aristophanis fabulas*):  
 185-6, 196.  
 Aristophanes Byzantius: 196.  
 Aristoteles: 4, 7, 15.  
*Ath.* 57, 1: 180.  
 EN IV 14, 1128 a 4 sqq.: 1-3 /  
 1128 a 5: 16 / 1128 a 30 sq.:  
 3.  
 Po. 3, 1448 a 26-27: 159 / 4-5,  
 1448 b 20 — 1449 b 9: 4 / 4,  
 1448 b 24 sqq.: 38 / 4, 1448  
 b 27: 14 / 4, 1449 a 4-5: 14  
 / 4, 1449 a 9-13: 11 / 4, 1449  
 a 15: 159 / 5, 1449 a 32-37:  
 14-5 / 5, 1449 b 1-8: 159 / 5,  
 1449 b 8: 14 / 9, 1451 b  
 11-14: 4.

*Pol.*: 217 / VII 17, 1336 b 3-23:  
 4 / 1336 b 12: 3 / 1336 b  
 13-17: 10 / 1336 b 20 sqq.:  
 21.

*Rb.* III 11, 1412 a 26 sqq.: 35 /  
 1413 a 19 sqq.: 33 / III 18,  
 1419 a 3-4: 184 / 1419 b 6  
 sqq.: 3.

Aristoxenus Selinuntius, *IEG II* p.  
 45 West: 48-9.  
 Aristoxenus Tarentinus: 91-2.  
 Asclepiades, epigrammaticus, Nr.  
 IV Gow-Page (= *Anthol. Pal.* V  
 158): 199 / Nr. XVI Gow-Page  
 (= *Anthol. Pal.* XII 50): 169.

**B**acchylides, V 16 sqq.: 285 / V 31  
 sqq.: 285.

**C**allimachus: 125 / fr. 544 Pfeif-  
 fer: 17.  
 Cantharus, poeta comicus, *Tereus*  
 fr. 5 K/KA, *ap. Suda*, s.v.  
 'Αθηναίας: 218.  
 Cicero, M. Tullius: 278.  
 Clearchus Soleus, philosophus  
 Peripateticus, fr. 92 Wehrli: 21.  
 Crates: 4, 5, 14, 16, 20-1, 48, 135,  
 148, 159, 172 / *Lamia* fr. 18  
 K/20 KA: 37.  
 Cratinus: 5, 15-6, 21, 23, 48, 135,  
 148, 168, 172 / *Archilochi*: 17 /  
 fr. 2 K/KA: 17 / fr. 6 K/KA: 17  
 / *Panoptai* fr. 155 + 331b  
 K/167 KA: 274 / *Pluti*: 8 /  
*Ptyine* fr. 186 K/198 KA: 168 /  
 fr. 198 K/211 KA: 15 / *Seriphii*  
 fr. 207 K/222 KA: 63 / fr.\*74,  
 CGFP: 63 / *inc. fab.* fr. 307  
 K/342 KA: 147, 277.  
 Critias, *Vorsokr.* 88 B 44: 24.

**D**emetrius Phalereus, rhetor, *Eloc.* 301: 31.  
**D**emosthenes: 43 / *Or.*: 217 / XXI (*Adv. Mid.*) 148: 189.  
**D**icaearchus Messenius, philosophus Peripateticus: 134.  
**D**iogenes, philosophus Cynicus, *ap.* Plut. *Quomodo adulescens poetas audire debeat*, 4, 21 E-F: 192.  
**D**iphilus, poeta comicus, *Amastris* fr. 10 K/KA, *ap.* *Suda*, s.v. Αθηναῖς: 218.

**E**picharmus: 1, 3, 5, 9, 20, 48-9 / Fr. (Kaibel) 25: 20 / 42, 7: 20 / 58, 1: 20, 49 / 88: 49.  
**E**upolis: 23, 43, 148, 198, 206 / *Baptae* fr. 74 K/84 KA: 20, 34 / fr. 78 K/89 KA: 137 / *Demi* fr. 99 KA: 184, 199 / *Maricas*: 231 / *Prospaltioi* fr. 244 K/261 KA: 123 / *Taxiarchi* fr. 268 KA (*POxy.* 2740): 199 / *inc. fab.* fr. 357 K/392 KA: 15 / fr. 357, 7 K/392, 7 KA: 199.  
**E**uripides: 7, 83-6, 94, 100, 107, 122, 128, 141, 145, 148, 164, 168, 193, 232-3, 235-42, 251-2, 265-6, 276, 278-9, 285-6.  
*Alc.* 940 sqq.: 154 / *Ba.* 113: 177 / 160-161: 176 / 866: 176 / *Cycl.* 581: 135 / *El.*: 252 / 107 sqq.: 114 / *Hel.*: 83, 85, 232 / *HF* 1143: 150 / *Heraclid.* 976-977: 150 / *Hipp.* 599: 150 / *Ion*: 228, 252 / *IT* 1422: 154 / *Med.*: 154, 228, 234 / 1349: 150 / *Or.*: 115 / 279: 58 / *Suppl.*: 150.  
*Fragmenta deperditarum fabularum*: *Aeolus* fr. 17-18 N<sup>2</sup>: 150 / *Andromeda*: 83, 85 /

fr. 116 N<sup>2</sup>: 154 / *Bellero-phontes*: 150-1 / *Erechtheus*: 154 / *Melanippe*: 154 / *Melanippe Sapiens*: 234 / *Oeneus* fr. 566, 2 N<sup>2</sup>: 150 / *Palamedes*: 83, 85 / *Sthenoboea* fr. 669 N<sup>2</sup>: 150 / *Telephus*: 85, 106, 115 / fr. 699 N<sup>2</sup>: 154 / fr. 727 N<sup>2</sup>: 150 / *Thyestes* fr. 397 N<sup>2</sup>: 150 / *inc. fab.* fr. 882 a Nauck-Snell: 154 / fr. 883 N<sup>2</sup>: 154 / *'Artemisia'*: 83.

**H**ephaestio, grammaticus, Περὶ ποιημάτων 8, p. 72, 11 sqq. Consbruch: 52.  
**H**ermippus, poeta comicus, *Artopolides* fr. 10 K/9 KA: 231-2 / *Iamb.*: 15, 40.  
**H**ero[n]das, mimographus, I 50: 230, 249 / I 54: 249 / I 69: 42 / I 86: 42.  
**H**erodotus, V 78: 283.  
**H**esiodes: 12, 17 153 / *Op.* 391-392: 154 / *Theog.* 1-8: 146-7 / fr. 222 M.-W.: 29.  
**H**esychius, s.v. γεφυρίς & γεφυριάται (γ 469-470 Latte): 47, 184 / s.v. θρίαμβος (θ 746 Latte): 13 / s.v. Ἰάκυνθη (ι 43-44 Latte): 12 / s.v. θύμιατος (ι 406 Latte): 13 / s.v. κάνακτοι (κ 629 Latte): 165 / s.v. σάννιον (σ 172 Schmidt): 29 / s.v. στηνιῶσαι (σ 1827 Schmidt): 11.  
**H**imerius, *Or.* XLVIII 11, p. 201  
 Colonna: 156.  
**H**ippocrates, *De articulis* 62: 271.  
**H**ipponax, iambographus (ed. E. Degani): 15, 18-21, 23-4, 28-9, 31, 34-5, 40.  
*Testim.* 21: 12 / 45 sqq.: 29 / 53-53 a (=Tzetzes, Ioannes,

- ad* Lycophr. p. 2, 16-19  
 Scheer & *Exeg. Il.* p. 150,  
 18-20 Hermann): 19.  
 Fr. 1-2: 30 / 2: 29, 30 / 2, 2: 31  
 / 3: 29 / 4 a-b: 33 / 7, 2: 30  
 / 7, 5: 35 / 8: 30 / 10: 34 /  
 11: 34 / 12: 30 / 15: 33 / 17:  
 22 / 20: 29 / 20, 1: 33 /  
 21-22: 35 / 22-24: 29 / 23:  
 30, 33-4 / 23,2: 30 / 24: 30  
 / 26-30: 29 / 28: 30 / 30, 1:  
 35 / 34: 30 / 35: 31, 34 /  
 36-37: 31 / 36, 4: 31 / 39, 1:  
 29 / 40: 30 / 41: 36 / 42 a 1:  
 34, 40 / 42-43: 29 / 42-44: 30  
 / 43-44: 23 / 44: 29, 32 / 47:  
 29 / 47-48: 30 / 54-55: 30 /  
 55: 30 / 58: 33 / 60: 33 / 61:  
 30 / 62: 33 / 66: 30 / 69, 8:  
 33, 35, 41 / 70, 1: 22, 29 /  
 72, 5-7: 34 / 73, 3: 31 /  
 74-77: 34 / 78: 30 / 78, 7: 29  
 / 78, 12: 35 / 78, 13-14: 30  
 / 79, 8: 34 / 79, 11 & 16: 30  
 / 79, 19-20: 36 / 83: 33 / 86,  
 9: 35 / 86, 17 & 22: 33 / 95:  
 30-1, 39 / 95, 1: 33 / 95, 2 &  
 12: 35 / 95, 10-11: 33 / 95,  
 10 sqq.: 27, 36 / 95, 15: 33 /  
 105, 17: 29 / 106, 11: 32 /  
 107, 48: 30 / 118: 30 / 119:  
 31, 34 / 120: 31 / 121-122:  
 16, 35 / 124: 30 / 126: 29,  
 34, 45 / 126, 1-2: 32 / 127:  
 29 / 129 a 1: 22, 29 / 129 b:  
 30 / 129 e 2: 29, 30 / 136: 30  
 / 147: 30 / 151: 32 / 152: 32  
 / 153: 29 / 158: 32 / 171: 32  
 / 177: 26 / 180: 32 / 188:  
 29 / 193: 30 / 194: 16 /  
 194, 11: 30 / 198: 29, 30.  
**Homerus:** 12, 17, 63, 125, 129, 151,  
 153, 159-60.  
**Il.** I 46: 150 / II 235: 221 / III  
 15: 150 / IV 446-450: 150 / VI 146-149: 156 / VI 492:  
 154 / VII 96: 221 / IX 63-64:  
 150-1 / X 274 sqq.: 34 / XIII  
 279: 154 / XVI 251: 150 /  
 XVI 267: 150 / XVII 243:  
 150 / XVII 733: 154 / XX  
 251-255: 246 / XXIV 794:  
 154.  
**Od.** VI 261: 150 / VII 54-55: 29  
 / VII 58: 29 / VII 137: 150  
 / XIII 29: 35 / XXI 86: 154.  
**Hymni Homerici:** cf. *Anonyma*.  
**Margites:** cf. *Anonyma*.
- I**socrates, *Or.* VII (*Areopag.*) 46:  
 213.  
 Julianus Imperator, *Ep.* 89 b, p. 168  
 Bidez: 24 / *Or.* VII (*Adv.*  
*Heracl.*) 25: 192.
- L**ucianus, *Pisc.* 25: 10 / *Pseudol.* 2:  
 27.  
**Lysias:** 43, 148 / *Or.* I 12: 135 / *Or.*  
 X (*Theomn. A*): 41 / X 30: 42.
- M**acho, poeta comicus, fr. 293  
 Gow: 42.  
**Magnes**, poeta comicus: 135 /  
*Batrachoi* (cf. *PCG* V pp.  
 627-8): 195 / *Ornithes*: 105.  
**Martialis**, M. Valerius, VI 37, 1 sqq.:  
 29.  
**Melanthius**, historicus, *De myst.*,  
*FGrHist* 326 F 4, *ap. Schol. ad*  
*Ar. Plu.* 845: 181.  
**Menander:** 1, 105, 111-2, 115.  
*Dis Exapaton* 102 sqq.: 112.  
**Dysc.** 60: 169 / 97 sqq.: 113 /  
 430 sqq.: 116 / 458 sqq.: 113  
 / 499 sqq.: 113 / 911 sqq.:  
 113 / 959 sqq.: 169.

- Epitr.*: 190 / 302/478: 199 / 635/955: 42.  
*Pk.* 255/505: 42.  
*Sam.* 603: 43.  
*Sicyonius* 176-271: 115.  
 Mimnermus, fr. 24 Gentili-Prato: 19.  
 Mnesimachus, poeta comicus, *Hippotrophus* fr. 4, 18-20 K/KA: 177.  
 Musaeus: 175.
- P**ausanias, III 13, 2: 184 / VIII 31, 1: 184 / X 28, 3: 13.  
 Pherecrates, poeta comicus: 20 / *testim.* 2a, 6 sq., PCG VII p. 102: 16 / *Graes* fr. 34 K/39 KA: 218 / *Tyrannis*: 223 / *inc. fab.* fr. 235 K/269 KA: 216.  
 Philemo, poeta comicus, *Pterygion* fr. 66 K/69 KA: 218.  
 Philippides, poeta comicus, *Ananeousa* fr. 5, 4-5 K/KA: 42.  
 Philoxenus Cytherius, lyricus, Κύκλωφ ἡ Γαλάτεια: 96.  
 Photius: 13.  
 Phrynicus, poeta comicus, *Mono-tropus* fr. 21 K/22 KA: 268.  
 Phrynicus, poeta tragicus: 156-8.  
 Pindarus: 48, 125, 129, 153, 160, 175, 275.  
     *Ol.* I 110: 147 / II 61-62: 176 / II 61-77: 175 / II 63-65: 176 / II 70-75: 175.  
     *Pyth.* I 1-4: 147 / II 52-56: 23-4.  
     Fr. (Snell-Maehtler) 75, 1: 170 / 89: 153 / 129: 175 / 129, 67: 176.  
 Plato: 132, 148.  
     *Apol.* 93 / 18 b-d: 47 / 19 c: 47 / 38 a: 175 / 40 c-41 c: 175.  
     *Euthd.* 282 b: 192.  
     *Grg.* 473 d: 192.
- Lg.*: 217, 248 / III 700 a: 286 / III 700 a 7 sqq.: 279 / VI 777 d: 193 / VII 816 e: 3 / XI 935 d-936 a: 3 / XII 943 d-945 a: 42.  
*Meno* 91 a: 192.  
*Mx.*: 248.  
*Pbd.*: 248.  
*Phlb.* 62 c: 189.  
*Plt.* 272 b: 189.  
*Prt.* 325 e-326 a: 167.  
*Rep.*: 234, 248 / II 363 c-d: 175 / III 395 e 1-2: 239 / V 457 c 1: 247 / VII 540 c 5: 247.  
*Smp.*: 248, 285.  
*Spb.* 218 d: 189.  
*Tbt.* 152 e: 3 / 173 c 6-174 a 2: 257 / 173 e 5-6: 268, 285 / 174 a 4-b 6: 257.  
*Ti.* 18 d 9: 247.  
 Plato, poeta comicus: 232 / *Hyperbolus*: 231 / *Phaon* fr. 174, 17 K/188, 17 KA: 30.  
 Platonius, grammaticus, *Diff. char.*, ap. *Scholia in Aristophanem*, ed. W.J.W. Koster, Pars I, Fasc. I A, p. 6, 1-2: 16 / *Diff. com.*: 9.  
 Plautus, T. Maccius, *Bacch.* 526 sqq.: 112 / *Capt.* 69 sqq.: 43 / *Cas.* 798 sqq.: 116 / *Persa* 702-705: 26 / 703-706: 44 / *Poen.*: 31.  
 Polemo, periegetes, fr. 45 Preller: 34.  
 Pollux, grammaticus, IV 104: 12.  
 Protagoras: 167.
- Q**uintilianus, M. Fabius: 201 / *Inst.* X 1, 6: 251.
- S**annyrion, poeta comicus: 58.

Sappho: 150, 152-3 / Fr. (Voigt) 48,  
   1: 150, 152 / 94, 9-11: 150, 152  
   / 102, 2: 150, 152.  
 Semonides, iambographus: 23, 27 /  
   Fr. (West) 1: 19 / 7: 28 / 7, 44:  
   26 / 10 a: 28 / 12: 28 / 13: 27  
   / 16, ap. Clem. Al. *Paed.* II 8,  
   64, 3 sq.: 23, 27 / 17: 27 / 18: 28  
   / 24: 23, 28 / 41: 28.  
 Semus Delius, historicus, *FGrHist*  
   396 F 24: 13.  
 Seneca, L. Annaeus: 201.  
 Sextus Empiricus, *Adv. math.* I  
   228: cf. Ar. *inc. fab.* fr. 685  
   K/706 KA.  
 Simonides: 160, 275.  
 Solon, lyricus: 19, 40.  
 Sophocles: 159, 217 / *Aj.* 1-2: 98-9  
   / 585: 150 / *Ant.* 678: 154 /  
   680: 154 / 1183: 154 / *El.* 77-85:  
   114 / *Tr.* 202-205: 186-7 / *Tyro*  
   fr. 657 Radt: 154 / *inc. fab.* fr.  
   992 Radt: 165.  
 Sophron, poeta comicus, fr. 24  
   Kaibel: 20.  
 Sotades, lyricus, fr. 2, 1 Powell: 27.  
 Stesichorus: 146, 150, 152-3 / *Orestiea*:  
   160 / *Oresteia* fr. 210-212  
 Davies: 150, 152 / fr. 232  
 Davies: 176 / fr. ap. *PLille* inv.  
   76 a + 73: 196.  
 Strabo, IX 1, 24, p. 400: 48.  
 Strattis, poeta comicus: 58 / *Atalantus* fr. 4 KA: 63 / *Cinesias* fr.  
   13-21 K/14-22 KA: 274.

Suetonius Tranquillus, C., Περὶ<sup>τ</sup>  
   βλασφημιῶν 243 Taillardat: 32.  
 Susario Megarensis, lyricus: 40 /  
   fr. 1, 1 West: 22.

**T**acitus, P. Cornelius: 201.  
 Teleclides, poeta comicus: 148 /  
   *Prytaneis* fr. 27 K/29 KA: 20,  
   34.  
 Terentius Afer, P., *Andr.* 481 sqq.:  
   115 / *Eun.* 950-951: 36.  
 Thales: 257.  
 Theocritus: 129.  
 Theognis: 169-70.  
 Theophrastus: 215.  
 Thucydides: 192, 200, 248 / I 80, 3:  
   193 / II 14-16: 211 / 40, 2: 282-3  
   / 48, 3: 192 / III 14: 193 / 70,  
   6: 192 / 82: 279 / 82, 2: 192 /  
   IV 61, 2: 192 / V 17, 2: 76 / 19,  
   1: 76 / 20, 1: 76 / VI 72, 3: 192.  
 Tzetzes, Ioannes: cf. Ar. *Scholia*.

**V**alerius Maximus, VI 3, ext. 1:  
   24.  
**X**enophon, *Hier.* 5, 3: 192 /  
   *Mem.* IV 4, 17: 192 / *Smp.* 8, 7:  
   192. Cf. etiam *Anonyma*.

## C. ANONYMA

*Adespota comica*, fr. 1325 Kock: 26.  
 Cf. etiam *POxy.* 3540.  
*Adespota elegiaca*, fr. 27 West: 22.  
*Anthologia Palatina* V 158 (Asclepiades): 199 / XII 50 (Asclepiades): 169.

*Atheniensium Respublica* [Xenophon] II 18: 47.  
*Carmina convivialia*, *PMG* fr. 893 & 895: 154, 160.  
*Certamen Homeri et Hesiodi* 107-108 Allen: 150.

- Epigoni* fr. 1 Davies: 150.  
*Etymologicum Magnum*, 463, 23-26: 12.  
*Griechische Vers-Inschriften (GVI)*, ed. W. Peek, vol. I, 1505, 3-4: 175-6 / 1572, 3: 176.  
*Hymni Homerici*: *Cer.* 122: 27 / 202-204: 12 / 272: 183 / 491: 13 / *Merc.* 408: 34.  
*IG II<sup>2</sup>* 689, 9-10: 184 / 1496, 74 sq.: 180 / 2325: 135.  
*Margites*: 4, 14, 38.  
*Orphica, Vorsokr.* 1 B 20, 6: 175.  
*PKöln* 5, 203: 169 / 6, 243: 169.  
*PLille*: cf. *Stesichorus*.  
*POxy.* 2737 i 25: cf. *Ar. inc. fab. fr.* 590 KA / 2740: cf. *Eupolis, Taxiarchi* fr. 268 KA / 3540: 172.  
*Scholia*: *ad Nicandri Alexipharmacā* 130: 12 /  $\Sigma^{\text{BD}}$  *ad Pindari N. I* 25 a: 185.  
*Supplementum Epigraphicum Graecum (SEG) XVI* 63, 14-15: 184.  
*Suda*, s.v. Ἀθηναῖς (α 729): 218 / s.v. Ἀπ' ἀκροφυσίων... (α 2874): 165.  
*Vita Aristophanis*: 9.

## D. AUCTORES RECENTIORES

- A**drados, F. Rodríguez: 11, 27.  
Alink, M.J.: 157, 267, 270.  
Ambrosino, D.: 209.  
Arnould, D.: 12.  
Assaël, J.: 236, 238.  
Auden, Wystam Hugh: 125.  
Auger, D.: 208, 211, 222-3, 234.  
Austin, C.: 43, 48, 135, 165, 274, 277.

- B**akhtin, Mikhail: 13, 163-4.  
Barrès, Maurice: 263.  
Barthes, Roland: 149.  
Battoux, Charles: 258.  
Bauck, L.: 144.  
Bechtel, Fr.: 80.  
Beckett, Samuel: 97.  
Bieber, M.: 105, 107.  
Blumenberg, H.: 257.  
Boisacq, E.: 18.  
Bonanno, M.G.: 2, 5, 14, 19, 26-7, 35, 37, 150, 266, 273.  
Bossi, F.: 2, 14, 17, 24, 26-7.  
Bourdieu, P.: 263, 270.

- Bowra, M.: 125.  
Brelich, A.: 6.  
Bremer, J.M.: 147.  
Broich, U.: 149.  
Brown, Chr.G.: 12.  
Burkert, W.: 10.  
Burzachini, G.: 1.

- C**antarella, R.: 126.  
Carawan, E.M.: 102.  
Carrière, J.-C.: 2, 11, 14, 163, 204, 231.  
Cassio, A.C.: 5.  
Cavallini, E.: 154.  
Chantraine, P.: 18.  
Clay, D.: 41-2.  
Comotti, G.: 272.  
Comparetti, D.: 95.  
Corno, D. del: 42, 173.  
Corsini, E.: 1, 134.  
Cortassa, G.: 134, 141.  
Corte, F. della: 19.  
Couat, A.: 190.  
Coulon, V.: 100.

Crosby, M.: 121.  
 Csapo, E.: 106.  
 Culler, J.: 149.

**D**aele, H. van: 100.  
 Dale, A.M.: 109.  
 Davison, J.A.: 268.  
 Dearden, C.W.: 109.  
 Degani, E.: 1, 262, 267.  
 Denniston, J.D.: 167, 269.  
 Detienne, M.: 6, 127, 217.  
 Deubner, L.: 10, 159, 177, 179, 183.  
 Diano, C.: 46.  
 Dindorf, L.: 16.  
 Dittmar, W.: 144.  
 Dohm, H.: 28.  
 Donato, R. di: 217.  
 Dostoievski, Fiodor Mikhailovich: 163.  
 Dover, K.J.: 2, 6, 11, 18-9, 42-3, 88,  
     100, 103, 109-10, 126-7, 133,  
     137-8, 144, 215, 231-2, 255-6,  
     260-2, 268, 277, 283.  
 Droit, R.-P.: 237.  
 Dürrenmatt, Friedrich: 259, 276,  
     279.

**E**hrenberg, V.: 255.  
 Eliade, Mircea: 10.

**F**ick, A.: 80.  
 Figueira, Th.J.: 169.  
 Fisher, R.K.: 262.  
 Fluck, H.: 10.  
 Foley, H.P.: 226.  
 Fraenkel, Ed.: 15-6, 114, 141, 153,  
     157, 171, 199, 200.  
 Franchetti, A.: 95.  
 François, G.: 5.  
 Frisk, H.: 18.  
 Fuhrmann, M.: 258.  
 Funaioli, M.P.: 225.

**G**allavotti, C.: 14.  
 Garner, R.: 156.  
 Geertz, C.: 257.  
 Geissler, P.: 5.  
 Gellie, G.H.: 99.  
 Gelzer, Th.: 2, 7, 51, 135, 161, 163,  
     256, 258.  
 Genette, G.: 149.  
 Gentili, B.: 2, 12, 14, 19, 21.  
 Gerhard, G.A.: 31.  
 Ghiron-Bistagne, P.: 107.  
 Giangrande, G.: 11.  
 Gladigow, B.: 269.  
 Goldhill, S.: 102-3, 119, 129, 131-2,  
     149, 163-4.  
 Gomme, A.W.: 6, 77, 112, 128-9,  
     132.  
 Gould, J.: 57.  
 Gouldner, A.W.: 263.  
 Graf, F.: 184.  
 Green, J.R.: 105-8, 112.  
 Grene, D.: 129.  
 Guarducci, M.: 183.  
 Guthrie, W.K.C.: 256, 276.

**H**ändel, P.: 183.  
 Haldane, J.A.: 184.  
 Halliwell, S.: 6, 13, 258, 267, 270.  
 Handley, E.W.: 2, 5, 7, 11, 85, 105,  
     116.  
 Heath, M.: 129, 131, 133, 171.  
 Henderson, J.: 2, 5, 8-10, 129,  
     132-4, 138, 155, 204-5, 207, 210,  
     216, 221, 225, 229, 232, 243,  
     250.  
 Hiersche, R.: 144.  
 Hooker, G.T.W.: 183.  
 Horn, W.: 183.  
 Hurst, A.: 105, 116, 252.

**J**ackson, J.: 200.  
 Jauss, H.R.: 270.

Jebb, R.C.: 99.  
Jouan, F.: 206.

**K**aibel, G.: 165.  
Kaimio, M.: 30, 186.  
Kakridis, T.J.: 157.  
Kassel, R.: 135, 165, 274, 277.  
Kassies, W.: 276.  
Kitto, H.D.F.: 99.  
Koch, K.D.: 161, 276.  
Kock, Th.: 223.  
Koenen, L.: 29.  
Körte, A.: 52, 183.  
Kossatz-Deissmann, A.: 106.  
Koster, S.: 2, 3, 9, 12, 14, 16.  
Kraus, W.: 2, 6, 11, 22, 46, 129-30,  
132, 264.

**L**a Matina, M.: 212, 227.  
Leeuwen, J. van: 135, 187.  
Lévy, E.: 205, 212.  
Lewis, D.M.: 57.  
Lloyd-Jones, H.: 183.  
Lobel, E.: 152.  
Loraux, N.: 206, 216-8, 229-30,  
237.  
Lottich, O.: 144.  
Lyons, Ch.R.: 97.

**M**acDowell, D.M.: 43, 136, 189,  
195.  
Macleod, C.: 125.  
Marg, W.: 125.  
Martin, R.: 205, 224.  
Mastromarco, G.: 25, 262.  
Mastronarde, D.J.: 63, 108, 121.  
Mazon, P.: 53, 63, 65, 120.  
Meillet, A.: 144.  
Meuli, K.: 13.  
Meyer, G.: 32.  
Michail, Chr.A.: 2, 7, 10, 134-5.  
Miralles, C.: 2, 6, 18, 26, 34.

Moretti, J.P.: 108.  
Mossé, C.: 217.  
Mumford, L.: 268.  
Murphy, Ch.T.: 114.

**N**agy, G.: 169.  
Nancy, C.: 235-6.  
Nevola, M.L.: 257.  
Newiger, H.-J.: 6, 63, 80, 100, 117,  
128, 133, 135, 143-4, 153, 161-2,  
206, 210, 256, 259, 262, 267,  
273-4, 278.  
Nilsson, M.P.: 10.

**O**'Connor, J.B.: 58.  
Oeri, H.-G.: 245.  
Olson, S.D.: 103.

**P**arker, L.P.E.: 103.  
Patterson, C.: 212, 217.  
Peek, W.: 175.  
Pelling, Chr.: 256.  
Pellizer, E.: 2, 12, 21-2, 27-8.  
Perrotta, G.: 11.  
Perusino, F.: 16, 31.  
Pettazzoni, R.: 10.  
Pfister, M.: 149.  
Pickard-Cambridge, A.W.: 2, 11,  
57, 104, 135.  
Pohlenz, M.: 167.  
Poppelreuter, J.: 53, 66.  
Porson, R.: 13, 49.  
Portulas, J.: 2, 6, 18, 26, 34.  
Preisendanz, W.: 257.  
Pretagostini, R.: 17.  
Pucci, P.: 255.

**R**abelais, François: 163.  
Radermacher, L.: 180, 187, 190.  
Radin, M.: 43.  
Radt, S.: 252.

Ramler, K.W.: 258.  
 Rau, P.: 63, 83, 85, 96, 149, 256,  
 266.  
 Rawson, C.J.: 258.  
 Rea, J.: 85.  
 Reckford, K.J.: 131.  
 Reinhardt, K.: 128-9, 132.  
 Renner, T.: 186.  
 Rilke, Rainer Maria: 125.  
 Ritoók, Zs.: 58, 163.  
 Rösler, W.: 2, 13-4, 21, 164.  
 Rosen, R.M.: 2, 12, 15-7, 29, 30, 34,  
 48.  
 Rossbach, A.: 52.  
 Rossi, L.E.: 2, 22.  
 Ruijgh, C.J.: 148.  
 Russo, C.F.: 80, 120, 135.

**S**aïd, S.: 205, 219, 221-3, 234, 243.  
 Sandbach, F.H.: 115, 199.  
 Scherer, A.: 25, 144.  
 Schmid, W.: 256.  
 Schmidt, H.: 263.  
 Schumpeter, J.: 264.  
 Schuursma, J.A.: 177.  
 Schwarze, J.: 6.  
 Schwinge, E.R.: 125.  
 Schwyz, Ed.: 144.  
 Seeck, G.A.: 258.  
 Seeger, L.: 256.  
 Shakespeare, William: 89.  
 Sicking, C.M.J.: 126, 133, 167.  
 Silk, M.: 171, 199, 200, 256.  
 Simon, E.: 106.  
 Sissa, G.: 217.  
 Skinner, M.: 212.  
 Slater, N.W.: 103.  
 Slatkin, L.: 221.  
 Slings, S.R.: 19, 147.  
 Sommerstein, A.H.: 43, 47, 80, 99,  
 100, 107, 126, 156, 214, 261-2,  
 267-70.  
 Sparkes, B.A.: 105.  
 Stahl, J.M.: 189.

Stanford, W.B.: 140, 192.  
 Starkie, W.J.M.: 40.  
 Ste.Croix, G.E.M. de: 129, 131.  
 Stinton, T.: 155.  
 Storey, I.C.: 43.  
 Suárez, J.I.: 13.  
 Suárez de la Torre, E.: 32.

**T**ailardat, J.: 144-5, 161, 164-5,  
 210, 215, 221, 223, 231-2, 240.  
 Tammaro, V.: 6, 42.  
 Taplin, O.: 106-7, 112, 128.  
 Tedeschi, I.: 28.  
 Thiercy, P.: 262.  
 Thumb, A.: 144.  
 Tierney, M.: 183.  
 Travlos, J.: 122.  
 Trendall, A.D.: 107, 121-2.  
 Tucker, T.G.: 183.  
 Turner, E.G.: 48, 93, 196.

**U**ssher, R.G.: 139, 142.

**V**aléry, Paul: 125.  
 Vaphopoulou-Richardson, C.E.:  
 106.  
 Verdenius, W.J.: 127, 147.  
 Vetta, M.: 2, 21-2, 37.  
 Vibaek, J.: 212.  
 Vidal-Naquet, P.: 204, 223, 237.  
 Vogt, E.: 135, 162.

**W**arning, R.: 257.  
 Webster, T.B.L.: 2, 57, 102, 104-5,  
 107, 120-2.  
 Welcker, F.G.: 13.  
 Werres, J.: 42.  
 West, M.L.: 2, 13-4, 20-1, 23, 26-8,  
 30-1, 35, 40.  
 Westphal, R.: 52.  
 Whitehead, D.: 57.

Whitman, C.H.: 215, 241.  
Wiehn, E.R.: 264.  
Wilson, N.G.: 181.  
Winkler, J.: 130.  
Wölke, H.: 35.  
Wüst, E.: 2, 5, 48.  
Wycherley, R.E.: 268.

Zanetto, G.: 267-70.  
Zannini Quirini, B.: 275.  
Zeitlin, F.I.: 130, 226, 236, 238-41,  
251.  
Ziegler, K.: 38.  
Zielinski, Th.: 53, 161, 64.  
Zimmermann, B.: 6, 13, 53, 83,  
130, 139, 155, 163, 183, 270-1,  
275, 277, 279.



*Achevé d'imprimer en 1993  
à Genève-Suisse*







# DÉPOSITAIRES

LIBRAIRIE DROZ S.A.

11, *rue Massot,*  
CH-1206 Genève

DR. RUDOLF HABELT GMBH,  
*Am Buchenhang 1, Postfach 150104,*  
D-5300 Bonn 1,  
*pour l'Allemagne et les régions*  
*de langue allemande*

W. HEFFER & SONS, LTD.,  
20 *Trinity Street, Cambridge,*  
England CB2 3NG,  
*pour la Grande-Bretagne*  
*et le Commonwealth*

LIBRERIA GÖRLICH,  
*Corsò di Porta Vittoria 28,*  
I-20122 Milano,  
*pour l'Italie*

# ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

*Les tomes I à VIII, X, XI, XIII et XIX sont épuisés.*

- IX (1963) VARRON par C.O. BRINK — Jean COLLART — Hellfried DAHLMANN — F. della CORTE — Robert SCHRÖTER — Antonio TRAGLIA.
- XII (1966) PORPHYRE par Heinrich DÖRRIE — Pierre HADOT — Jean PÉPIN — Angelo Raffaele SODANO — Willy THEILER — Richard WALZER — J.-H. WASZINK.
- XIV (1969) L'ÉPIGRAMME GRECQUE par A.E. RAUBITSCHEK — Bruno GENTILI — Giuseppe GIAN-GRANDE — Louis ROBERT — Walther LUDWIG — Jules LABARBE — Georg LUCK.
- XV (1970) LUCAIN par Berthe MARTI — Pierre GRIMAL — F.L. BASTET — Henri LE BONNIEC — Otto Steen DUE — Werner RUTZ — Michael von ALBRECHT. *Entretiens préparés et présidés par Marcel DURRY.*
- XVI (1970) MÉNANDRE par E.W. HANDLEY — Walther LUDWIG — F.H. SANDBACH — Fritz WEHRLI — Christina DEDOUSSI — Cesare QUESTA — Lilly KAHIL. *Entretiens préparés et présidés par E.G. TURNER.*
- XVII (1972) ENNIUS par Otto SKUTSCH — H.D. JOCELYN — J.-H. WASZINK — E. BADIAN — Jürgen UNTER-MANN — Peter WÜLFING von MARTITZ — Werner SUERBAUM. *Entretiens préparés et présidés par Otto SKUTSCH.*
- XVIII (1972) PSEUODEPIGRAPHA I par Ronald SYME — Walter BURKERT — Holger THESLEFF — Norman GULLEY — G.J.D. AALDERS — Morton SMITH — Martin HENGEL — Wolfgang SPEYER. *Entretiens préparés et présidés par Kurt von FRITZ.*
- XX (1974) POLYBE par F.W. WALBANK — Paul PÉDECH — Hatto H. SCHMITT — Domenico MUSTI — Gustav Adolf LEHMANN — Claude NICOLET — Eric W. MARSDEN — François PASCHOUD — Arnaldo MOMIGLIANO. *Entretiens préparés et présidés par Emilio GABBA.*
- XXI (1975) DE JAMBlique A PROCLUS par Werner BEIERWALTES — Henry J. BLUMENTHAL — Bend DALSGAARD LARSEN — Edouard des PLACES — Heinrich DÖRRIE — John M. RIST — Jean TROUIL-LARD — John WHITTAKER — R.E. WITT. *Entretiens préparés et présidés par Heinrich DÖRRIE.*
- XXII (1976) ALEXANDRE LE GRAND, IMAGE ET RÉALITÉ par E. BADIAN — A.B. BOSWORTH — R.M. ERRINGTON — R.D. MILNE — Fritz SCHACHERMEYR — Erkinger SCHWARZENBERG — Gerhard WIRTH. *Entretiens préparés par E. BADIAN et présidés par Denis van BERCHEM.*
- XXIII (1977) CHRISTIANISME ET FORMES LITTÉRAIRES DE L'ANTIQUITÉ TARDIVE EN OCCIDENT par Alan CAMERON — Yves-Marie DUVAL — Jacques FONTAINE — Manfred FUHRMANN — Reinhart HERZOG — Walther LUDWIG — P.G. van der NAT — Peter L. SCHMIDT. *Entretiens préparés et présidés par Manfred FUHRMANN.*
- XXIV (1978) LUCRÈCE par L. ALFONSI — D. FURLEY — Olof GIGON — Pierre GRIMAL — Knut KLEVE — Gerhard MÜLLER — Wolfgang SCHMID — P.H. SCHRIJVERS. *Entretiens préparés et présidés par Olof GIGON.*
- XXV (1979) LE CLASSICISME À ROME AUX I<sup>er</sup> SIÈCLES AVANT ET APRÈS J.-C. par G.W. BOWER-SOCK — Hellmut FLASHAR — Thomas GELZER — Woldemar GÖRLER — François LASSEER — Karl MAUER — Felix PREISSHOFEN — D.A. RUSSELL — Paul ZANKER. *Entretiens préparés et présidés par Hellmut FLASHAR.*
- XXVI (1980) LES ÉTUDES CLASSIQUES AUX XIX<sup>e</sup> ET XX<sup>e</sup> SIÈCLES par Willem den BOER — R.R. BOL-GAR — Walter BURKERT — Kenneth J. DOVER — Fritz KRAFFT — Arnaldo MOMIGLIANO — Evelyne PATLAGEAN. *Entretiens préparés et présidés par Willem den BOER.*
- XXVII (1981) LE SACRIFICE DANS L'ANTIQUITÉ par Walter BURKERT — Albert HENRICHS — G.S. KIRK — Giulia PICCALUGA — Udo W. SCHOLZ — Robert TURCAN — Jean-Pierre VERNANT — H.S. VERSNEL. *Entretiens préparés et présidés par Jean RUDHARDT et Olivier REVERDIN.*
- XXVIII (1982) ÉLOQUENCE ET RHÉTORIQUE CHEZ CICÉRON par Gualtiero CALBOLI — Carl Joachin CLASSEN — A.D. LEEMAN — Alain MICHEL — Walter RÜEGG — Wilfried STROH — Michael WIN-TERBOTTOM. *Entretiens préparés et présidés par Walther LUDWIG.*
- XXIX (1983) SOPHOCLE par Jean IRIGOIN — Bernard M.W. KNOX — Stefan L. RADT — Bernd SEIDEN-STICKER — George STEINER — Oliver TAPLIN — R.P. WINNINGTON-INGRAM. *Entretiens préparés et présidés par Jacqueline de ROMILLY.*
- XXX (1984) LA FABLE par Francisco R. ADRADOS — Robert S. FALKOWITZ — Fritz Peter KNAPP — François LASSEER — Morten NØJGAARD — G.U. THITE — John VAIO — M.L. WEST. *Entretiens préparés par Francisco R. ADRADOS et présidés par Olivier REVERDIN.*
- XXXI (1985) PINDARE par Paola BERNARDINI — D.E. GERBER — André HURST — Adolf KOHNKEN — Mary R. LEFKOWITZ — Hugh LLOYD-JONES — Jaume PÒRTULAS — Georges VALLET. *Entretiens prépa-rés et présidés par André HURST.*
- XXXII (1986) ASPECTS DE LA PHILOSOPHIE HELLENISTIQUE par Klaus BRINGMANN — Lambros COULOURBARTIS — Fernanda DECLEVA CAIZZI — Albrecht DIHLE — Maximilian FORSCHNER — Olof GIGON — Pierre GRIMAL — I.G. KIDD — Anthony LONG — *Entretiens préparés et présidés par Hellmut FLASHAR et Olof GIGON.*
- XXXIII (1987) OPPOSITION ET RESISTANCES À L'EMPIRE D'AUGUSTE À TRAJAN par Kurt A. RAALFAUB — Dieter TIMPE — Arnaldo MOMIGLIANO — Z. YAVETZ — Barbara LEVICK — Adalberto GIOVANNINI — Werner ECK — G.W. BOWER-SOCK — Hubert ZEHNACKER. *Entretiens prépa-rés par Adalberto GIOVANNINI et présidés par Denis van BERCHEM.*
- XXXIV (1989) L'ÉGLISE ET L'EMPIRE AU IV<sup>e</sup> SIECLE par Friedrich VITTINGHOFF — E.P. MEIJERING — W.H.C. FREND — Charles PIETRI — Lellia CRACCO RUGGINI — K.L. NOETHLICH — T.D. BAR-NES. *Entretiens préparés et présidés par Albrecht DIHLE.*
- XXXV (1990) HERODOTE ET LES PEUPLES NON GRECS par Walter BURKERT — Albrecht DIHLE — Pierre BRIANT — J. HARMATTA — David ASHERI — Mario LOMBARDO — A.B. LLOYD — Sandro F. BONDI — Giuseppe NENCI. *Entretiens préparés par Giuseppe NENCI et présidés par Olivier REVERDIN.*
- XXXVI (1991) SÉNÉQUE ET LA PROSE LATINE par B.L. HIJMANS — Karlhans ABEL — Mirella ARMISEN-MARCHETTI — R.G. MAYER — Giancarlo MAZZOLI — Pierre GRIMAL — Italo LANA — Olof GIGON — Jean SOUBIRAN. *Entretiens préparés par Pierre GRIMAL.*
- XXXVII (1992) LE SANCTUAIRE GREC par A. SCHACHTER — Emily KEARNS — Birgitta BERGQUIST — Fritz GRAF — Madeleine JOST — Folkert van STRATEN — Roland ETIENNE — Richard A. TOMLINSON. *Entretiens préparés par A. SCHACHTER et présidés par Jean BINGEN.*
- XXXVIII (1993) ARISTOPHANE par Enzo DEGANI — Thomas GELZER — Eric W. HANDLEY — J.M. BREMER — K.J. DOVER — Nicole LORAUX — Bernhard ZIMMERMANN. *Entretiens préparés et présidés par E.W. HANDLEY et J.M. BREMER.*
- (A paraître en 1993) HORACE par Hermann TRÄNKLE — P.H. SCHRIJVERS — Virginio CREMONA — Stephen J. HARRISON — Manfred FUHRMANN — Hans Peter SYNDIKUS — Karsten FRIS-JENSEN — Walther LUDWIG — Andréé THILL. *Entretiens préparés et présidés par Walther LUDWIG.*