

ANTONIS TSAKMAKIS

NIKANDROS, SCHAUSPIELER DES ARISTOPHANES? (DIOGENES VON BABYLON  
BEI PHILODEMOS, ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ)

aus: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 119 (1997) 7–12

© Dr. Rudolf Habelt GmbH, Bonn



NIKANDROS, SCHAUSPIELER DES ARISTOPHANES?  
(DIOGENES VON BABYLON BEI PHILODEMOS, ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ)

Nikandros ist uns als ein Vertreter der musischen Künste allein durch seine zweimalige Nennung in Philodemos' *περὶ μουσικῆς* bekannt. Aufgrund einer Ergänzung von Wilamowitz wird gemeinhin angenommen, daß er ein *ὑποκριτής* war<sup>1</sup>, unbestimmt bleibt dagegen die dramatische Gattung, der er zuzuordnen ist<sup>2</sup>. Da er zusammen mit Musikern und Autoren aus dem ausgehenden 5. Jhdt. erwähnt wird, scheint zunächst plausibel, auch ihn in diese Epoche zu datieren<sup>3</sup>.

Der Zusammenhang beider Nennungen des Nikandros bei Philodemos läßt erschließen, daß sie von der verlorenen Schrift des Stoikers Diogenes von Babylon *περὶ μουσικῆς* abhängig sind: Im achten Kapitel des vierten Buches<sup>4</sup> widerlegt Philodemos die Ansicht des Diogenes, die Musik habe je nach ihrem Charakter die Kraft, die Zuhörer zur *ἔρωτικῆ ἀρετῇ* zu bewegen<sup>5</sup> oder ihre Sitten zu verderben. In beträchtlicher Ausführlichkeit weist Philodemos Diogenes' Kritik der alten Dichter zurück:

XIV 4 οὐδ' οὗτος ὑποδείγμα[τ]α παρέθηκε τοιούτων, ἀλλὰ διανοημάτων· μόν[ο]ν | φατικῶς συμπαρα[έ]συρε καὶ | τὸ μ[έ]λος οὐδὲ τοὺς νέους | τοῖς μέλεσι διαφθ[ε]ίροντας | <sup>10</sup> παρέδειξεν τὸν Ἴβυκον | καὶ τὸν Ἀνακρέοντα καὶ | τοὺς ὁμοίους, ἀλλὰ τοῖς διανοήμασι. καὶ γὰρ ἂν Περσαί[ο]ς ὀνόματ' ἔλεγε, τούτοις εἰ<sup>15</sup>θρυπτον, εἴπερ ἄρα· μέλ[ο]ς δ' ἀκλόλουθον ἐμ ποιότητι φωνῆς [ . . . ] | T[ . . . . . ] οὐ δύνατ' εἶ[ν]αι. [διό]περ ο[ὐ] διὰ [με]λῶ[ν] | ὁμοίων, ἀλλ' ὀνομάτω[ν] | <sup>20</sup> καὶ διανοημ[ά]των ἀρέσκεισθαι καὶ τοὺς ἐρωμένου[ς] | εἰ θέλουσιν, ὁμολογήσοιμεν· τὸν δ' Ἀριστοφ[ά]ν[η]ν | τοὺς ἀρχαίους ἀποφα[ίνε]ιν | <sup>25</sup> ἐνκεκλ[ασ]μένῃ καθά[περ] | οἱ παλαιοὶ τῆι φωνῆι χ[ρ]ῆ[σθ]αι καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς προλαγωγεῦειν ἑαυτοῦς, [οὐ τ]οῖς | μέλεσιν· εἰ δὲ τούτοις [ἔ]λε[υ]θεν, κλαίειν αὐτῶι προσ[λέ]γομεν. ταῦτα γὰρ οὐτ' εἰς ἅ | φησιν ὡ[σ]περ ἀδίσταστα | ἔχων, ἐκκαλεῖθ' ὅσον ἐφ' αὐ[τοῖ]ς, οὔτε πρὸς συνουσίας | <sup>35</sup> [αἰσ]χρ[ά]ς καὶ ἀνδρας καὶ γυναῖλ[κας] καὶ νέους ὠραίους | [πρὸ]ς γυναικισμὸν. οὔτε | γὰρ ο[ὐ]τος οὔθ' οἱ κωμικοὶ | [π]αρέδ[ε]ιξάν [τ]ι τῶν Ἀγά<sup>40</sup>θωνος καὶ Δημοκρίτου | τοιο[ῦ]τον, ἀλλὰ μόνον λείγουσι[ν]. οὐ[δὲ] Νίκανδρος ὁ ὑ[π]οκρίτης τ[οῦ]το παρέστησε δ[ιὰ] τῶ[ν] ἔργων, ἀλλ' ἐπ[λά]νη<sup>1</sup>σεν, εἴπερ ἄρα. (col. XIV 4–XV 1)

<sup>1</sup> *Hermes* 37 (1902) 305 (= *Kleine Schriften* IV, Berlin 1962, 147); vgl. auch M. Gigante, *Il Catalogo dei Papiri Ercolanesi. Contributo alla storia della Filologia Classica*, *CErc* 10 (1980) 5–15, bes. 13.

<sup>2</sup> J. O'Connor, *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece*, Chicago 1908, 121–122, erwägt die Möglichkeit den Namen Νίκανδρος in IG II 977p (e) = IG II<sup>2</sup> 2325, 30 zu ergänzen; danach wäre Nikandros ein Tragödienschauspieler, um 390 zu datieren; vgl. auch M. Bonaria, *Art. Nikandros*, *RE Suppl.* X (1965) 413. Dagegen liest Mette mit Wilhelm N[εοπόλεμος] (*Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Berlin–New York 1977, 164).

<sup>3</sup> I. Έ. Στεφανῆς, *Διονυσιακοὶ τεχνῖται*, Ἡράκλειο 1988, verzeichnet insgesamt 26 tragische und 3 komische Schauspieler aus dem 5. Jahrhundert (zu den tragischen werden Pindaros [Nr. 2062] und Sthenelos [2265], aber nicht Datis [586] gerechnet; die komischen sind Apollodoros [247], Derkylllos [602] und Hermon [910]); ein weiterer, der zweimal von Aristophanes (*Av.* 877, *Ran.* 1437–8) verspottete Kleokritos (Stephanis, Nr. 1441) wird durch das Scholion zu der *Vögel*-Stelle lediglich als Schauspieler bestimmt. Als Schauspieler waren freilich viele Dichter aktiv.

<sup>4</sup> Nach der Edition von A. J. Neubecker, *Philodemos, Über die Musik. IV. Buch*, Napoli 1986.

<sup>5</sup> XII 13–14; zu dem von der stoischen Ethik geprägten Begriff vgl. Neubecker, 148–149.

Ein zweites Mal erscheint der Name des Nikandros in einem kurzen Fragment, welches aus der Exposition der Lehre des Diogenes stammt und weitgehende Übereinstimmungen mit den letzten Zeilen des angeführten Abschnitts aufweist<sup>6</sup>, was zur Wiederherstellung des Textes entscheidend beiträgt<sup>7</sup>:

2 καὶ πρὸς [συνουσίας αἰσχροῦ ἐκ]καλεισθ[αὶ καὶ ἄνδρας καὶ γυ]ναικας κα[ὶ νέους  
ὠραίους] |<sup>5</sup> εἰς γυναικισ[μὸν ὃν καὶ Ἄγα]θῶνος ἀκατ[ασχέτως οἶ] κωμικοὶ κα[τηγοροῦ-  
σιν] | καὶ Δημοκρ[ίτου. Νίκαν]ιδρον δὲ τὸν [ὑποκριτὴν ἐ] |<sup>10</sup>πιδει[κ]νύμε[νον τὰ τα τοῖς]  
ἔργοις διδάξ[αι ...]<sup>8</sup>

Die Assoziation zwischen Ethos und Musik, die Diogenes verfocht, geht auf spätestens die letzten Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts zurück<sup>9</sup>. Sie nahm in Damons Musiktheorie eine zentrale Stelle ein<sup>10</sup> und hat in die Darlegungen von Philosophen wie Platon<sup>11</sup> und Aristoteles<sup>12</sup> Eingang gefunden. Indessen läßt sich in den erhaltenen Werken und Fragmenten der Alten Komödie weder eine derartige Anschauung, noch ein konkreter Vorwurf wegen Publikumskorruption gegen Agathon<sup>13</sup> oder Demokritos von Chios<sup>14</sup> nachweisen. Es ist vielmehr fraglich, ob der Spott der Komödie auf einer neuartigen, spekulativen Doktrin im Ernst aufbauen könnte<sup>15</sup> oder sich speziell gegen die Musik eines Tragikers richten würde.

Agathon und Demokritos waren für ihre musikalischen Neuerungen bekannt. Auf Demokritos wird in der Überlieferung Aristophanes Fr. dub. 930 K–A (Phot. z bei K–A; Suda s. v. χιάζειν) bezogen:

<sup>6</sup> Auf der Grundlage von Kemkes Rekonstruktion des Traktats (I. Kemke, *Philodemi De Musica librorum quae exstant*, Lipsiae 1884) wurde das Fragment von den weiteren Herausgebern (D. A. van Krevelen, *Philodemus. De Muzieck. Met Vertaling en Commentaar*, Hilversum 1939; G. M. Rispoli, *Il primo libro del περί μουσικῆς di Filodemo*, in: F. Sbordone (Hg.), *Ricerche sui Papiri Ercolanesi*, I, Napoli 1969, 253–286) dem ersten Buch zugewiesen; vgl. dazu Neubecker, 14–17. Die Untersuchung der Papyrusfragmente durch D. Delattre, *Philodème, De la musique: livre IV, colonnes 40\* a 109\**, *CERC* 19 (1989) 49–143, zeigte jedoch, daß auch die bisher dem ersten und dritten Buch zugewiesenen Fragmente aus dem vierten stammen; vgl. auch A. Angeli – G. M. Rispoli, *La ricomposizione del quarto libro del trattato di Filodemo sulla musica: Analisi e prospettive metodologiche*, *ZPE* 114 (1996) 67–96. Kemkes Theorie war bereits durch M. Schäfer, *Diogenes als Mittelplatoniker*, *Philologus* 91 (1936) 174–196, angezweifelt (179).

<sup>7</sup> Zu den umfangreichen Entsprechungen zwischen dem «ersten» und vierten Buch s. Rispoli (Angeli–Rispoli) 84–88; die bisher dem ersten Buch zugewiesenen Partien gehören zur Exposition der Thesen des Diogenes, Buch IV galt deren Widerlegung.

<sup>8</sup> Fr. I 33 Rispoli (= 28 Kemke, van Krevelen), col. XI 72, fr. 4.

<sup>9</sup> Für die möglichen Ursprünge der Theorie vgl. A. J. Neubecker, *Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern. Eine Analyse von Philodems Schrift De musica*, Berlin 1956, 75 ff. (nach H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig 1899). Zur Verbindung zwischen Ethos und Musik vgl. M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, 246–253.

<sup>10</sup> Zu Damons (*VS* 37) Musiklehre s. Pl. *Rep.* 400 b1 ff.; 424 c1–6; *Philod. mus.* I 18 Rispoli (= 13 Kemke); *Arist. Quint.* II 14. Wahrscheinlich wird in Damons Lehre pythagoreisches Gedankengut aufgenommen; vgl. allgemein A. J. Neubecker, *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, Darmstadt 1977, 18–19, 32–33. Eine eventuell auf Damon zu beziehende Lehre wird in der sogenannten *Hibeh-Rede* (B. P. Grenfell – A. S. Hunt, *The Hibeh Papyri I*, London 1906, Nr. 13) aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts bekämpft; darüber vgl. M. L. West, *Analecta Musica*, *ZPE* 92 (1992) 1–54 (hierzu 16–23).

<sup>11</sup> Pl. *Rep.* 398 d11–399 c4; 400 d6–402 a4; *Leg.* 654 a9–655 b6; 812 b9–813 a3, vgl. W. D. Anderson, *The Importance of Damonian Theory in Plato's Thought*, *TAPA* 86 (1955) 88–102. Zu der platonisierenden Tendenz des Diogenes s. Schäfer (Anm. 6).

<sup>12</sup> *Arist. Pol.* 1340a 12 ff.; vgl. *Ps.-Arist., Probl. Phys.* XIX 27.

<sup>13</sup> *TrGF* 39. Agathon wird von Aristophanes zum ersten Mal in den *Thesmophoriazusen* verspottet; vgl. auch *Ran.* 83–85, F 178 K–A (*Gerytades*) und 341 K–A (zweite *Thesmophoriazusen*).

<sup>14</sup> Vgl. D. L. IX 49 (μουσικός, Zeitgenosse des gleichnamigen Philosophen).

<sup>15</sup> Aus *Ar. Th.* 137–138 ist nicht zu schließen, Aristophanes hätte gemeint, Agathons Musik klang „weibisch“ (so A. Barker, *Greek Musical Writings: I. The Musician and his Art*, Cambridge 1984, 110 Anm. 42). Eine Assoziation zwischen Rhythmus und Geschlecht ist auch in *Nub.* 636 ff. nicht nachzuweisen, da *τετραπόδον* (659) kaum ambivalent hat klingen müssen; *τετραποδία* wird als (metrischer) Fachterminus erst bei Hephaisstion, *Ench.* 15, 8 bezeugt. Für die Analogie zwischen Noten und Geschlechtern vgl. Damon nach *Arist. Quintil.* II 14; *Plat. Leg.* 802 d8–e11.

Πραξιδάμας Δημόκριτον τὸν Χίον καὶ Θεοξενίδην τὸν Σίφνιον πρώτους ἐπὶ χρώματος  
τάξαι τὴν ἰδίαν ποίησιν<sup>16</sup>, ὡς Σωκράτης ἐν τοῖς πρὸς Εἰδόθεον, ὡς παρὰ Ἀριστοφάνει  
κατατεταγμένου ὑποτείνει, (εἰ) δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτο, αὐτὸς δείξας ἐναρμονίως  
χιάζων ἢ σιφνιάζων.

Daß χιάζων im aristophanischen Kontext diese Bedeutung hatte, die ihr die spätere antiquarische Forschung zuwies, ist nicht ersichtlich. Die derbe Bedeutung von σιφνιάζειν ist gut bezeugt<sup>17</sup>. Das damit verknüpfte χιάζειν hatte entweder einen ähnlichen Sinn<sup>18</sup>, oder wurde hier in Analogie dazu verwendet, wobei die Komik durch die Ambiguität von σιφνιάζειν entsteht. Eventuelle Anspielung auf die beiden modernen Musiker der Zeit ist kein Beleg für eine technische Bedeutung der Begriffe: Diese Interpretation von χιάζειν (und σιφνιάζειν) soll auf eine Schrift – eventuell aus peripatetischen Kreisen<sup>19</sup> – zurückgehen, in der der Agon der *Wolken* eingehend besprochen wurde<sup>20</sup>: *Nub.* 969 (εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτ' ἢ κάμψειν τινα καμπήν) wird nämlich in Zusammenhang mit dem Aristophanes-Fragment im Photios-Lemma zitiert, auf *Nub.* 971 (οἷας οἱ νῦν τὰς κατὰ Φρῦνιν ταύτας τὰς δυσκολοκάμπτους) wird im Zusammenhang mit einer parallelen, inhaltlich aber nicht identischen Stelle bei Pollux (IV 65) Bezug genommen:

τὸ μέντοι σιφνιάζειν καὶ χιάζειν, τὸ περιέργοις μέλεσι χρῆσθαι, ἀπὸ Δημοκρίτου τοῦ Χίου καὶ Φιλοξενίδου (sic) τοῦ Σιφνίου, ὃς καὶ Ὑπερτονίδης ἐκαλεῖτο. καὶ Φρῦνιν δὲ τὸν Κάμωνος μέλεσι πολυκαμπέσι, τοῖς ὑπὸ τῶν κωμωιδῶν δυσκολοκάμπτοις κληθεῖσι, κεχρησθαι λέγουσιν.

Die gemeinsame Quelle von Photios' Vorlagen und Pollux, in der eine *Wolken*-Besprechung enthalten war, dürfte auch Diogenes zugrundegelegen haben: er zitiert nämlich – in Zusammenhang mit Demokritos – *Nub.* 979 (αὐτὸς ἑαυτὸν προαγωγέων τοῖς ὀφθαλμοῖς ἐβάδιζεν) und als Scholien zu *Nub.* 969 bzw. 971 überlieferte Wendungen (Schol. vet. *Nub.* 969d, 971a, 971d.)<sup>21</sup>: ἐνκεκλασμένῃ καθάπερ οἱ παλαιοὶ τῇ φωνῇ χρῆσθαι καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς προαγωγέειν ἑαυτοῦς (XIV 25–28). Wenn aber Diogenes' Berufung auf Aristophanes von einer peripatetischen Schrift abhängig ist, in der Demokritos anlässlich einer Besprechung des Agons der (erhaltenen und uns zur Nachprüfung verfügbaren) *Wolken* als Vertreter der modernen Musik genannt wurde, liegt es nahe, daß Diogenes kein Zeugnis direkter

<sup>16</sup> Zur Bedeutung des Ausdrucks vgl. Ath. 14, 638; dazu mit Zurückhaltung Neubecker, *Philodemus*, 153.

<sup>17</sup> Hes. s. v. σιφνιάζειν· καταδακτυλίζειν· διαβέβληνται γὰρ οἱ Σίφνιοι ὡς παιδικοῖς χρώμενοι· σιφνιάσαι οὖν τὸ σκιμαλίσσαι (vgl. auch s. v. σίφνιος ἀρραβῶν und Suda s. v. σιφνιάζειν).

<sup>18</sup> Verschiedene Bedeutungen von χιάζειν werden von Eust., 1462, 35 ff. (*Od.* 3, 169) angegeben.

<sup>19</sup> Das Interesse der Peripatetiker sowohl für die Alte Komödie (vgl. insbesondere Dicaearch. F 83–84; Chamael. F 43–44; ein Werktitel περὶ κωμωδίας wird bei D. L. V 47 auch für Theophrast bezeugt), als auch für die Feststellung von πρώτοι εὑρεταί ist gut bezeugt; vgl. Dicaearch. F 75. 76. 85. 95. 97 W; Aristox. F 78–81. 98; Heraclid. Pont. F 157–159 W; Phan. F 22, 31 W; Chamael. F 24. 41 W; vgl. auch A. J. Podlecki, *The Peripatetics as Literary Critics*, *Phoenix* 23 (1969) 114–137; ferner K. O. Brink, *Callimachus and Aristotle: An Inquiry into Callimachus' πρὸς Πραξιφάνην*, *CQ* 40 (1946) 11–26.

<sup>20</sup> Als Autor der Schrift käme zwar Praxidamas in Frage, seine Gestalt bleibt aber für uns im Dunkeln; er ist sonst nur hinter dem überlieferten Titel einer verlorenen Schrift des Aristoxenos *Πραξιδαμάντεια* (F 91 W) faßbar; vgl. Kassel–Austin, Komm. zu Ar. F 930. Dies ist jedoch kein eindeutiger Beleg für das Vorhandensein einer Schrift des Praxidamas, wie F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles*, Heft II *Aristoxenos*, Basel <sup>2</sup>1967, 76–77, annimmt. Aristoxenos' Schrift käme deshalb als mögliche Quelle auch in Frage (vgl. nächste Anm.).

<sup>21</sup> Neben Aristophanes wird in Schol. vet. 971a.α. auch auf einen gewissen Aristokrates verwiesen: ... ἐφ' οἷς ἐκαινούργησε (sc. Φρῦνις) κλάσας τὴν ᾠδὴν παρὰ τὸ ἀρχαῖον ἔθος, ὡς Ἀριστοφάνης φησὶ καὶ Ἀριστοκράτης (Φερεκράτης Burges; Ἀριστόξενος Valckenaer [vgl. *FGrHist* 591 F 5]; „nomen fortasse corruptum est“ Holwerda). Die Emendation Ἀριστόξενος ist vorzuziehen, da Aristoxenos konservativ gesinnt war und für „männliche“ Melodien plädierte (F 70 W).

Aristophanes-Polemik gegen Demokritos (vor allem im Hinblick auf die Auswirkungen seiner Musik) besaß.

Über Agathons Musik sind wir besser unterrichtet<sup>22</sup>. Agathons Gesänge werden von Aristophanes in den *Thesmophoriazusen* parodiert (101–129; vgl. auch 39–57). Darüber hinaus war Agathon wegen Homosexualität berüchtigt<sup>23</sup>; Aristophanes läßt ihn in den *Thesmophoriazusen* in Frauenkleidung auftreten und eine Theorie vortragen, wonach die Nachahmung von Frauen durch Kleidung und Benehmen ihm bei der Schöpfung entsprechender Charaktere helfe<sup>24</sup>. Agathon beruft sich dabei auf das Vorbild der alten Dichter, namentlich genannt werden Ibykos, Anakreon und Alkaios<sup>25</sup>. Agathons Doktrin in der Prologszene der *Thesmophoriazusen* stellt die Umkehrung eines Lieblingsmotivs von Aristophanes dar: Aristophanes läßt seine Personen häufig die Ansicht vertreten, das Ethos tragischer Helden übe unmittelbaren Einfluß auf die Zuschauer aus. Dieser Gedanke ist ein typisches Element aristophanischer „Literaturkritik“ (vor allem: Euripideskritik) und bildet z. B. das Hauptkriterium, wonach in den *Fröschen* das Werk des Aischylos und Euripides behandelt wird<sup>26</sup>. Dahinter ist keine konsistente poetische Theorie zu suchen, sondern eine komische Anwendung simplifizierender, mit sophistischer Dichtungskritik verbundener Moralistik auf die Tragödie<sup>27</sup>. Aristophanes verwischt bewußt die Grenzen zwischen dramatischer und nicht-dramatischer Ebene, reißt vereinzelte Motive und Aussagen aus ihrem Zusammenhang heraus, überträgt Situationen in eine fremde Umgebung (so par excellence in den Parodieszenen der *Thesmophoriazusen*), setzt schließlich den Wert der Literatur auf die Formulierung utilitaristischer und moralistischer Lehrsätze herab. Was nun in der Komödie als der gewöhnliche Rezeptionsmechanismus der Tragödie vorgestellt wird, wird entsprechend in den *Thesmophoriazusen* auf den Produktionsprozeß übertragen<sup>28</sup>.

Diogenes hat von diesen Hauptmotiven aristophanischer Tragikerkarikatur abhängige Vorstellungen auf den Prolog der *Thesmophoriazusen* projiziert und, darauf aufbauend, seine eigene Musiktheorie in die Komödie hineininterpretiert<sup>29</sup>. Seine Behauptungen sind auch in diesem Fall nicht auf wirkliche Belege gegründet. In welchem Zusammenhang wurde aber Agathon bei Diogenes erwähnt? Diogenes wirft keinem Tragiker (etwa Agathon) vor, er habe in seinen Tragödien unmoralische und homosexuelle Charaktere auf die Bühne gebracht, sondern er habe lediglich sein eigenes Ethos in seine Musik eingepreßt, und dadurch einen schädlichen Einfluß auf sein Publikum ausgeübt. Wie aber ein tragischer Schauspieler die negative Wirkung von Agathons Musik durch Aktionen (διὰ τῶν ἔργων) in der Tragödie hätte darstellen können (παρέστησε, διδάξει), bleibt unverständlich. Es ist daher kaum vorstellbar, daß Nikandros ein tragischer Schauspieler war.

<sup>22</sup> Vgl. *TrGF* 39 T 20; F 3a (Plut. *Quaest. Conv.* III 1, 1).

<sup>23</sup> Pl. *Prot.* 315 d6–e3; *Symp.* 177 d6–e3; 193 b2–c5 und den Prolog von Ar. *Th.* (vgl. auch die späteren Zeugnisse in *TrGF* 39 T 15; K. J. Dover, *Greek Homosexuality*, Cambridge 1978, 144).

<sup>24</sup> *Th.* 146–167. Aus den zahlreichen Besprechungen der Stelle sei hier auf T. B. L. Webster, *Greek Theories of Art and Literature down to 400 B.C.*, *CQ* 33 (1933) 166–179, verwiesen.

<sup>25</sup> Nach einer auf Aristophanes von Byzanz zurückgehenden Emendation (καλκαίος; κάχαιός R), die in die neuesten Editionen Eingang gefunden hat; vgl. aber dagegen C. Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten attischen Komödie*, Stuttgart und Leipzig 1996, 290–297, der mit beachtenswerten Argumenten für Hermanns Konjektur ἀρχαίος plädiert.

<sup>26</sup> Vgl. *Th.* 389–431, 450–456, *Ran.* 964–1098.

<sup>27</sup> Auf die sophistische Herkunft dieser Gedanken weist R. Kassel, *Kritische und exegetische Kleinigkeiten II*, *RhM* 109 (1966) 1–12 (hierzu 8) hin (= *Kleine Schriften*, hg. von H.-G. Nesselrath, Berlin–New York 1991, 366 f.).

<sup>28</sup> Die Idee, daß der Gegenstand der μίμησις vom Ethos des Dichters, Musikers oder Künstlers direkt abhängig ist, wird erst bei Chamaileon, F 40 W bezeugt: ἃ δ' αὐτὸς ὁ τραγωδοποιὸς ἐποίησε, ταῦτα τοῖς ἥρωσι περιέθηκε; allgemeiner Aristoteles *Poet.* 1448b 24–1449a 6. Vgl. ferner Ar. F 694 K–A (= *Sat. vit. Eur.* F 39 col. IX 19–28).

<sup>29</sup> Der Peripatos hat die Komödie als Informationsquelle zur Tragödie verwendet; charakteristisch ist Athenaios' Äußerung (21ef: παρὰ δὲ τοῖς κωμικοῖς ἢ περὶ τῶν τραγικῶν ἀπόκειται πίστις), die im Zusammenhang von Chamaileon, F 41 W, aufgestellt wird, und wenn sie nicht auf Chamaileon zurückgeht (so Podlecki, 124; zurückhaltend Wehrli, *Komm. z. St.*), wohl seiner Einstellung entspricht (vgl. F 24 W).

Philodemos begnügt sich auf der anderen Seite mit der Feststellung, es sei weder Diogenes noch „den Komikern“ gelungen, etwas zu beweisen; daß er dabei fälschlich andeutet, Aristophanes und die anderen Komiker hätten tatsächlich ähnliche Positionen wie Diogenes vertreten (ἀλλὰ μόνον λέγουσι), darf nicht verwundern: er ist nicht auf Exaktheit, sondern auf Effektivität bedacht und scheint häufig die Prämissen seines Widerparts gelten zu lassen, wenn sie seine eigene These nicht gefährden, oder wenn er bereits die Schlußfolgerung des Gegners hinreichend bekämpft hat<sup>30</sup>. Ähnlich geht er auch mit Diogenes' Argument über die ἔργα des Schauspielers Nikandros<sup>31</sup> um. Er ist nämlich bereit zuzugeben, daß Nikandros ἐπλόνησεν, εἴπερ ὄρα<sup>32</sup>, da diese Annahme für sein Argumentationsziel nicht von Belang ist.

Nikandros soll sich in der Darstellung eines verweiblichten Ethos durch seine schauspielerischen Aktionen in der Komödie ausgezeichnet haben. Er trat eventuell wie die alten Dichter, die „ἐμτροφόρουν τε καὶ διεκλῶντ' ἰωνικῶς“<sup>33</sup> auf, d. h. er spielte Agathon in den *Thesmophoriazusen*. Dem Tragiker wurde also nicht nur die mutmaßlich negative Wirkung seiner eigenen Musik zur Last gelegt, sondern seine Karikatur in der Komödie wurde auch als zusätzlicher Beleg von Diogenes bzw. seiner Quelle herangezogen; dies wurde auch durch die μίμησις-Theorie des aristophanischen Agathon begünstigt. Für das Auftreten der aristophanischen Figur wurde von Diogenes Agathon selber – nicht Aristophanes – verantwortlich gemacht.

Daß Diogenes' Quelle sich ausführlich auch mit den *Thesmophoriazusen* auseinandersetzte, wird durch Philodemos bekräftigt. Die Nennung der „alten“ Dichter Ibykos und Anakreon läßt sich aus dem Zusammenhang der aristophanischen Agathonszene motivieren<sup>34</sup>; die dort genannten Dichter διεκλῶντ' ἰωνικῶς (*Th.* 163): die Assoziation mit der inhaltlich und im Vokabular verwandten Wendung τοὺς ἀρχαίους ἀποφαίνειν ἐνκεκλασμένῃ καθάπερ οἱ παλαιοὶ τῇ φωνῇ χρῆσθαι καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς προαγωγεῦν ἑαυτοῦς aus der *Wolken*-Besprechung liegt auf der Hand<sup>35</sup>.

Der dritte Schauspieler der *Thesmophoriazusen* muß spezifische Fähigkeiten besessen haben, wie sein Repertoire zeigt: er spielt außer Agathon (101–265) noch Agathons Diener (39–70), der nicht viel anders als sein Herr wirken konnte<sup>36</sup> (er soll den Auftritt des Dichters vorbereiten), die zweite Rednerin in der Frauenversammlung (443–458), den weibischen Kleisthenes (574–654), wahrscheinlich die Priesterin Kritylla (759–935)<sup>37</sup> und den Skythen (1001–Schluß), der besonders durch seine eigenartige Redeweise gekennzeichnet wird<sup>38</sup> (die Redeweise spielt auch bei Agathon – und eventuell seinem Diener – eine Rolle; Agathon wird als γυναικόφωνος und sein Lied als θηλυδριῶδες bezeichnet)<sup>39</sup>. Nicht auszu-

<sup>30</sup> Zu Philodemos' Argumentationstechnik vgl. ferner A. J. Neubecker, Beobachtungen zu Argumentationsweise und Stil Philodemos in der Schrift «Über die Musik» Buch IV, *CErc* 13 (1983) 85–90.

<sup>31</sup> Stephanis Nr. 1809, S. 324.

<sup>32</sup> Zur Wendung εἴπερ ὄρα vgl. Neubecker, *Bewertung* 50 Anm. 4. Neubecker weist mit Recht auf die ungewöhnliche Bedeutung von ἔργα hin (Philodemos 153).

<sup>33</sup> Ar. *Th.* 163 nach einer Emendation von Toup (vgl. auch A. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*, vol. 8. *Thesmophoriazusaе*, Warminster 1994, 141; Kugelmeier, 287–289); sie wird gestützt durch D. H. *Dem.* 43.

<sup>34</sup> Vgl. auch von Arnim, *SVF* 3, 229.

<sup>35</sup> Wohl aus Versehen rechnet Rispoli (Angeli–Rispoli, 88) auch Stesichoros zu den erwähnten Dichtern. Von Arnims Verweise auf die *Wolken* und die Scholien dazu (*SVF* 3, 229, Apparat) sind in 979 bzw. 969 zu verbessern.

<sup>36</sup> Vgl. Sommerstein, 160.

<sup>37</sup> Vgl. C. Austin, Le rôle de la Coryphée dans les „Thesmophories“, *Dioniso* 45 (1971 [1976]) 316–325; C. F. Russo, *Aristophanes. An Author for the Stage*, London 1994, 196–197. Auch wenn man mit K. J. Dover, *Aristophanic Comedy*, London 1972, und D. M. MacDowell, The Number of Speaking Actors in Old Comedy, *CQ* 44 (1994) 325–335, die Verwendung von vier Schauspielern annimmt, ist es nicht nötig, Kritylla mit der Heroldin (295–380) zu identifizieren; vielmehr wird Krityllas Abwesenheit vor V. 759 durchaus sinnvoll erklärt.

<sup>38</sup> Verweiblichung galt sogar als bei den Skythen verbreitet; vgl. Hdt. I 105, Hp., *Aër.* 22.

<sup>39</sup> 192 bzw. 131. Γυναικόφωνος wird bei Poll. IV 114 als ein Schauspielertypus erwähnt. Zur Bedeutung der Stimme des Schauspielers s. Z. Pavlovskis, The Voice of the Actor in Greek Tragedy, *CW* 71 (1977) 113–123; G. M. Rispoli, La voce dell' attore nel mondo antico: teorie e tecniche, *Acme* 40 (1996) 3–28; insbesondere über die Komödie vgl. Schol. Dion.

schließen ist ferner, daß Aristophanes die Begabung des Nikandros bei der Gestaltung und Verteilung der Rollen besonders berücksichtigte<sup>40</sup>: dies gilt vor allem für die Gestaltung der originellen, außergewöhnlichen Rolle des Skythen<sup>41</sup>.

Spezialisierte Schauspieler hat es in der Komödie des 5. Jahrhunderts wohl gegeben<sup>42</sup>: dies läßt sich besonders durch die Tatsache bestärken, daß zwei (oder drei?) bei Pollux IV 143–146 beschriebene Maskentypen nach dem Schauspieler Hermon ἐρμώοντες benannt worden waren<sup>43</sup>. Hermon ist der komische Schauspieler aus dem 5. Jahrhundert, über den uns die meisten Nachrichten erhalten sind<sup>44</sup>.

Der begabte Schauspieler Nikandros könnte 411 noch am Anfang seiner Karriere gestanden haben; dies würde erklären, warum er nur als dritter Schauspieler von Aristophanes verwendet wurde: die Rolle des dritten Schauspielers ist allerdings in diesem Stück umfangreicher als in den früheren Werken des Aristophanes. Derselbe Schauspieler hatte vielleicht vier Jahre zuvor die Rolle des Epos in den *Vögeln* gespielt; das Repertoire des dritten Schauspielers der *Vögel* ist nach den *Thesmophoriazusen* das wichtigste und musikalisch anspruchsvollste bei Aristophanes\*.

University of Cyprus

Antonis Tsakmakis

---

Thr., *GrGr* I 3 p. 16, 21 Hilg. (= Ar. T 78 K–A). Die Bedeutung des Akustischen in den *Thesmophoriazusen* wird bereits im Prolog (5 ff.) hervorgehoben.

<sup>40</sup> Entsprechendes wird auch für die Tragödie dieser Zeit vermutet: vgl. J. Gould, Form, Meaning and Performance in Euripides' *Ion*, in: *International Meeting of Ancient Greek Drama* (European Cultural Center of Delphi, April 1984, June 1985), Athens 1987, 171–174. Allgemein zu den Schauspielern im 5. Jhd. vgl. N. W. Slater, The Idea of the Actor, in: J. J. Winkler–F. I. Zeitlin (Hgg.), *Nothing to do with Dionysos?*, Princeton 1990, 385–395.

<sup>41</sup> K. Sier, Die Rolle des Skythen in den *Thesmophoriazusen* des Aristophanes, in: C. W. Müller – K. Sier – J. Werner (Hgg.), *Zum Umgang mit fremden Sprachen in der griechisch-römischen Antike*, Stuttgart 1992, 63–83, spricht von einem „Bühnengeschehen, wo ein vollwertiger Schauspieler die Rolle übernimmt und aus der Statistenfigur einen Hauptträger des Komödienspiels werden läßt“ (66); nach Sier soll dies „für den Zuschauer nicht wenig überraschend“ gewesen sein (ebd.).

<sup>42</sup> Vgl. P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976, 148–154.

<sup>43</sup> Vgl. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, second edition, revised by J. Gould and D. M. Lewis, Oxford 1968, 224 (zu *Et. Magn.* 376, 48–49).

<sup>44</sup> Vgl. Stephanis, Nr. 910.

\* Für ihre anregenden Bemerkungen danke ich den Herren Professoren R. Kassel, D. Lipourlis, H. Flashar und Th. Stephanopoulos.