Dion Chrysostomos und Euripides*

Abstract: Euripides is the Greek poet, after Homer, most quoted by Dio Chrysostom. In the Imperial age tragedies and parts of tragedies were performed in theaters and in other public and private places and the tragic myths were well known. Dio uses the myths of Euripidean tragedies to attack the „false opinions“ (*doxai*, or. 11) of most people, to give an educational message (orr. 8, 66, 32), recognising the usefulness of Euripides for the education of the orator (or. 18). Although Dio attacks theater and performances, he makes free use of Euripides (orr. 13, 17, 82) from the perspective of morality and rhetoric. A special matter seems to be the tragic theme of Philoctetes (or. 52), which Dio rewrites (or. 59), probably suggesting an autobiographical identification with the protagonist of the lost Euripidean tragedy.

1 Einleitung

Dion Chrysostomos (geboren 40 n. Chr. und gestorben nach 116) ist zweifellos einer der wichtigsten Autoren der frühen Kaiserzeit, was den Umfang des unter seinem Namen überlieferten Corpus wie auch dessen Nachleben in der folgenden Tradition betrifft.¹ Unter den in seinem Werk erwähnten Dichtern ist Euripides der am zweithäufigsten zitierte, mit weitem Abstand zu Homer: 21 Referenzen auf Euripides stehen 193 auf Homer gegenüber.² Dions Verhältnis zu den euripideischen Tragödien reicht von Bewunderung bis zu Kritik und unterscheidet sich darin nicht von seinem Verhältnis zu Homer, den er einerseits lobt (or. 53),³ oft aber auch widerlegt, korrigiert oder der „Falschheit“ beschuldigt (or. 11).⁴ Dions Euripides-Rezeption soll zunächst hinsichtlich seiner Deutung der euripideischen Figuren und Mythen und ihrer Funktion als pädagogisches Instrument untersucht werden; dann soll der Gebrauch konkreter euripideischer Zitate analysiert und schließlich Dions Identifikation mit Philoktetes in orr. 52 und 59 diskutiert werden.

* Aus dem Italienischen übersetzt von Elena Iakovou.

1 Vgl. hierzu Brancacci 1985; Amato 2011 und 2014.

2 Gangloff 2014. Während Homer *der* Dichter (ποιητής) *par excellence* ist, kann aber auch Euripides von Dion als „der Dichter“ (4,82) oder zumindest als „der andere Dichter“ unter denen bezeichnet werden, die nach Homer kommen (13,5: παρ’ ἑτέρῳ ποιητῇ τῶν ὕστερον; 23,2: ἕτερος [...] ποιητής).

3 Vgl. Fornaro 2002.

4 Vgl. Fornaro 2000a; Fornaro 2000b; Vagnone 2003; Lentano 2015.

2 Die Deutung der euripideischen Figuren und Mythen

2.1 Die Pelopiden-Sage und Nero

Dions Urteil über das Theater, wie auch über die Dichtung im Allgemeinen, ist ein ethisches und dabei weitgehend von Platons Urteil bestimmt:⁵ Die Dichtung, ja sogar die Dichtung Homers, verbreite falsche Meinungen, die von der Menge mit der Wahrheit verwechselt würden; so kritisiert Dion im Proöm seiner elften Rede „Troja ist nicht erobert worden“ die tragischen Mythen und schreibt daher Homer um (*or.* 11,7). Der Grund für seine Aversion gegen die tragischen Mythen ist folgender: So viele Seelen der Mehrheit der Menschen seien durch das Verlangen nach Ruhm korrumpiert worden, dass sie es sogar vorzögen, eher für ihr Unglück bekannt zu sein, als keine Übel zu erleiden, dafür aber unbekannt zu sein. So wären die Argiver beleidigt, wenn es jemand in Frage stellen würde, dass die schrecklichen Ereignisse aus der Pelopiden-Sage wirklich geschehen seien; und die Thebaner, wenn ihnen jemand beweisen würde, dass das Unglück von Ödipus oder Amphion, einem anderen König ihrer Stadt, erfunden sei:

καὶ ταῦτα καὶ αὐλούντων καὶ ᾄδόντων ἀνέχονται παρ' αὐτοῖς ἐν τῷ θεάτρῳ, καὶ τιθέασιν ἄθλα περὶ τούτων, ὃς ἂν οἰκτρότατα εἴπῃ περὶ αὐτῶν ἢ αὐλήσῃ· τὸν δὲ εἰπόντα ὡς οὐ γέγονεν οὐδὲν αὐτῶν ἐκβάλλουσιν. εἰς τοῦτο μανίας οἱ πολλοὶ ἐληλύθασι καὶ οὕτω πάνν ὁ τύφος αὐτῶν κεκράτηκεν. ἐπιθυμοῦσι γὰρ ὡς πλεῖστον ὑπὲρ αὐτῶν γίγνεσθαι λόγον· ὁποῖον δὲ τινα, οὐθὲν μέλει αὐτοῖς. ὅλως δὲ πάσχειν μὲν οὐ θέλουσι τὰ δεινὰ διὰ δειλίαν, φοβούμενοι τοὺς τε θανάτους καὶ τὰς ἀλγηδόνας· ὡς δὲ παθόντες μνημονεύεσθαι περὶ πολλοῦ ποιοῦνται.

Das alles, mit Flöte und Gesang dargeboten, dulden sie bei sich im Theater und setzen Preise aus für diejenigen, die das so jammernd wie möglich können. Sollte aber jemand behaupten, dass nichts von all dem geschehen ist, so werfen sie ihn vor die Stadt. So weit hat es die Menge in ihrem Wahnsinn gebracht, so sehr ist sie von der Einbildung besessen! Sie wollen nämlich nur, dass man möglichst viel über sie spricht, was, das kümmert sie nicht. Mit einem Wort: Die Menschen sind zu feige, das Leid auf sich zu nehmen, weil sie Angst haben vor dem Tod und vor dem Schmerz; aber dass man von ihnen spricht, als hätten sie es erfahren, darauf legen sie großen Wert. (*or.* 11,9 f., Übs. Elliger, leicht verändert)

Diese Textstelle ist bedeutsam, um zu verstehen, wie man noch alte Tragödien vortragen konnte. Dramatische Aufführungen zu klassischen Themen waren auf den kaiserzeitlichen Theaterbühnen aktuell (ἐν τῷ θεάτρῳ; vgl. 67,6: ἐν μέσοις τοῖς θεάτροις).⁶ So kennt Dion Aufführungen von mythischen Episoden aus antiken Tra-

⁵ Vgl. Fornaro 2000; Gotteland 2001; Gangloff 2004 und 2006; Thévenez 2016.

⁶ Dies zeigt, dass Dion hier den Atriden-Mythos mit Argos und nicht mit Theben verbindet, wie es in der Pindar folgenden Tradition der Fall ist (vgl. Vagnone 2003, 113). Dion scheint sowohl Aischylos als auch Sophokles und Euripides präsent zu haben, und zwar neben den vollständig erhaltenen auch die verlorenen Tragödien, z. B. für den Mythos vom Tod der Söhne der Niobe und des Amphion (vgl. Hom.

gödien in verschiedenen Vortragsformen, nämlich in Gesang, Flötenspiel und Rezeitation (11,9 αὐλούντων καὶ ᾄδόντων; εἴπη περὶ αὐτῶν ἢ αὐλήσῃ). Es ist jedoch nicht klar, ob er hier sagen will, dass diese Formen separat oder in derselben Aufführung auf die Bühne gebracht wurden. Sie traten jedoch in denselben Wettbewerben gegeneinander an, in denen der Preis an die vergeben wurde, die „so jammernd wie möglich“ (οἰκτρότατα) mit der Flöte gespielt oder gesungen, also Emotionen von Mitleid und Mitgefühl im Publikum geweckt hätten. Die pathetische Wirkung dieser Art von Aufführung wird in einer sprichwörtlichen Anekdote⁷ in Rede 33 erzählt: Ein Tragödienschauspieler habe sich in Troja aufgehalten, und als ihn die Bewohner dieser Stadt beharrlich aufgefordert hätten, ihnen etwas vorzuspielen, habe er geantwortet: „Je besser ich spiele, desto größer wird euer Unglück sein“ (ὅσω γὰρ ἂν [...] κρείττον ἀγωνίσωμαι, τοσοῦτω φανήσεσθε ὑμεῖς ἀτυχέστεροι, 33,8, Übs. Elliger).

In Rede 66, der ersten *Über den Ruhm*, thematisiert Dion das Problem des Ehrgeizes und des Wunsches, um jeden Preis zu öffentlichen Ehren zu gelangen, was für Dion das wichtigste menschliche Laster ist.⁸ Als bestes Beispiel für den verhängnisvollsten Ehrgeiz, der aus dem Drang nach königlicher Macht schließlich nur zu Ruin und Verzweiflung führt, nennt Dion den Mythos der Pelopiden, der Gegenstand berühmter Tragödien geworden ist:

ὅτι μὲν γὰρ διὰ χρυσοῦν πρόβατον ἀνάστατον συνέβη γενέσθαι τηλικαύτην οἰκίαν τὴν Πέλοπος οἱ τραγωδοὶ φασιν. καὶ κατεκόπη μὲν τὰ τοῦ Θυέστου τέκνα, τῇ Πελοπίᾳ δὲ ὁ πατὴρ ἐμίχθη καὶ τὸν Αἰγισθὸν ἔσπειρεν· οὗτος δ' ἀπέκτεινε μὲν μετὰ τῆς Κλυταιμνήστρας τὸν Ἀγαμέμνονα τὸν ποιμένα τῶν Ἀχαιῶν, κάκεινῃν Ὀρέστης ὁ υἱός, καὶ τοῦτο ποιήσας εὐθὺς ἐμαίνετο. τούτοις δὲ οὐκ ἄξιον ἀπιστεῖν, ἃ γέγραπται μὲν οὐχ ὑπὸ τῶν τυχόντων ἀνδρῶν, Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους, λέγεται δὲ ἐν μέσοις τοῖς θεάτροις· ἔτι δὲ ἰδεῖν ἔστιν ἑτέραν οἰκίαν συντριβεῖσαν πλουσιωτέραν ἐκείνης διὰ γλώτταν καὶ νῆ Δία ἐτέραν κινδυνεύουσιν.

Die Tragiker wissen davon zu erzählen, dass wegen eines goldenen Schafes⁹ ein so mächtiges Haus wie das des Pelops untergegangen ist. Die Kinder des Thyestes wurden erschlagen, und mit

Il. 24, 605 – 609; Apollod. 3,5,6). Dion zitiert aus diesem Mythos an anderer Stelle ein Fragment aus der *Antiope* des Euripides (or. 73,10).

⁷ Vgl. Luc. *Pisc.* 38; *Pseudolog.* 10 (vgl. Bost-Pouderon 2011, 13).

⁸ Vgl. Berardi 1998.

⁹ Es handelt sich um das Lamm mit dem goldenen Vlies, das Atreus, der Sohn des Pelops, getötet und in eine Truhe gelegt hatte. Seine Frau übergab es jedoch heimlich dem Thyestes, dem Bruder des Atreus, mit dem sie sich vereinigt hatte. Mit Täuschung und aufgrund des Geschenks der Aërope beanspruchte Thyestes das Königreich des Atreus, der aus Rache die Söhne seines Bruders töten und ihrem Vater zum Mahl vorsetzen ließ. Ein Orakel offenbarte Thyestes, dass er, um Rache zu nehmen, sich mit seiner Tochter Pelopeia inzestuös vereinigen müsste, eine Verbindung, aus der Aigisthus hervorgehen sollte. Die Ereignisse des Pelopiden-Mythos waren Gegenstand zahlreicher Tragödien: So gab es einen *Atreus* (fr. 140 f. Radt), wahrscheinlich drei *Thyestes* (fr. 247–269 Radt) des Sophokles, einen des Euripides (fr. 391–*397b Kannicht) sowie viele andere der Kleinen Tragiker. Im Allgemeinen und für die Rekonstruktion der genannten Dramen vgl. F. Jouan u. H. van Looy (Hgg.), *Euripide*, VIII.2: *Bellérophon-Protesilas*, Paris 2000, 171–173. Die Pelopiden-Geschichte konnte der breiten Öffentlichkeit auch durch weniger kanonische Theatergenres wie Mimos oder Pantomimos bekannt sein, die im

Pelopias begattete sich ihr Vater und zeugte den Aigisthos. Dieser tötete mit Klytämnestras Hilfe Agamemnon, den Hirten der Achaier, und jene wieder tötete Orestes, ihren Sohn, der unmittelbar nach der Tat wahnsinnig wurde. Diese Geschichten verdienen Glauben, denn sie sind nicht von irgendwelchen Männern, sondern von Euripides und Sophokles geschrieben worden und werden auch jetzt noch in den Theatern rezitiert. Abgesehen davon kann man auch ein anderes Haus sehen, das noch reicher war als das des Pelops und wegen einer Zunge untergegangen ist und, bei Gott, noch ein drittes, das in Gefahr ist unterzugehen. (or. 66,6, Übs. Elliger, leicht verändert)

Dass in diesem Abschnitt Aischylos fehlt, der tatsächlich von Dion einzig in Rede 52 über *Philoktet* herangezogen wurde, ist auffallend: Dieses Fehlen lässt sich nicht nur mit dem persönlichen Geschmack Dions erklären, sondern auch damit, dass Dion in diesem polemischen Kontext herausstellen wollte, was er selbst öfter im Theater „rezitiert“ (λέγεται) gesehen hat: die *Elektra* des Sophokles und den *Orestes* des Euripides.¹⁰

Dieser Verweis auf berühmte Tragödien geschieht im Kontext einer moralischen Deutung des Mythos.¹¹ Die Pelopiden-Erzählung führt exemplarisch die Folgen des schlechten Ehrgeizes vor Augen, welcher um der königlichen Macht willen vor Verrat, Korruption, sogar Inzest nicht zurückschreckt. Die Autorität der Dichter verleiht den mythischen Erzählungen Glaubwürdigkeit, obwohl solche Sagen nicht ‚geglaubt‘ werden sollen, als ob sie historische Tatsachen wiedergeben. Vielmehr braucht es einen Lehrer als Vermittler, der eine Interpretation anbietet, die die Mythen-erzählung für die Erziehung des Menschen fruchtbar macht. Das Theater indes vermag das Publikum so mitzureißen und emotional aufzuwühlen, dass es sich nicht fragt, was der Dichter ihm wirklich sagen wollte. Bisweilen lösen die erzählten verhängnisvollen Taten der Mythenfiguren, anstatt als Abschreckung vor einem tadelnswerten Benehmen zu dienen, sogar die Imitation im alltäglichen Verhalten aus. Daher ist Dion die Dichtung allgemein und das Theater im Besonderen verdächtig, weil es tatsächlich über die Fähigkeit verfügt, starke Leidenschaften zu wecken, während hingegen nach Dion der eigentliche Zweck der Poesie darin bestehen sollte, die Leidenschaften zu moderieren und zu disziplinieren.

Darüber hinaus weisen die Ereignisse des Pelopiden-Mythos nach Dion beeindruckende Parallelen zur zeitgenössischen kaiserlichen Familie auf. So stellt er eine Verbindung zwischen dem Inzest und den Verbrechen im Hause des Pelops und denen zunächst der Familie Neros und dann der Domitians her,¹² wobei er sich bei Ersterem wahrscheinlich primär auf dessen theatralische Ambitionen bezieht. Der Kaiser ließ sich nämlich nicht nur vom Theater mitreißen und beschränkte sich nicht darauf, nur Zuschauer und Liebhaber des Theaters zu sein, sondern er trat selbst als Schauspieler

2. Jh. n. Chr. auf der Bühne verbreitet waren. Über die Pantomimen, die sich auf den Pelopiden-Mythos konzentrieren, informieren uns z. B. Luc. *Salt.* 67 und Iuv. *Sat.* 7, 92.

¹⁰ Vgl. Nervergna 2014, 166.

¹¹ Vgl. Said 2002; Gangloff 2002.

¹² Vgl. Suet. *Dom.* 14–16; Cass. Dio 67,16–18; Philostr. *Vit. Ap.* 8,23–26. Zum Verhältnis Neros zu Domitian vgl. Iuv. *Sat.* 4,37.

in diesen Dramen auf, und zwar, wie Dion an anderer Stelle sagt, als eine echte „Krankheit“ (νόσος) des Theaters (32,60).¹³ Zu Neros Repertoire, wie wir es z. B. aus Suetons *Vita Neronis* (21,3) kennen, gehörte u. a. der Pelopiden-Mythos, denn Nero besang, auch den „Muttermörder Orestes“ und den „Ödipus, der sich blindete“, und zwar in der Weise, dass die anwesenden Zuhörer den Eindruck gewinnen mussten, dass sich der kaiserliche Kitharöde mit den von ihm besungenen Verbrechen, Mordmord und Inzest, augenscheinlich identifizierte, besonders weil er oft auch in eigener Maske auftrat. Nero wechselte sich in den Rollen des Kitharöden und des eigentlichen Schauspielers ab, darin von anderen Schauspielern in alter Weise unterstützt.¹⁴ Und genau auf diese Rollen könnte Dion oben mit „in den Theatern“ sarkastisch anspielen. Darüber hinaus scheint Nero das beste Beispiel für eine moralisch katastrophale Handlung zu sein: Der Kaiser/Schauspieler überführt das Theater ins Leben, indem er das tragische Geschehen in seinen eigenen Schandtaten nachahmt. Die gleiche Haltung nehmen, wie wir nun sehen werden, die Einwohner Alexandrias ein.

2.2 Die *Bakchen* und der Wahnsinn der Alexandriner

Die Rede 32 „An die Alexandriner“, die an die Einwohner Alexandrias gerichtet ist, enthält eine heftige Anklage gegen die Bräuche der Letzteren, insbesondere gegen die Manie, die sie zum Pferderennen zwingt, nach dem Prinzip: „Das Schimpfliche ist noch schimpflicher und lächerlicher, wenn es eine ganze Stadt betrifft“ (32,93, Übs. Elliger). Die Rede ist polemisch gegen die negativen Auswirkungen der Spektakel auf die Menge gerichtet.¹⁵

In dieser Rede gibt es eine Anspielung auf die *Bakchen* des Euripides: Mit ihrem wahnsinnigen, hemmungslosen Verhalten, das dem der Frauen in der Dionysos-Prozession ähnelt, würden die Alexandriner die Mythenerzählungen der Dichter glaubhaft machen (32,58). Die Passage ist nützlich, um den Bühnenapparat zu verstehen, der für die Theateraufführung der Tragödie des Euripides benutzt wurde:

οὐ γὰρ ἐκ Μουσῶν, ἀλλ' ἐκ Κορυβάντων τινῶν κατέχεσθε, καὶ πιστὰ ποιεῖτε τὰ τῶν ποιητῶν μυθολογήματα· ὥς ἐκεῖνοί γε παρειαγοῦσι Βάκχας τινὰς μαινομένους ὑπὸ μέλους καὶ Σατύρους· οὐκοῦν ὑμῖν τὰ τῶν νεβρίδων τε καὶ θύρσων ἐνδεῖ καὶ τὸ λέοντας φέρειν ἐν ταῖς ἀγκάλαις· τὰ δὲ ἄλλα καὶ πάνυ μοι δοκεῖτε εἰκέναι Νύμφαις καὶ Σατύροις. ἰλαροί τε γὰρ αἶε καὶ φιλογέλωτες καὶ φιλορρησταί· πλὴν οὐκ αὐτόματος ὑμῖν ἀναβλύει διψήσασιν ὁ οἶνος ἐκ πέτρας ποθὲν τινος ἢ νάπης, οὐδὲ γάλα καὶ μέλι δύνασθε εὐχερῶς οὕτως ἔχειν ἄκροισι δακτύλοις διαμώντες χθόνα· ἀλλ' οὐδὲ τὸ ὕδωρ

¹³ In dem merkwürdigen Ausdruck „wegen einer Zunge“ (διὰ γλώτταν) sieht von Arnim eine Anspielung auf Neros rücksichtslose Leidenschaft für das Theater: Von Arnim 1896, 162 glaubte, dass der obskure Ausdruck (vgl. von Arnim 1898, 277) auf Neros lyrisch-poetische Ambitionen anspielt. Skeptisch hierzu Desideri 1978, 249 Anm. 52.

¹⁴ Zu Nero als Autor vgl. Nervegna 2007 mit Literatur.

¹⁵ Vgl. Kasprzyk u. Vendries 2012.

ὑμῖν ἀφικνεῖται δεῦρο αὐτόματον οὐδὲ τὴν μᾶζαν ἔχετε ἐν ἐξουσίᾳ δῆπουθεν, ἀλλὰ καὶ ταύτην ἐκ τῆς τῶν κρειττόνων χειρὸς λαμβάνετε· ὥστε ἴσως καιρὸς ἦν ὑμᾶς παύσασθαι βακχειῶν καὶ προσέχειν μᾶλλον αὐτοῖς.

Nicht von Musen, von Korybanten seid ihr besessen, und ihr macht aus den Fabeln der Dichter Wahrheit. Bei ihnen treten von der Musik rasend gemachte Bacchantinnen und Satyrn auf. Bei euch fehlen zwar die Felle von Hirschkalbern und die Thyrsosstäbe, auch tragt ihr keinen Löwen auf den Armen, in allem andern aber kommt ihr mir genau wie Nymphen und Satyrn vor. Immer seid ihr ausgelassen und habt eure Freude an Lachen und Tanzen. Nur sprudelt bei euch, wenn ihr lustig seid, kein Wein von selbst irgendwo aus einem Felsen oder Wiesengrund hervor, und auch Milch und Honig könnt ihr nicht so leicht bekommen, indem ihr einfach „mit den Fußspitzen die Erde aufkratzt“, ja nicht einmal das Wasser kommt von selbst zu euch nach Alexandria; auch über das Brot könnt ihr wohl kaum selbst verfügen, sondern empfangt es aus der Hand von Mächtigeren. Deshalb wäre es vielleicht an der Zeit, mit dem bacchantischen Unfug Schluss zu machen und mehr auf euch selbst achtzugeben. (or. 32,58 f., Übs. Elliger)

In diesem Abschnitt wird zwischen der Aufführung (παρεισάγουσι) der *Bakchen* und einem ausgelassenen bakchischen Verhalten unterschieden, wie es den Alexandrinern zueigen ist. Doch was im Theater als theatralische Fiktion seine Berechtigung haben mag, ist im Alltag nur grotesk und unmoralisch. Die Alexandriner tragen zwar keine Bühnengewänder und haben keine Bühnenrequisiten in der Hand wie die Schauspieler im Theater. Aber sie handeln wie Bühnenfiguren und verwechseln das Leben mit dem Theater: dieses imitiert jenes.

Wir wissen nicht, ob Dion Zeuge einer Aufführung der *Bakchen* gewesen ist, die in der Kaiserzeit eine gewisse Verbreitung gehabt zu haben scheinen.¹⁶ Man scheint hier indes das deutliche Echo einer Abneigung gegen den reichen szenischen Apparat der Tragödien zu finden, wie es etwa auch von Plutarch bezeugt ist (*De glor. Ath.* 348E), und auch gegen die Chorgesänge, die als der schlimmste Teil der Tragödie angesehen wurden.¹⁷ Dion zielt hier jedoch auf den Mythos als Objekt des „Glaubens“ der Menge und als Modell zur Nachahmung¹⁸ und betont daher die Identifikation der Alexandriner mit den dionysischen Geschöpfen, die dem Wahnsinn und Rausch erlegen seien, was einen erbärmlichen Zustand mit einer klar politischen Assoziation darstellt. Während die dionysischen Wesen des Mythos zu Wundertaten befähigt zu sein scheinen (z. B. indem sie Wein aus dem Fels sprudeln lassen können), sind die Alexandriner sogar für die Erlangung des Lebensunterhalts völlig von den Römern abhängig und gezwungen, bei ihnen zu betteln.

Um diese ernste, wichtige Botschaft zu vermitteln, kehrt Dion den Wortlaut der Tragödie des Euripides um, indem er den Botenbericht in den *Bakchen* (677–774) paraphrasiert und aus diesem den Vers 709 syntaktisch angepasst zitiert. Euripides' Bote berichtet von den Handlungen, die die Bakchen in den Bergen vollführen: Es

¹⁶ Vgl. Gotteland 2001, 102; Kasprzyk u. Vendries 2012, 73 Anm.181 verweisen auf Phil. Alex. *Quod omnis probus liber sit*, 141.

¹⁷ Vgl. or. 19,5.

¹⁸ Vgl. Said 2002.

handelt sich also um eine Erzählpassage (daher Dions Verwendung des Begriffs *μυθολογήματα*), die Dion vielleicht für die Bühne adaptiert als Choraufführung gesehen hatte. Ironisch fügt er hinzu, dass die Alexandriner keinen Wein aus dem Felsen sprudeln lassen könnten wie die Bakchen auf der Bühne könnten, zu deren Karikatur sie werden, ja nicht einmal Wasser, und wenn sie Brot wollten, müssten sie darum betteln.

Abschließend sei auf Dions wiederholte Erwähnung der Satyrn hingewiesen („[...] ihr gebt mir wirklich eine Vorstellung, wie die Nymphen und Satyrn aussahen“): Auch in diesem Fall könnte Dion, obwohl es sich nur um einen Verweis auf die Mythenfiktion handelt, auf komische Aufführungen mit Chören aus Nymphen und Satyrn anspielen. Dion könnte – in Anbetracht seines Verweises auf Euripides – auch an dessen Satyrspiele, insbesondere an den *Kyklops*, denken.¹⁹

2.3 Herakles und die Komödie

In noch etwas anderer Weise formuliert Dion die Ähnlichkeit zwischen der Tragödie des Euripides und der Komödie in seiner Rede *An die Alexandriner*:

ὥσπερ ἐν ταῖς κωμωδίαις καὶ διασκευαῖς Καρίωνα μὲν εἰσάγοντες μεθύοντα καὶ Δᾶον οὐ σφόδρα κινουσι γέλωτα, τὸν δὲ Ἡρακλέα τοιοῦτον ὁρῶσι γελοῖον δοκεῖ, παραφερόμενον, καὶ καθάπερ εἰώθασιν, ἐν κροκωτῷ, παραπλησίως καὶ δῆμος οὕτως μέγας μινυρίζων διὰ βίου καὶ πάλιν ἡνιοχῶν χωρὶς ἵππων αἰσχρὸν γίγνεται καὶ καταγέλαστον. αὐτὸ γὰρ τοῦτο Εὐριπίδης τὸν Ἡρακλέα φησὶ παθεῖν μαινόμενον·

ἐκ τοῦδε βαίνων ἄρματ' οὐκ ἔχων ἔχειν
ἔφασκε, δίφρου δ' εἰσέβαινεν ἄντυγας,

κᾶθ' εἰνε κέντρον δῆθεν ὡς ἔχων χερί. (HF 947–949)

μὴ οὖν καὶ ὑμεῖς κατὰ ζῆλον τὸν ἐπ' Ἀλεξάνδρῳ· καὶ γὰρ αὐτὸς μὴ οὖν καὶ ὑμεῖς κατὰ ζῆλον τὸν ἐπ' Ἀλεξάνδρῳ· καὶ γὰρ αὐτὸς ἔλεγε Διὸς υἱὸς εἶναι. μάλλον δ' ἴσως οὐχ Ἡρακλεῖ προσέοικεν ὑμῶν ὁ δῆμος, ἀλλὰ Κενταύρῳ τινὶ ἢ Κύκλωπι πεπωκότι καὶ ἐρώντι, τὸ μὲν σῶμα ἰσχυρῷ καὶ μεγάλῳ, τὴν δὲ διάνοιαν ἀμαθεῖ.

Wie nämlich in Komödien und Schaustellungen ein Karion oder ein Davos kein allzu großes Gelächter hervorruft, wenn er betrunken die Bühne betritt, Herakles aber, wenn er in dieser Verfassung und dazu noch wie üblich in einem gelben Gewand herumtorkelt, dem Publikum lächerlich vorkommt, so wirkt auch ein Volk, das so groß ist wie ihr und trotzdem durchs Leben trällert²⁰ und dann wieder den Wagenlenker ohne Pferde spielt, abstoßend und lächerlich. Genau so lässt es Euripides dem rasenden Herakles ergehen:

„Dann ging er zu dem Wagen, tat, als stünd' er da,
bestieg des Wagens Sitz sodann, und peitschend hieb
er ein, als hätt' die Peitsche er in seiner Hand.“ (HF 947–949)

Ihr wollt doch wohl nicht dem Alexander nacheifern, der behauptete, wie Herakles ein Sohn des Zeus zu sein. Allerdings gleicht euer Volk nicht so sehr dem Herakles als vielleicht einem Ken-

¹⁹ Dessen Figur wird in derselben Rede (or. 32,94) evoziert. Siehe den folgenden Abschnitt 2.3.

²⁰ Zum Verb *minurizein*, das auf Plat. *Rep.* 3, 411a–b anspielt, siehe Bost-Pouderon 2008, 119.

tauren oder dem Liebe und Wein verfallenen Kyklopen: von Statur stark und gewaltig, aber schwach an Verstand. (or. 32,94 f., Übs. Elliger)

Obwohl er eine tragische Figur ist, wird der Herakles des Euripides nach Dion lächerlich und komischer als eine Komödienfigur dargestellt, wenn er als Sklave und Verrückter gekleidet auf die Bühne kommt. Dabei handelt es sich letztlich um eine schreckenerregende Komik, denn Herakles tötet in der Einbildung, einen Streitwagen zu fahren, seine Frau und Kinder. Indirekt hat die Komik dieser tragischen Figur für Dion eine pädagogische Implikation: Auch die Alexandriner, die an ähnlichem Wahnsinn leiden, stürzen sich in unbedachte Handlungen.²¹ Die Komik des Euripides ist dabei ähnlich didaktisch und instruktiv wie die des Menander: Es geht ihr nicht um das Lachen um seiner selbst willen, das charakteristisch ist für Farcen oder andere komische Spektakel, die ihre Inspiration vielleicht in den für die Komödie typischen Charakteren gefunden haben (Karion, Davos, ein Kentaur oder ein betrunkenen Kyklop).²² Der *Hercules furens* belehrt nach Dion vielmehr darüber, was die Auswirkungen des dargestellten Wahnsinns auf die sind, die ihn in einer unmoralischen Weise rezipieren; Dion ist ja, wie oben gesehen,²³ Gegner eines Theaters, das die Menschen nicht zum Nachdenken über die moralische Bedeutung der dargestellten Handlung bewegt. So hat Nero Charaktere auf die Bühne gebracht, als ob er sich mit ihnen selbst in ihren unziemlichsten Handlungen identifizieren könnte. Die Einwohner von Alexandria ihrerseits ahnen mit ihrem täglichen Verhalten die Torheit der Bakchen nach und lassen sich von dem inspirieren, was sie im Theater gesehen haben. Sogar den Wahnsinn des Herakles, der von Euripides als Warnung vor den Auswirkungen der Trunkenheit konzipiert sei, nehmen sich die Alexandriner zum Vorbild und verhalten sich so noch schlimmer als der Herakles des Euripides.

Daher rührt auch Dions abschließende Beobachtung: Der Wahnsinn der Alexandriner ähnelt nicht dem des Herakles. Es ist vielmehr der Wahnsinn monströser Wesen wie der Kentauren oder Kyklopen, die weder heroisch noch menschlich sind und symbolisch für eher irrationale Impulse stehen. Die Mythen, die den Tragödien, einschließlich der des Euripides, zugrunde liegen, müssen wie alle Mythen in der Dichtung in moralischem Sinne verstanden und erklärt werden. Sonst nimmt die große Menge der Rezipienten die Stücke nur an ihrer Oberfläche wahr, d. h. jene Aspekte, die die Phantasie anregen und negative Leidenschaften wecken können. Daher ist es möglich, dass tragische Figuren, die als ethische Mahner fungieren, mit komische Figuren vertauscht werden können, deren Ziel es ist, die Menschen zum Lachen zu bringen oder ein hässliches, verwerfliche Bild der menschlichen Seele zu zeichnen. So könnte man es schließlich als ironisch verstehen, wenn Dion in einem Kontext, der

²¹ Vgl. Kasprzyk u. Vendries 2012, 136 f.

²² Vgl. hierzu zuletzt Hunter 2017, 219.

²³ Siehe oben S. 156 f.

sich auf die Parodie der Dichter fokussiert, aus der *Hekabe* (607) zitiert und dieses Zitat einem „Komiker“ zuschreibt (32,86) – und zwar Euripides.²⁴

3 Die Euripides-Lektüre als pädagogisches Instrument

Die Aufführung von Theaterstücken oder Teilen davon ist nach Dion erlaubt, wenn sie pädagogischen Zwecken dient. Wenn er einen gestandenen, einflussreichen Politiker, vielleicht einen zukünftigen Kaiser, beraten muss, welche Autoren er studieren soll, um seine rhetorische Ausbildung zu perfektionieren, beginnt Dion seine eigene Autorenliste mit zwei dramatischen Dichtern, nämlich Menander und Euripides:²⁵

τῶν μὲν δὴ ποιητῶν συμβουλευσάμῃ ἄν σοι Μενάνδρῳ τε τῶν κωμικῶν μὴ παρέργως ἐντυγχάνειν καὶ Εὐριπίδῃ τῶν τραγικῶν, καὶ τούτοις μὴ οὕτως, αὐτὸν ἀναγινώσκοντα, <ἀλλὰ δι> ἑτέρων ἐπισταμένων μάλιστα μὲν καὶ ἡδέως, εἰ δ' οὖν, ἀλύπως ὑποκρίνασθαι· πλείων γὰρ ἡ αἴσθησις ἀπαλλαγέντι τῆς περὶ τὸ ἀναγινώσκειν ἀσχολίας.

Was nun die Dichter betrifft, möchte ich dir bei den Komödienschreibern zu einem gründlichen Studium des Menander, bei den Tragikern zu dem des Euripides raten, und zwar würde ich sie nicht selbst lesen, sondern mir vorlesen lassen von Leuten, die gut und angenehm, zumindest aber ohne den Ohren Schmerzen zu bereiten, rezitieren können; denn die Wahrnehmung ist besser, wenn man selbst der Mühe des Lesen enthoben ist. (or. 18,6, Übs. Elliger, leicht verändert)

Dion bezieht sich hier auf die tatsächliche Schauspielpraxis, wie die Verwendung des *terminus technicus* „rezitieren“ (ὑποκρίνασθαι) zeigt; dies sollen erfahrene Rezipienten tun, um den mächtigen Mann, an den die Rede gerichtet ist, in seinem „Studium“ (ἐντυγχάνειν) bzw. beim sorgfältigen „Lesen“ (ἀναγινώσκειν) zu unterstützen. Das Lesen ist eine mühsame und anspruchsvolle Tätigkeit, die ungenügend ist, wenn es um Texte geht, die geschrieben wurden, um rezitiert zu werden; schließlich wissen wir nicht, ob die Muttersprache der Persönlichkeit, an die sich Dion wendet, Griechisch oder Latein war. In letzterem Fall dürfte das laute einsame Lesen eher schwierig gewesen sein. Bei der Lektüre geht es nun um die angemessene „Wahrnehmung“ (αἴσθησις), sonst wird der Theatertext verzerrt und verliert seinen Nutzen. Daher gibt es Bedarf für einen eigenen Beruf, den des Schauspielers. Gewiss sind nicht alle Schauspieler exzellent in ihrer Kunst: Manche besitzen die notwendige „Annehmlichkeit“ zum Rezitieren; wenigstens sollen sie dem Zuhörer keine „Schmerzen be-

²⁴ Das Zitat hat den Begriff ἀταξία anstelle von ἀναρχία wie bei Euripides, was darauf hindeuten könnte, dass Euripides aus dem Gedächtnis zitiert und er ihn mit einem Komiker verwechselt. Oder dass es sich um eine Interpolation handelt (wie von Arnim annahm, der den Satz getilgt hat) oder um einen Vers, der nach dem euripideischen Modell von einem sonst nicht bekannten Komiker gebildet wurde. Es kann sogar sein, dass Dion mit der Ignoranz seines Publikums aus „Mimen und Narren“ spielt, die Euripides mit einem „Komiker“ verwechselt.

²⁵ Zur Verbindung Menanders mit Euripides siehe Vogt-Spira 2001 und zuletzt Nervegna 2013.

reiten“. Das Lautvorlesen ist umso notwendiger, weil die Kunst des Redners bei einer Deklamation offensichtliche Ähnlichkeiten zu der des Schauspielers aufweist.²⁶ Tatsächlich rät Dion in derselben Rede seinem Schüler weiter, nicht zu schreiben, sondern zu diktieren, um sich auf diese Weise in der Kunst der gesprochenen Rede zu üben (18,18).

Das obige Zitat kann man auch als Parallele sehen zu dem, was Dion in Rede 38 an die Einwohner von Nikomedeia gerichtet sagt:

μᾶλλον δὲ μόνον οὐχὶ καθ' ἑκάστην ἡμέραν θεᾷσθε καὶ τοὺς τραγωδοὺς καὶ τοὺς ἄλλους, ὅσοι δοκοῦσι μὲν ἡδονῆς ἔνεκεν καὶ τέρψεως εἰς τὰς σκηνὰς παριέναι, τοὺς δὲ αἰσθανομένους τῶν γιγνομένων ὠφελοῦσιν.

Fast jeden Tag seht ihr Schauspieler in tragischen Rollen und all die anderen, die nur zum Vergnügen und Ergötzen auf die Bühne zu kommen scheinen, den Zuschauern aber, die der Handlung folgen, Gewinn bringen. (or. 38,39, Übs. Elliger)

Die Theaterraufführung kann zu einem pädagogischen Instrument werden, weil sie sowohl individuell als auch kollektiv die richtige Wahrnehmung (*aisthesis*) und das Verständnis dessen fordert, was die Akteure sagen. So bringt die Inszenierung des Stücks ‚Gewinn‘ (*opheleia*), weil diese besser als die einsame Lektüre erlaubt, den Buchstaben und die Bedeutung des tragischen Textes zu verstehen, jenseits der theatralischen Fiktion, die kein vernünftiger Mensch für Wirklichkeit halten kann, und jenseits des oberflächlichen „Vergnügens“, das die Aufführung bereitet.

Diese sollte daher vom Standpunkt des Moralisten nicht nur auf das Vergnügen des Zuhörers ausgerichtet sein, sondern eine Auswirkung auf die *paideia* einer Gemeinschaft haben, weil sie das Streben nach Tugend propagieren sollte. „Das Gehör des Volkes ist das Theater“ (δήμου γὰρ ἐστὶν ἀκοὴ τὸ θέατρον, 32,4), sagt Dion zu Beginn der Rede *An die Alexandriner*. Deshalb ist es notwendig, dass man im Theater etwas „Schönes und Wertvolles“ hört und nicht „Lärm, Possen und Witze“, von denen es stets voll sei (ἀεὶ μεστόν ἐστι καὶ θορύβου καὶ βωμολοχίας καὶ σκωμμάτων), und auch keine „Pantomimen und ausgezeichneten Tänzer im Chortanz“ (μίμοί τ' ὀρχησταί τε χοροῖτυπήσιν ἄριστοι, 32,4) sieht. Das sind Spektakel, die wie die Pferderennen keinen Nutzen für die Stadt haben, sondern nur Schlägereien und Störungen der öffentlichen Ordnung provozieren.

Dion zeigt also ein klares Bewusstsein für den performativen Aspekt der Dramentexte und zugleich für ihre pädagogische Dimension. So fährt er in Rede 18 fort:

καὶ μηδεὶς τῶν σοφωτέρων αἰτιάσεται με ὡς προκρίναντα τῆς ἀρχαίας κωμωδίας τὴν Μεγάνδρου ἢ τῶν ἀρχαίων τραγῳδῶν Εὐριπίδην· οὐδὲ γὰρ οἱ ἱατροὶ τὰς πολυτελεστάτας τροφὰς συντάττουσι τοῖς θεραπαίαις δεομένοις, ἀλλὰ τὰς ὠφελίμους.

26 Vgl. Thévenet 2016.

Keiner der Neunmalklugen werfe mir vor, ich stellte Menander über die alte Komödie und Euripides über die älteren Tragiker! Auch der Arzt verordnet seinen Patienten nicht die kostspieligste, sondern die bekömmlichste Nahrung. (or. 18,7, Übs. Elliger)

Die medizinische Metapher, nach der der Unterricht wie eine Therapie ist,²⁷ ist in gewisser Weise vom Adverb *ἀλύπως* im vorangegangenen Absatz vorweggenommen worden,²⁸ welches typisch ist für die tragische Sprache. „Schmerzlos“ (*ἀλύπως*) muss die Rezitation des Schauspielers sein, weil sie die Ohren des Zuhörers nicht beleidigen dürfe, aber auch, weil sie in der Seele weder Schmerz noch Qual erregen dürfe, was eine schlechte Seite des Theaters sei und bekämpft werden müsse.

Der pädagogische Gebrauch des Euripides zeigt sich auch in den seltenen Euripides-Zitaten bei Dion. Zwei davon stammen aus Chorpartien. In der zweiten Rede *Über das Königtum* (or. 2,42) werden drei Chorverse aus dem *Orest* (349–351) in Erinnerung gerufen, um auf die beklagenswerte Verweichlichung des Menelaos und seine Neigung zum Luxus anzudeuten, die bei einem Nachkommen des Pelops nicht weiter erstaunlich ist.²⁹ In der Rede *An die Alexandriner* (or. 32,100) dient das Zitat aus dem Chor des *Herakles* (673–675) Dion dazu, eine Polemik gegen schlechte Spektakel zu besiegeln, besonders gegen solche, die zu obszönem, ausgelassenem Lachen reizen, was verschieden von der gesunden Freude sei, die zu einer guten Komödie gehören würde:³⁰

ἀλλ' οὐ τὸ γελοῖον ἀγαθὸν ἐστὶν οὐδὲ τίμιον, ἀλλὰ τὸ χαίρειν· ἀπορία δὲ καὶ ἀγνοία χαρᾶς ἀνθρώποι διώκουσι γέλωτα. τὴν γοῦν βοτάνην ἀκηκόατε τὴν σαρδόνιον καλουμένην, ἣ γέλωτα μὲν ποιεῖ, χαλεπὸν δὲ τοῦτον καὶ ἐπ' ὀλέθρῳ. μὴ οὖν σφόδρα οὕτως περιέχεσθε τοῦτου, μηδὲ ἀμούσους καὶ φορτικὰς καὶ ἀμαθεῖς ποιεῖτε τὰς Χάριτας, ἀλλὰ μᾶλλον Εὐριπίδην μιμεῖσθε οὕτω λέγοντα·

μὴ παυσαίμην τὰς Χάριτας

Μούσαις ἀναμινγύς, ἀδίσταν συζυγίαν (HF 673–675)

ἵνα μὴ τὸ Μουσεῖον ὑμῖν ἄλλως εἶναι δοκῇ τόπος ἐν τῇ πόλει, καθάπερ οἶμαι καὶ ἄλλοι τόποι μάτην προσαγορεύονται, τὸ πρᾶγμα μὴ ἔχοντες μετὰ τοῦ ὀνόματος.

Aber nicht, was zum Lachen reizt, ist gut und wertvoll, sondern die Freude. Da die Menschen jedoch überhaupt keine Ahnung von der Freude haben, suchen sie das Gelächter. Sicher habt ihr schon von der Pflanze gehört, die Sardonian genannt wird: Sie reizt zum Lachen, aber dieses Lachen ist gefährlich und tödlich. Haltet euch deswegen nicht so fest an das Gelächter und macht die Chariten nicht unmusisch, schwerfällig und plump, sondern nehmt euch lieber Euripides zum Vorbild, wenn er sagt:

„Nie lass' ab ich, Chariten, euch

Beizugesellen den Musen.

Welch ein liebliches Gespann!“ (HF 673–675, leicht verändert)

²⁷ Vgl. Billault 2002.

²⁸ Zitiert oben S. 8.

²⁹ Vgl. Vagnone 2012 *ad loc.*

³⁰ Vgl. Kasprzyk u. Vendries 2012,79.

Dass nur nicht euer Museion als ein solch gewöhnlicher Ort in der Stadt gilt, wie vermutlich noch andere Plätze einfach so ihren Namen haben, ohne dass er durch die Sache gerechtfertigt wäre! (or. 32,99f., Übs. Elliger)

Hier wird Euripides – im Einklang mit Rede 18 und ähnlich wie Menander – Zeuge der ‚Anmut‘ und ‚Annehmlichkeit‘, die die dramatische Dichtung und die Theateraufführungen ausmachen, insofern sie ethisch nützlich sind. Menander und Euripides sind in dieser Hinsicht auf gleicher Ebene, und Letzterer ist auch in den Chorpartien und mit seinen *gnomai* von Nutzen, die einen wichtigen Teil der Wirkungsgeschichte des Euripides in der Spätantike ausmachen.³¹

Auch in Rede 18, in welcher didaktische Ratschläge für einen künftigen Redner gegeben werden, stehen Euripides und Menander auf derselben Ebene:³²

πολὺ δ' ἂν ἔργον εἴη τὸ λέγειν ὅσα ἀπὸ τούτων χρήσιμα· ἥ τε γὰρ τοῦ Μενάνδρου μίμησις ἅπαντος ἥθους καὶ χάριτος πᾶσαν ὑπερβέβληκε τὴν δεινότητα τῶν παλαιῶν κωμικῶν, ἥ τε Εὐριπίδου προσήνεια καὶ πιθανότης τοῦ μὲν τραγικοῦ ἀναστήματος καὶ ἀξιώματος τυχὸν οὐκ ἂν τελέως ἐφικνοῖτο, πολιτικῶ δὲ ἀνδρὶ πάνυ ὠφέλιμος, ἔτι δὲ ἦθη καὶ πάθη δεινὸς πληρῶσαι, καὶ γνώμας πρὸς ἅπαντα ὠφελίμους καταμίγνυσι τοῖς ποιήμασιν, ἅτε φιλοσοφίας οὐκ ἄπειρος ὢν.

Eine gewaltige Arbeit wäre es, jeden Gewinn aus der Lektüre dieser beiden Dichter aufzuzählen. Menanders Darstellung der verschiedensten Charaktere und die Anmut seiner Gestalten stellen das gesamte Können der alten Komödiendichter in den Schatten. Euripides erreicht zwar mit seiner gefälligen, plausiblen Art vielleicht nicht ganz die tragische Größe und Würde seiner Vorgänger,³³ ist aber für einen Mann des öffentlichen Lebens außerordentlich gewinnbringend. Ferner bietet er eine Fülle von Charakteren und Schicksalen, und da er sich auch in der Philosophie auskennt, streut er nützliche Sinnsprüche für alle Gelegenheiten in seine Werke ein. (or. 18,7, Übs. Elliger)

Menander und Euripides sind in den Augen Dions miteinander verwandt hinsichtlich ihrer Themen, im Stil, in der gnomischen Tendenz und im moralischen und politischen Nutzen. Das sind Affinitäten, die auch die Grenzen zwischen den literarischen Gattungen ins Schwanken bringen: Unter dem Gesichtspunkt der Nützlichkeit für die rhetorische Bildung hat Euripides somit etwas von Menanders Komödie.³⁴

³¹ Siehe hierzu auch den Beitrag von Rosa Maria Piccione in diesem Band.

³² Menander kommt außer in or. 18 nirgendwo sonst in Dions Werk vor (außer nebenbei und nicht namentlich genannt in or. 31,16 bei der Erwähnung einer Statue).

³³ Der Text ist hier problematisch und vielfach korrigiert. Cohoon übersetzt in der Loeb-Ausgabe (vgl. mit Ps.-Long. *Subl.* 16,3): „while perhaps not completely attaining to the grandeur of the tragic poet's way of deifying his characters“. Die Korrektur von Wilamowitz (gedruckt bei von Arnim) erscheint jedoch als ökonomischer und plausibler.

³⁴ Zu Menander und seinem Konzept des nützlichen „Komischen“ bei Dion vgl. Di Florio 2001.

4 Dions Gebrauch der Euripides-Zitate

In der *Euböischen Rede* (97–102), die auf Verse aus der *Elektra* des Euripides (404–407; 424–427) anspielt, sie aber nicht zitiert, widerlegt Dion die verbreitete Meinung, dass Armut ein Übel für die Menschen sei.³⁵ Es geht um eine Meinung, die durch die Dichter bestärkt wird, „da wir bei ihnen offen und in Verse gefasst die Ansichten der großen Menge finden“ (ὡς ἐκεῖ φανεράς καὶ μέτροις κατακεκλειμένας εὐρήσονται τὰς τῶν πολλῶν δόξας, *or.* 7,101, Übs. Elliger): Deshalb zieht Dion, der über Reichtum und Armut nicht mit jedem einzelnen seiner zahlreichen Zuhörer diskutieren kann, die Dichter als Sprachrohr der großen Menge zur Befragung heran. Dion führt näher aus, dass es sich hierbei um eine traditionelle Methode handelt, und schreibt einem unbekannten Philosophen die punktuelle schriftliche Widerlegung der Verse von Euripides und Sophokles zu (101f.). Dies ist eine völlig andere Art, die tragischen Autoren zu rezipieren, als das Zuhören und Anschauen, von denen wir einige Beispiele gesehen haben, nämlich eine Art der Kommentierung, die in den Schulen unter den „Klugen“, auf die Dion in *or.* 18,7 angespielt hat,³⁶ weit verbreitet war. Dion möchte hier jedoch – wie auch in anderen Reden –³⁷ seine Originalität gegenüber den üblichen Interpretationsmethoden der Schule herausstreichen.

So unterscheidet er in der *Euböischen Rede* zwischen sich selbst, einem Redner, und denen, die die Dichter schriftlich kommentieren, die also nicht wie er eine unmittelbare Erfahrung der Leistungsfähigkeit und der didaktischen Möglichkeiten des gesprochenen Wortes haben. Wer schreibt, ist prägnanter und präziser, beschränkt sich aber auf die Diskussion einzelner Verse oder Passagen; wer spricht, muss stattdessen alle seine Argumente ausschöpfen, vor allem aber kann er sich der Verse der Dichter mit einer gewissen „Freiheit“ (ἐξουσία) bedienen, d. h. mit geringerer Präzision, aber auch mit größerer pädagogischer Wirksamkeit. Das bedeutet auch, die Verse des Dichters anzupassen, sie zu modifizieren, ohne sich Gedanken um die sozusagen philologische Präzision zu machen.

Das ist es, was im längsten Euripides-Zitat bei Dion geschieht. In der Rede *Über die Habsucht* (*or.* 17,9) ändert Dion den Text der Verse 531–540 aus den *Phönissen*: Dort wirft Iokaste Polyneikes vor, Opfer seiner φιλοτιμία, seines Ehrgeizes zu sein; diesen Begriff ersetzt Dion in seinem Zitat durch πλεονεξία, „Habsucht“.³⁸ Indem er auch andere Begriffe des Originals modifiziert, passt er die Passage weiter dem eigenen argumentativen Kontext an. Dion kommentiert sein Verfahren wie folgt:

³⁵ Für die Adaption der epischen (aber im weitesten Sinne auch poetischen) Tradition zu einem pädagogischen und protreptischem Ziel in der *Euböischen Rede* vgl. Milazzo 2007, 161–226.

³⁶ Vgl. oben S. 164.

³⁷ Z. B. am Anfang von Rede 61 („da du Homer nicht übel preist und nicht wie die meisten, dich nur auf seine allgemeine Geltung verlassend, so tust, als ob du ihn bewunderst“ [Übs. Elliger]: ἐπεὶ τυγχάνεις οὐ φαύλως ἐπαινοῦσα Ὅμηρον οὐδὲ ὥσπερ οἱ πολλοὶ πιστεύουσα τῇ δόξῃ προσποιῇ θαυμάζειν).

³⁸ Zu Gier, Luxus und Ehrgeiz, drei Themen, die Dion oft in seinen Reden bespricht, siehe Berardi 1998.

παρεθέμην δὲ ἐξῆς τὰ ἱαμβεῖα. τὸ γὰρ τοῖς καλῶς εἰρημένοις αὐτοῖς χρῆσθαι νοῦν ἔχοντός ἐστιν. ἐν δὲ τούτοις ἅπαντα ἔνεστι τὰ συμβαίνοντα ἐκ τῆς πλεονεξίας, ὅτι μήτε ἰδίᾳ μήτε κοινῇ συμφέρει, τοῦναντίον δὲ καὶ τὴν τῶν οἰκῶν εὐδαιμονίαν καὶ τὴν τῶν πόλεων ἀνατρέπει καὶ διαφθείρει.

Ich habe die Verse vollständig angeführt, denn der vernünftige Mann hält sich an den Wortlaut, wenn er gut ausgedrückt ist. In diesen Versen sind alle Folgen der Habsucht angeführt: Weder für den Einzelnen noch für das Ganze ist sie von Nutzen, im Gegenteil, sie stürzt und zerstört das Glück von Familien und ganzen Städten. (or. 17,10, Übs. Elliger, leicht verändert)

Euripides' Iamben sind „gut ausgedrückt“, daher ist ihr Zitat ungewöhnlich lang, und vernünftige Menschen, die es benutzen, wissen, wie man es überzeugend für seine Zwecke nutzt: Dion paraphrasiert dann die Verse, auch um diese Verwendung im spezifischen Kontext seines eigenen Arguments zu rechtfertigen. Auch wenn er paradoxerweise am Ende des Zitats betont, wie notwendig es sei, eine bewundernswerte Stelle in ihrer Gesamtheit anzuführen, unterscheiden sich die von ihm zitierten Verse des Euripides in einigen Punkten vom originalen Text.³⁹ Indem er φιλοτιμία durch πλεονεξία ersetzt, passt er die Tirade der Iokaste gegen den Ehrgeiz auf das Thema seiner eigenen Rede an, nämlich die Habsucht. Und indem er κείνο κάλλιον, τέκνον (*Phoen.* 535) in τοῦτο κάλλιστον βροτοῖς verwandelt, verleiht er Iokastes Worten, die in der Tragödie des Euripides nur an Eteokles gerichtet sind, einen universellen Wert. Die Worte eines Dichters zu verwenden, bedeutet für Dion also nicht, sie nur zu zitieren: Sie können auch angepasst werden, um ein Argument zu stützen und es überzeugender zu machen.⁴⁰ Dion kann dies tun, weil er nicht für die schriftliche Kommunikation schreibt. Er nimmt daher für sich die Freiheit in Anspruch, die der Autor von schriftlichen Kommentaren nicht hat und auch nicht haben sollte.

Ein weiteres Beispiel für den freien Gebrauch des Euripides wird in der vierten Rede *Über das Königtum* (82) dem Diogenes zugeschrieben: Dieser verwendet in seiner fingierten Rede an Alexander ein Zitat vom Beginn des euripideischen *Orestes*, was ein Zeugnis für die Rezeption dieser Tragödie in der kynischen Tradition und für den gnomischen Gebrauch des Euripides darstellt. Diogenes will seinem Schüler erklären, welche Dämonen die Menschen begleiten,⁴¹ „setzt die Segel“ und beginnt seine Rede mit großer Emphase, „Erhabenheit und Kühnheit“. Deshalb benutzt er die Verse des Dichters, um das allgemeine Grundgesetz der menschlichen Existenz zu formulieren, dass es nämlich keinen Schmerz, kein Unglück und kein Leid gäbe, das der menschlichen Natur nicht widerfahren und das sie nicht ertragen könne. Euripides wird hier einfach als „der Dichter“ bezeichnet, und Dions Publikum musste in der Lage sein, diesen Hinweis zu verstehen, auch wenn der Rekurs auf eine Quelle streng genommen nicht notwendig ist, um die Bedeutung eines Zitats zu verstehen, da die

³⁹ Für einen genauen Vergleich der Passage aus Euripides' *Phönissen* mit Dions Zitat vgl. Berardi 2003, 206–210 und Gotteland 2001, 105.

⁴⁰ Ähnlich auch das Verfahren mit dem Herodot-Zitat in or. 17, 22.

⁴¹ Über den Kontext und die Bedeutung der Stelle vgl. den Kommentar in Vagnone 2012.

Verse völlig unabhängig von ihrem Kontext zitiert werden. Das Zitat verleiht nicht nur dem Thema, das Diogenes gerade behandelt, sondern auch seiner eigene Argumentationsfähigkeit Nachdruck, denn er konkurriert hier explizit mit der erhabenen, glänzenden Redekunst der Sophisten um die Gunst Alexanders (or. 4,78f.). Das Euripides-Zitat ist daher kein reines Schmuckzitat noch einfach durch den Schulgebrauch weit verbreitet: Diogenes will seinen Schüler verblüffen, ihn aber auch für sich gewinnen und drängt seine Rede deshalb so in die Höhe, wie sich ein gefügiges und gehorsames Pferd zum Galoppieren drängt (79).

Andererseits hat Dion auch eine persönliche Vorliebe für die Themen und Figuren des Euripides. In dessen Werken kommen häufig exilierte Figuren vor, die zu Unrecht aus ihrer Heimat und ihrer Königsherrschaft verbannt und ins Elend geworfen worden sind: Figuren, die sich leicht auf Dions Situation in einer Phase seines Leben beziehen lassen, in der er sich als durch den verhassten Domitian Verfolgter und Verbannter aus seiner Heimat Prusa präsentierte.⁴² In Rede 13, die in Athen gehalten worden war und das Exil zum Thema hatte, behauptet Dion, stoisch das Exil zu ertragen, und beginnt mit dem falschen negativen Bild, das die Dichter vom Exil gezeichnet hätten. Dazu zitiert er zunächst aus Homers *Odyssee* (13,4), dann aus Euripides' *Elektra* (233–236), wo sich die Titelheldin mit dem Unbekannten, den sie noch nicht als ihren Bruder erkannt hat, über die Lage des unglücklichen Orest unterhält (13,5). Die Wahl dieser Passage ist etwas ungewöhnlich, weil von Euripides zum Thema „Exil“ gewöhnlich die *Phönissen*-Stelle zitiert wurde, an der Iokaste auf den heimgekehrten Polyneikes trifft und ihn fragt, wie es ihm im Exil ergangen sei (*Phoen.* 387–407). Diese Stelle stellt z. B. Plutarch in den Mittelpunkt seiner Schrift *Über das Exil*.

Das *Elektra*-Zitat, in dem die gleichnamige Protagonistin λυπηρῶς, „auf schmerzhaft Weise“, den Fremden, d. h. den noch nicht erkannten Orest, befragt, zielt nun nicht darauf ab, Dion über die Erträglichkeit des Exils und die Gegenstandslosigkeit seiner Ängste zu beruhigen, dass er sich im Exil nicht die Mittel zum Lebensunterhalt beschaffen könne. Im Gegenteil, die Euripides-Zitate untermauern die Ausgangsthese der Rede, dass „das Exil wirklich nicht auszuhalten und unerträglich“ ist (χαλεπόν τι καὶ δυστυχὲς εἶη τὸ τῆς φυγῆς, or. 13,2).⁴³ Dion leitet hier das Publikum bei der Interpretation der Euripides-Verse, indem er sie so einführt, dass sie das Ethos der Personen erklären:

πάλιν δ' αὖτ' παρ' ἑτέρῳ ποιητῇ τῶν ὕστερον τὴν Ἡλέκτραν πυνθανομένην ὑπὲρ τοῦ ἀδελφοῦ λυπηρῶς καὶ ἐλεοῦσαν αὐτὸν τῆς φυγῆς, οὕτω πως ἐρωτῶσαν (*El.* 233–236).

ποῦ γῆς ὁ τλήμων τλήμονας φυγὰς ἔχει;
καὶ τὸν οὐχ ἥττον ἐλεεινῶς ἀποκρινόμενον,

⁴² Siehe dazu auch unten Abs. 5. Von dieser von Dion selbst geschaffenen biographischen Legende hängen die Dion-Studien von von Arnim und der darauf aufbauenden Forschung ab, die zwischen Dions vor-exilischer und seiner nach-exilischen Produktion unterscheidet. Zur Natur dieses angenommenen „Exils“ vgl. Ventrella 2009 und Amato 2014.

⁴³ Vgl. Ventrella 2009.

οὐχ ἓνα νομίζων φθείρεται πόλεως τόπον.⁴⁴
 τὴν δὲ αὖθις ἐρωτώσαν,
 ἧπου σπανίζει τοῦ καθ' ἡμέραν βίου;
 κάκεινον οὕτως λέγοντα·
 ἔχει μὲν, ἀσθενῇ δέ, ἅτε φεύγων ἀνὴρ.

Dann dachte ich auch an Elektra, die sich bei einem der späteren Dichter traurig nach ihrem Bruder erkundigt und ihn wegen seiner Verbannung bejammert (*El.* 233–236). Da fragt sie:

„Wo ist der Unglückliche unglücklich verbannt?“

Und er antwortet nicht weniger jammervoll:

„Nicht nur in einer Stadt hat er zu leiden viel.“

Dann ihre zweite Frage:

„Gewiss hat er zu essen kaum sein täglich Brot?“

Und seine Antwort:

„Er hat's, doch wenig nur, da er verbannt.“

(*or.* 13,5, Übs. Elliger)

Dion wird hier zum „homerischen“ Erzähler, der dessen Mischung aus Erzählung (*diegesis*) und Darstellung (*mimesis*) übernimmt⁴⁵ und seine eigenen Worte zwischen die Dialogzeilen der Figuren einfügt.

5 Dions Identifikation mit Philoktet (*orr.* 52 und 59)

Dions besonderes Augenmerk auf die Figur des Philoktet, insbesondere den Philoktet des Euripides, kann leicht mit seiner Selbstdarstellung als Exilant, der durch die kaiserliche Macht ausgegrenzt und ins Elend gestoßen worden ist, erklärt werden.⁴⁶ In Rede 52 werden die Tragödien des Aischylos, Sophokles und Euripides zum Thema „Diebstahl oder Raub des Bogens des Philoktet“ miteinander verglichen. Es ist gezeigt worden, dass Dion in dieser Rede auf die kritischen Urteile von Vorgängern zurückgreift und dass seine Analysekategorien auf Quintilian und Dionysios sowie auf die Hypotheseis des Aristophanes von Byzanz zurückgehen.⁴⁷ Dion hebt an Euripides besonders die praktische Intelligenz hervor, dass er näher an der Rhetorik sei und mehr Realismus zeige (*or.* 52,7); gelobt wird die Macht der Überredung (14) und die Anstiftung zur Tugend, die sich in manchen lyrischen Partien befinden soll (14 und 17). Euripides erscheint gar nicht als „tragisch“ – ein Adjektiv, das Dion nur für Sophokles verwendet (15) –, sondern als „politisch und rhetorisch“ im höchsten Grade (11). Das weist seine Nähe zur Prosa aus, da es sich um Eigenschaften *par excellence* der Prosa handelt, und zeigt sein „unwiderstehliches und wunderbares Talent zum Reden“ (14).

⁴⁴ Zu Problemen des überlieferten Textes vgl. Verrengia 2000, 132f.

⁴⁵ Vgl. Plat. *Rep.* 3, 392d.

⁴⁶ Vgl. bereits Olson 1991, 269 Anm. 3.

⁴⁷ Vgl. Luzzatto 1983.

Diese Urteile über Euripides dienen Dion dazu, die Aufmerksamkeit seines Publikums auf den Aufbau der Handlung bei Euripides zu lenken, auf seine Glaubwürdigkeit (11 und 14) und auf seine Fähigkeit, die Elemente der Handlung so zu arrangieren, dass ihm keine unwahrscheinliche Handlungsführung vorgeworfen werden kann. Um Unlogik zu vermeiden, verwendet Euripides nach Dion einen dichterischen Kniff, nämlich die Metamorphose des Odysseus durch Athena, um ihn für Philoktet (und damit für das ursprüngliche Publikum) unkenntlich zu machen, und sei in dieser Hinsicht der „Nachahmer Homers“ (13). Daher ist die Handlungsführung des Euripides so wahrscheinlich, wie sie nach der bekannten Bestimmung durch Aristoteles (*Poet.* 9, 1451b4 f.) zu sein hat.⁴⁸ Die Tatsache, dass Dion Homer und Euripides auf die gleiche Stufe stellt, könnte implizit auch bedeuten, dass er eine Vorliebe für die Zusammensetzung der Handlung des Letzteren hat. Warum ist das so?

Die Rede 52 ist als Werk für den privaten Gebrauch zur Unterhaltung und zum persönlichen Vergnügen gelesen worden. Was Euripides betrifft, bestätigt Dion hier, was er in Rede 18 seinem Politikerfreund als Rat gegeben hat, wobei die Dichter hier, verglichen mit Rede 18, auf sehr unterschiedliche, wenn nicht sogar entgegengesetzte Art gelesen werden: Dort sind sie Studienobjekt zur Perfektionierung der rhetorischen Kompetenzen eines Politikers, hier allerdings dienen sie als Mittel, das der Autor für sich selbst verwendet. In Rede 18 wird die Lektüre Menanders und des Euripides durch einen Schauspieler empfohlen; hier indessen ist das Erzähler-Ich imstande, in seiner Vorstellung einen echten tragischen Agon zu imaginieren (was unterstreicht, dass es diesen tatsächlich nie gegeben hat), woraus ihm die Fähigkeit (und auch das ästhetische Vergnügen) des Kunstrichters erwächst, und zwar durch die Lektüre der Texte in ihrer Gesamtheit. In Rede 18 wird eine Katalogtechnik verwendet, die die für die rhetorische Bildung am meisten geeigneten Autoren auflistet; hier hat die Rede stattdessen einen thematischen Kern. Dort gibt es ein instrumentelles Interesse an den Theaterautoren, wobei von den Tragikern nur Euripides genannt wird; hier wird jedoch der Unterschiedlichkeit der komplexen Zusammensetzung der Handlung und der unterschiedlichen Behandlung desselben mythischen Sujets durch die drei Tragiker besondere Aufmerksamkeit geschenkt, wobei sich Euripides hierin als das genaue Gegenteil⁴⁹ zu Aischylos erweist.

Obwohl Sophokles' Dichtung Dion als „die tragischste“ gilt (*or.* 52,15), zeigt er ein ausgeprägtes Interesse an Euripides, weil dessen Handlungsgeflecht „nützlicher“ ist (5) – also besser geeignet für die spezifische Situation, in der eine Rede konzipiert wird. Was ist das für eine Situation? Wir müssen den Rahmen bedenken, in dem die Lektüre der drei Tragödien stattfindet. Darüber spricht Dion zu Beginn seiner Schrift, die nicht eigentlich die Beschreibung eines Urlaubstages darstellt, sondern die eines Krankentages, an dem Dion alleine ist und therapeutische Vorschriften befolgen

⁴⁸ Über die Anwendung dieser aristotelischen Prinzipien auf Homer durch Dion in Rede 11 vgl. Fornaro 2000a.

⁴⁹ Der Ausdruck ἀντίστροφος erscheint in *or.* 4,87 für den Gegensatz von Rhetorik und Physiognomie.

muss. In diesem Zustand reifen Dions Überlegungen zum Philoktet-Thema oder „Über den Diebstahl oder, besser gesagt, den Raub des Bogens“ (2). Es handelt sich nun nicht nur um einen Raub, sondern um eine mit Täuschung und Gewalt verübte Entführung, eine ἀρπαγή, die Philoktet dazu zwingt, nach Troja zurückzukehren, weil er ohne Bogen keine Chance zu überleben hat (3).

Indem Dion sich mit Philoktet identifiziert, spielt Dion auf etwas Lebensnotwendiges an, das ihm weggenommen wurde und ihn so gezwungen hat, nach ‚Troja‘ zurückzukehren, d. h. jenseits der Metapher: sich wieder in das öffentliche Leben zu integrieren, aus dem er ausgegrenzt worden war. Es gibt Zeichen in der Rede, dass sie sich auf eine konkrete autobiographische Erfahrung beziehen lässt, gemischt mit allgemeinen Überlegungen, die die Analyse der Struktur der Tragödie unterbrechen. So erwähnt Dion z. B. die „schlechte Natur“ der Männer seiner Zeit (5). Er sagt außerdem, dass es wahrscheinlich ist, dass Philoktet in seinem Zustand Odysseus nicht erkennen kann: „Die Krankheit des Philoktet, sein Elend und das Leben in der Einsamkeit während dieser Jahre lassen es nicht unmöglich erscheinen [sc. dass Odysseus für Philoktet nicht erkennbar ist]. Denn schon viele Leute haben infolge einer Krankheit oder eines Unglücksfalls diese Erfahrung gemacht“ (6, Übs. Elliger). Dion scheint hier auf eine bittere Erfahrung zu verweisen, die er am eigenen Leib gemacht hat, auch wenn er später schreibt: „Unglückliche Menschen rufen sich doch oft ihr Missgeschick ins Gedächtnis zurück und fallen mit ihren nicht enden wollenden Erzählungen den Leuten, die längst Bescheid wissen und nichts mehr zu hören brauchen, lästig“ (9, Übs. Elliger). Auch das rhetorische Kriterium des Wahrscheinlichen, des *pithanon*, erscheint im Licht persönlicher Erfahrung: „Ferner ist es überhaupt undenkbar, dass kein Lemnier ihn besucht oder sich um ihn gekümmert haben sollte, ja ich glaube, er hätte die zehn Jahre ohne jede Hilfe gar nicht überlebt. Es ist doch anzunehmen, dass er Hilfe bekommen hat, wenn auch nur selten und in bescheidenem Maße; nur war eben wegen der Widerwärtigkeit seiner Krankheit niemand bereit, ihn bei sich aufzunehmen und zu pflegen“ (8, Übs. Elliger). Dion scheint hier von sich selbst zu erzählen und sich mit Philoktet, dem kranken, einsamen Heroen, zu identifizieren. Die Rede hat daher eine andere Bedeutung als eine reine Lektüreübung: Es handelt sich um eine Spiegelung des Lesers/Autors in einem bestimmten Charakter. Diese vollzieht sich in der ästhetischen Wahrnehmung eines „Klassikers“, in Analogie, aber auch in Kontrast zu der es dem Leser gelingt, sich selbst und sein eigenes Verhältnis zur Welt zu verstehen.⁵⁰

Da es Dion um eine indirekte Erzählung einer autobiographischen Erfahrung geht, beschränkt er sich nicht nur auf den Vergleich der drei Tragiker wie in Rede 52, sondern schreibt in Rede 59 (*Philoktet*) auch einen Dialog, der seine Handlung von der gleichnamigen Euripides-Tragödie bezieht und sich besonders für den Gegensatz der Charaktere des Odysseus und Philoktet interessiert. Dabei benutzt er den Prolog und

⁵⁰ Vgl. Calvino 1995, 10.

vielleicht die erste Episode der euripideischen Tragödie,⁵¹ wobei es keinen Grund gibt, den Dialog als verstümmelt zu betrachten.⁵² Er ist bei Dion der einzige, echte Dialog, der zwischen zwei Theaterfiguren stattfindet, und keine an Dions Intentionen angepasste Umarbeitung des ursprünglichen Stücks, wie wir sie z. B. in Rede 58 (*Achilleis*) sehen. Diese ist ein Dialog, der in indirekter Form zwischen Achilleus und seinem Lehrer Chiron darüber geführt wird, dass man lernen müsse, mit dem Bogen zu schießen. Er kann teilweise auch von euripideischen Passagen inspiriert sein,⁵³ nimmt gewiss aber auch andere Traditionen auf und behandelt wichtige Themen aus Dions Rhetorik wie Unterricht, Königtum und moralische Werte.⁵⁴ Andere Dialoge Dions sind deutlich didaktisch orientiert: Ihre Protagonisten sind keine dramatischen Figuren oder Figuren eines Mythos, sondern ein Lehrer und ein Schüler diskutieren über Textabschnitte aus Dichtern oder über den Mythos, wie er von den Dichtern erzählt wird, um logische Aporien oder Probleme der Darstellung zu lösen.⁵⁵

Die Rede 59 ist nun nicht einfach eine Euripides-Paraphrase zu didaktischen oder moralischen Zwecken, sondern eine eigene Erzählung in dialogischer, theatergerechter Form. Odysseus legt seine Zweifel über die Schwierigkeit seiner Mission offen, außerdem die Hilfe, die er von Athena erhalten hat, um sich unkenntlich zu machen, sowie seine Redestrategie, deren Ziel es ist, sich vor Philoktet ebenfalls als Verfolger des Odysseus zu präsentieren, um seine Freundschaft zu gewinnen. Philoktet empfängt ihn schließlich in seiner erbarmungswürdigen Höhle, nachdem er über Odysseus geschimpft hatte, den Schrecklichsten im Reden und Handeln, ohne zu wissen, dass er ihn vor sich hat. Es ist nicht ausgeschlossen, dass der Dialog tatsächlich vor Publikum aufgeführt worden ist. Der Text unterstützt diese Annahme: Odysseus behauptet, dass er nun auf Lemnos angekommen sei; die Beschreibung von Philoktets erbärmlichem Zustand kann gut als interne Regieanweisung verstanden werden (or. 59,4f.), ebenso die Beschreibung des Inneren der Höhle, in der Philoktet den Fremden willkommen heißen will (11), und natürlich die Eingangsgeschichte des Odysseus, der sich an Aussehen und Stimme verändert und somit für Philoktet wie auch für das Publikum unkenntlich präsentiert, und die Gründe dafür erklären muss (3).

Man kann einwenden, dass diese Elemente zum Ausgangstext gehören. Aber wenn dies eine Übung wäre, in der ein poetischer Text in Prosa geschrieben werden sollte, wären diese Elemente angepasst worden und nicht identisch geblieben. Außerdem ändert Dion radikal den euripideischen Hypotext, den wir leider nicht haben: Er vereinfacht die Handlung, die in Rede 52 im Vergleich zu den anderen Tragikern durch *poikilia*, „Varietät“, ausgezeichnet ist; verschwunden sind die Nebenfiguren Diomedes, der Helfer des Odysseus, und Akteus aus Lemnos, den Euripides als Ver-

51 Vgl. Müller 1997, 211–254; Avezzù 2003, 149–152.

52 Vgl. Luzzatto 1983, 155–158.

53 Vgl. Eur. *HF* 157–164 und 188–203; von Arnim 1898, 165f.

54 Vgl. Gangloff 2006, 108–115.

55 So z. B. in den Reden 60 f.

mittler zwischen den Inselbewohnern und Philoktet eingeführt hatte; und auch der Chor wird nicht erwähnt.⁵⁶ Außerdem führt Dion den Prolog und die erste Episode der Tragödie des Euripides zusammen.⁵⁷ Kurz gesagt, er konstruiert auf der Grundlage der euripideischen Tragödie gemäß seiner eigenen Intentionen einen neuen Dialog. Wie für andere Kurzdialoge Dions, ähnlich den Szenen der *Götterdialoge* des Lukian,⁵⁸ gibt es keinen Grund, die Möglichkeit auszuschließen, dass er von zwei, aber auch von nur einem einzigen Sprecher rezitiert wurde, und zwar nicht vor großem Publikum, das nach starken Gefühlen gierte, sondern vor einem erlesenen, gebildeten Publikum, das fähig war, die Überschneidungen mit dem Hypotext oder die Modifikationen des Mythos und Aufführungshinweise zu erkennen.

Weiter ergibt sich in Rede 59 eine unter dramatischen Gesichtspunkten bemerkenswerte Konstellation: Ein verkleideter Odysseus zeigt sich vor seinem erbittertsten Feind und stellt ihm eine Falle; der andere glaubt ihm in naiver Weise und heißt ihn in seiner Höhle willkommen. Odysseus ist hier als ein moralisches und politisches Negativbeispiel gezeichnet, was eine typische Korrektur des Odysseus-Mythos durch die Tragödie ist.⁵⁹ Ein Gebildeter muss sich darauf verstehen, die Worte eines Tragikers anzupassen, weil sie gut gesagt sind; das ist, wie gesehen, quasi ein Hinweis auf Dions Methode. Und genau das passiert in Rede 59, in der die Begegnung mit einem maskierten, heuchlerischen Gegner und die Täuschung des Philoktet durch Odysseus' Beredsamkeit beschrieben wird. Der kranke, einsame und ausgeschlossene Held ist ein positives moralisches Beispiel, mit dem sich Dion identifiziert. Wie Odysseus sich hinter einer Maske versteckt, die nicht seine ist, und eine heimtückische, hinterlistige Rolle spielt, so versteckt sich Dion hinter der Figur des Philoktet; eine in Aussehen und Intentionen ambivalente Figur, weil sie sich in einem elenden, verlassenem Zustand befindet, zugleich aber ein großes Herz hat – eine in der Tat für das Publikum sehr reizvolle Gegenüberstellung der beiden Figuren.

Der Dialog wird an dem Punkt unterbrochen, an dem Dion das Interesse an der euripideischen Tragödie verliert; d. h., wenn Philoktet beschließt, Odysseus aufzunehmen, und sich so unwissentlich ihm ausliefert. Vielleicht erzählt Dion hier, wie er selbst während des Exils naiv einer überzeugenden Täuschung erlag. Der Bogen, der im Zentrum der tragischen Handlung steht und auf den Philoktet sein Überleben und seinen Ruhm stützt, wird wahrscheinlich die Redegabe andeuten,⁶⁰ an der Philoktet/Dion als letzter Waffe zur Rettung der Gemeinschaft festhält, aber die ihm durch Täuschung entrissen wird.

Abgesehen von dieser autobiographischen Spiegelung können uns die Reden 52 und 59, wenn sie zusammen gelesen werden, ein Zeugnis dafür abgeben, wie ein

⁵⁶ Vgl. Beltrametti 2011, 365.

⁵⁷ Vgl. Müller 1997.

⁵⁸ Zur Verwandtschaft von Lukian und Dion vgl. Pernot 1994, bes. 113.

⁵⁹ Vgl. Seidensticker 2005.

⁶⁰ Zum Bogen als Metapher für die überzeugende Rede siehe Gangloff 2006, 116–118, aufgenommen auch von Thévenez 2016, 384.

Redner der Kaiserzeit bei der Konzeption einer Rede über ein „klassisches“ Theaterthema vorgegangen sein könnte: Zuerst wählte er das Thema, z. B. Philoktet, das er dann in den verfügbaren Textversionen studierte. Daraus leitete er durch Fragen an den Text eine bestimmte Interpretationslinie ab. Die Fragen könnten sprachlich-stilistische wie auch inhaltlichen Aspekte zum Gegenstand haben, wie z. B.: Wie hat der Dramatiker das Thema behandelt? Was möchte er sagen oder lehren? Inwiefern hat der klassische Schriftsteller das rhetorisch-poetische Leitkriterium der ‚Wahrscheinlichkeit‘ respektiert? Dann würde der Rhetor einen neuen Text in dramatischer Form komponieren, der für das Publikum (eventuell Schüler derselben Rhetorikschule) sprachlich und inhaltlich geeignet wäre und der auch Anspielungen auf aktuelle Ereignisse (z. B. Dions ‚Exil‘) enthalten könnte. Diesen neuen Text würde er unter Benützung der Sprechverse des antiken Dramas, aber ohne die lyrischen Partien des Chors in Prosa neu schreiben, wobei er ursprüngliche Worte, Ausdrücke und Redewendungen des dramatischen Prätexts für den neuen Text anpasste. Aufgeführt würde der neue Text endlich als rhetorische Übung oder Performance, vielleicht vor einem Publikum in Privathäusern oder kleinen Odeia: So konnten Buchkultur und Theaterpraxis auch außerhalb von Theatern miteinander eine glückliche Liaison eingehen.

Literatur:

- Amato 2011: Eugenio Amato, *Xenophontis imitator fidelissimus: studi su tradizione e fortuna erudite di Dione Crisostomo fra XVI e XIX secolo*, Alessandria.
- Amato 2014: Eugenio Amato, *Traiani praeceptor. Studi su biografia, cronologia e fortuna di Dione Crisostomo*, Besançon.
- Avezzi 2003: Guido Avezzi, *Il mito sulla scena*, Venedig.
- Beltrametti 2011: Anna Beltrametti, „Generi drammatici, retoriche, ‘mises en abyme’ letteratura. Dione di Prusa legge i tre ‘Filottete’ e riscrive Euripide“, *Athenaeum* 99, 353–377.
- Berardi 1998: Elisabetta Berardi, „Avidità, lussuria, ambizione: tre demoni in Dione di Prusa, Sulla regalità IV 75–139“, *Prometheus* 24, 37–56.
- Berardi 2003: Elisabetta Berardi, „Mito e storia nella diatriba cinico-stoica (una lettura dell’or. 17 di Dione di Prusa)“, in: Marcella Guglielmo u. Edoardo Bona (Hgg.), *Forme di comunicazione e metamorfosi nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, Alessandria, 203–224.
- Billault 2002: Alain Billault, „La médecine et la maladie dans les discours de Dion Chrysostome“, in: Pol Defosse (Hg.), *Hommages à Carl Deroux*, vol. II, Brüssel, 453–465.
- Billault 2004: Alain Billault, „Littérature et rhétorique dans le discours XVIII de Dion Chrysostome Sur l’entraînement à la parole“, *Revue des Études Grecques* 117, 504–518.
- Bost-Pouderon 2008: Cécile Bost-Pouderon, „Ethographie et utopie chez Dion Chrysostome (Or. 35, 18–19 et Or. 7, 1–80)“, *Kentron* 24, 106–122.
- Bost-Pouderon 2011: Cécile Bost-Pouderon, *Dion de Pruse dit Chrysostome. Ouvres. Or. XXXIII-XXXIV-XXXV-XXXVI, texte établi, traduit et annoté*, Paris.
- Brancacci 1985: Aldo Brancacci, *Rhetorike Philosophousa. Dione Crisostomo nella cultura antica e bizantina*, Neapel.

- Calvino 1995: Italo Calvino, „Perché leggere i classici?“ [1983], in: ders., *Perché leggere i classici*, Mailand.
- Castelli 2000: Carla Castelli, *Meter sophiston. La tragedia nei trattati greci di retorica*, Mailand.
- Desideri 1978: Paolo Desideri, *Dione di Prusa. Un intellettuale greco nell'Impero romano*, Messina/Florenz.
- Desideri 1991: Paolo Desideri, „Tipologia e varietà di funzione negli scritti dionei“, *ANRW* II.33.5, 3903–3959.
- Fornaro 2000a: Sotera Fornaro, „Omero cattivo storico nell'or. XI di Dione Crisostomo“, in: Paola Ascheri u. Franco Montanari (Hgg.), *Omero tremila anni dopo*, Rom, 547–560.
- Fornaro 2000b: Sotera Fornaro, „Accuse e difese d'Omero: Platone nell'orazione undicesima di Dione Crisostomo“, *Eikasmos* 11, 249–265.
- Fornaro 2002: Sotera Fornaro, „Un encomio di Omero in Dione Crisostomo (or. LIII)“, *Seminari romani di cultura greca* 5, 83–104.
- Fornaro 2007: Sotera Fornaro, „Miti tragici e filosofi teatrali: l'orazione LX ‚Nesso o Deianira‘ di Dione Crisostomo, *Sandalion* 26–28, 127–139.
- Gangloff 2002: Anne Gangloff, *Dion Chrysostome et les mythes*, Grenoble.
- Gangloff 2004: Anne Gangloff, „Dion Chrysostome et Euripide: de l'usage pédagogique d'un auteur tragique“, *Revue des Études Anciennes* 106, 103–122.
- Gotteland 2001: Sophie Gotteland, „Dion de Pruse et la tragédie“, in: Alain Billault u. Christine Mauduit (Hgg.), *Lectures antiques de la tragédie grecque* (Actes de la table ronde du 25 Novembre 1999), Lyon, 93–107.
- Hunter 2017: Richard Hunter: „Comedy and Reperformance“, in: Richard Hunter u. Anna Uhlig (Hgg.), *Imagining Reperformance in Ancient Culture*, Cambridge, 209–231.
- Kasprzyk u. Vendries 2012: Dimitri Kasprzyk u. Christophe Vendries, *Spectacle et désordre à Alexandrie. Dion de Pruse, Discours aux Alexandrins*, Rennes.
- Lentano 2015: Mario Lentano, „Lo smascheratore smascherato. Dione di Prusa e il mito troiano (Quando si confuta una storia, 2)“, *Annali online di Ferrara. Lettere* 10, 72–84.
- Luppe 1978: Wolfgang Luppe, „Die Euripides-Anthologie P.Oxy. 3214“, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 29, 33–35.
- Luzzatto 1983: Maria Tanja Luzzatto, *Tragedia greca e cultura ellenistica: l'or. 52 di Dione di Prusa*, Bologna.
- Milazzo 2007: Antonino M. Milazzo, *Dimensione retorica e realtà politica. Dione di Prusa nelle orazioni III, V, VII, VIII*, Hildesheim u. a.
- Müller 1997: Carl Werner Müller, *Philoktet. Beiträge zur Wiedergewinnung einer Tragödie des Euripides aus der Geschichte ihrer Rezeption*, Stuttgart/Leipzig.
- Nervegna 2007: Sebastiana Nervegna, „Staging Scenes or Plays? Theatrical Revivals of „Old“ Greek Drama in Antiquity“, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 162, 14–42.
- Nervegna 2013: Sebastiana Nervegna, *Menander in Antiquity: The Contexts of Reception*, Cambridge.
- Nervegna 2014: Sebastiana Nervegna, „Performing Classics: The Tragic Canon in the Fourth Century and Beyond“, in: Eric Csapo, Hans Rupprecht Goette, John R. Green u. Peter Wilson (Hgg.), *Greek Theatre in the Fourth Century BC*, Berlin, 157–187.
- Olson 1991: Douglas S. Olson, „Politics and the Lost Euripidean Philoctetes“, *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 60, 269–283.
- Pernot 1994: Laurent Pernot, „Lucien et Dion de Pruse“, in: Alain Billault (Hg.), *Lucien de Samosate*, Lyon/Paris, 109–116.
- Pernot 2007: Laurent Pernot, „Plutarco e Dione di Prusa“, in: Paola Volpe Cacciato u. Franco Ferrari (Hgg.) *Plutarco e la cultura della sua età* (Atti del X Convegno plutarco, Fisciano-Paestum, 27–29 ottobre 2005), Neapel, 103–122.

- Raschieri 2017: Amedeo Alessandro Raschieri, „Alla ricerca del lettore ideale: insegnamento retorico e modelli letterari tra Quintiliano e Dione di Prusa“, *Lexis* 35, 335–353.
- Said 2002: Susanne Said, „Dio’s Use of Mythology“, in: Simon Swain (Hg.), *Dio Chrysostom. Politics, Letters and Philosophy*, Oxford, 160–186.
- Seidensticker 2005: Bernd Seidensticker, „Mythenkorrekturen in den griechischen Tragödien“, in: Martin Vöhler u. Bernd Seidensticker (Hgg.), *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin, 3–50.
- Thévenet 2016: Lucie Thévenet, „Dion lecteur des tragiques: l’orateur ,tel qu’en lui-même enfin la tragédie le change“, in: Eugenio Amato, Cécile Bost-Pouderon, Thierry Granjean, Lucie Thévenet u. Gianluca Ventrella (Hgg.), *Dion de Pruse: l’homme, son oeuvre et sa postérité* (Actes du colloque international de Nantes, 21–23 Mai 2015), Hildesheim/Zürich/New York, 373–384.
- Vagnone 2003: Gustavo Vagnone, *Dione di Prusa. Troiano. Or. XI*, Rom.
- Vagnone 2012: Gustavo Vagnone, *Dione di Prusa. Orazioni I-II-III-IV („Sulla regalità“). Orazione LXIII („Sulla regalità e la tirannide“). Edizione critica, traduzione e commento (con una introduzione di Paolo Desideri)*, Rom.
- Vagnone 2016: Gustavo Vagnone, „L’esegesi omerica di Dione di Prusa: metodi e modelli“, in: Eugenio Amato, Cécile Bost-Pouderon, Thierry Granjean, Lucie Thévenet u. Gianluca Ventrella (Hgg.), *Dion de Pruse: l’homme, son oeuvre et sa postérité* (Actes du colloque international de Nantes, 21–23 Mai 2015), Hildesheim/Zürich/New York, 421–434.
- Ventrella 2009: Gianluca Ventrella, „Dione di Prusa fu realmente esiliato? L’orazione tredicesima tra idealizzazione letteraria e ricostruzione storico-giuridica“, *Emerita* 77, 33–56.
- Verrengia 2000: Anacleto Verrengia, *Dione di Prusa. In Atene, sull’esilio (or. XIII). Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Neapel.
- Volpe Cacciatore 2016: Paola Volpe Cacciatore, „Per una lettura dell’or. 18 di Dione di Prusa“, in: Eugenio Amato, Cécile Bost-Pouderon, Thierry Granjean, Lucie Thévenet u. Gianluca Ventrella (Hgg.), *Dion de Pruse: l’homme, son oeuvre et sa postérité* (Actes du colloque international de Nantes, 21–23 Mai 2015), Hildesheim/Zürich/New York, 311–314.
- Vogt-Spira 2001: Gregor Vogt-Spira, „Euripides und Menander“, in: Bernhard Zimmermann (Hg.), *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Stuttgart, 197–222.
- Von Arnim 1896: Hans von Arnim, *Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae extant omnia*, II, Berlin.
- Von Arnim 1898: Hans von Arnim, *Leben und Werke des Dio von Prusa*, Berlin.