

13 Eine Dichterfehde in Altathen (Aristophanes und Kratinos)

Während bei einer Tragödienaufführung schon das Stichwort ‚Ödipus‘ reiche, um jedem im Theater sofort den ganzen mythologischen Zusammenhang ins Gedächtnis zu rufen, wer der Vater und wer die Mutter sei, wer die Töchter und Söhne, und vor allem was er getan und erlitten habe, und außerdem die Tragiker, wenn ihnen die Ideen ausgingen, immer noch den *deus ex machina* als Notlösung anbieten könnten, um ein Stück zu Ende zu bringen, gehe es den Komödiendichtern bedeutend schlechter. Alles müssten sie neu erfinden, neue Namen, neue Handlungen, neue Geschichten, und das theatererfahrene, verwöhnte Publikum erwarte von ihnen eben genau dies, dass sie immer mit Neuem, Überraschendem aufwarten.

Mit diesen Worten beschreibt in einer Komödie des Antiphanes (fr. 189 PCG) mit dem programmatischen Titel *Dichtung (Poiësis)* die *persona loquens* – entweder die Komödie oder die Dichtkunst selbst – den Innovationsdruck, unter dem die Komiker im Gegensatz zu den Tragikern ständig stehen. So werden die Komödiendichter denn auch nicht müde, das Neue ihrer Stücke herauszustreichen und die Werke ihrer Rivalen, mit denen sie um den Sieg im komischen Agon streiten, herabzusetzen, indem sie ihnen mangelnde Qualität vorhalten oder ihnen Plagiat oder künstlerische Unselbständigkeit unterstellen.¹

Besonders deutlich lässt sich dieser ‚agonale Dialog‘² in der Auseinandersetzung zwischen Aristophanes und Kratinos nachvollziehen.³ Im ersten erhaltenen Stück des Aristophanes, den *Acharnern*, mit denen an den Lenäen des Jahres 425 v. Chr. Aristophanes die *Männer im Sturm* (Χειμαζόμενοι) des Kratinos schlug, bekommt der ältere Rivale zweimal einen Hieb aus dem Mund des Chores. In den

1 Inzwischen hat die Untersuchung der komischen Intertextualität, also der gegenseitigen Bezugnahmen der Komödiendichter aufeinander, ausgelöst durch Heaths (1990) Idee des gemeinsamen komischen Repertoires und Sidwells in mehreren Arbeiten vorgetragene These einer ‚Metakomödie‘ (1993, 1994, 1995, zuletzt 2012), die Diskussion über eine vermeintliche oder tatsächliche Zusammenarbeit der Komiker und über wirkliche oder nur behauptete Plagiate abgelöst; vgl. mit einem gründlichen Überblick über die Forschung Kyriakidi (2007) 198–203.

2 Der ‚agonale Dialog‘, die ständigen Auseinandersetzungen der Komiker untereinander, wird vor allem von Ruffell (2002) und Biles (2002 und 2011) herausgestellt. Der Jubilar hat sich – dies soll nicht unerwähnt bleiben – ausführlich unter rezeptions- und produktionsästhetischen Gesichtspunkten mit dem ‚agonalen Dialog‘ – in diesem Fall zwischen den römischen Komikern und ihren griechischen Vorbildern – in seiner Habilitationsschrift befasst (Riemer 1996).

3 Die aristophanischen Bezugnahmen auf Kratinos finden sich als Test. 9–13 in PCG IV (pp. 114–115).

Versen 848–853 eines Spottlieds malt sich der Chor der alten Köhler aus Acharnai in der Form des Makarismos des komischen Helden genüsslich aus, mit wem der Protagonist es künftig nicht mehr zu tun haben werde.⁴ Kratinos wird wegen seiner Frisur – entweder ist sie für einen alten Mann zu gewagt oder einfach nur mißlungen⁵ – und wegen seines üblen Körpergeruchs verspottet, vor allem werden ihm jedoch seine allzu hastig konzipierten Stücke vorgeworfen (ὁ ταχὺς ἄγαν τὴν μουσικὴν).⁶ Ebenfalls in einem Spottlied (1168–1173) auf den knausrigen Choregen Antimachos wird Kratinos – wiederum in der Imagination des Chores – Opfer eines fäkalischen Fehlwurfs, der um so gemeiner ist, wenn es die Aufführung einer Komödie des Kratinos selbst war, nach der der Chor geizig abgespeist wurde.⁷

Weit größeren Raum nimmt die Auseinandersetzung mit Kratinos in den an den Lenäen des folgenden Jahres aufgeführten *Rittern* ein, mit denen Aristophanes Kratinos' *Satyrn* auf den zweiten Platz verwies. In den Versen 400–401 unterstreicht der Chor seinen Hass auf den paphlagonischen Haussklaven des Herrn Demos mit der Beteuerung, wenn er den Paphlagonier nicht von Herzen hasse, würde er sich als Sitzpolster für Kratinos oder als Chor in einem Stück des Morsimos hergeben (εἰ σε μὴ μισῶ, γενοίμην ἐν Κρατίνου κώδιον / καὶ διδασκοίμην προσάδειν Μορσίμου τραγωδία).⁸ Die kurze Erwähnung *en passant* bereitet die ausführliche ‚Würdigung‘ des Kratinos vor, die Aristophanes in seiner kurzen Geschichte der griechischen Komödie in der Parabase des Stücks vornimmt. Eingeklemmt⁹ zwischen zwei bereits verstorbenen Dichtern, zwischen Magnes und Krates, preist Aristophanes zunächst die dionysische Urgewalt der lyrischen Partien der Komödien des Rivalen, die gleichsam zu Hits in Athen geworden sind. Doch dies ist längst vorbei. Der Schwung ist dahin, Kratinos ein alter, mitleiderregender, trunksüchtiger Greis, den man in Erinnerung an den alten Ruhm im Prytaneion – trinken lassen solle (*Eq.* 526–536):¹⁰

4 Vgl. dazu Zimmermann (1985b) 152–153.

5 Vgl. zur Stelle Olson (2002) 283–284.

6 Μουσική braucht sich nicht nur auf die musikalische Ausgestaltung der Stücke zu beziehen, sondern kann die Komödie als Gesamtkunstwerk von Wort und Musik umfassen, vgl. Olson (2002) 285.

7 Vgl. Zimmermann (1985b) 172; Olson (2002) 349.

8 Das Scholion erklärt die etwas rätselhafte Stelle folgendermaßen: ὡς ἐνούρητῃν καὶ μέθυσον διαβάλλει τὸν Κρατῖνον (Test. 14 PCG). Damit würde die Verspottung des Kratinos wegen seiner Trunksucht in der Parabase vorbereitet. Bergk (bei Neil 1901, 62) ergänzt κωμωδία und nimmt an, der Spott beziehe sich auf die prunkvolle, aufwendige Ausstattung der Inszenierung mancher Komödie des Kratinos wie des *Dionysalexandros*. Vgl. auch Sommerstein (1981) 164.

9 Sehr schön Sommerstein (1981) 171: „by sandwiching him between Magnes and Crates Ar. insinuates that he belongs to the past and his retirement is overdue.“

10 Die Übersetzungen in diesem Beitrag stammen vom Verfasser. Zur Stelle vgl. Biles (2011) 97–133.

Dann dachte er an Kratinos, der einst dahinströmte auf großen Lobes Wogen
 und durch die flachen Gefilde zog, und er riss aus ihrem Stand und schleppte sie
 mit, die Eichen und die Platanen und die Gegner mit der Wurzel kopfüber.
 Singen konnte man am Symposion nichts anderes als ‚Doro mit der Feigensohle‘
 Und ‚Zimmrer schöngefertigter Hymnen‘. So bekannt und beliebt war der damals.
 Jetzt seht ihr ihn, wie er nur noch wirr stammelt, und habt kein Mitleid;
 Die Steine fallen ihm aus seiner Lyra, die Spannung ist weg,
 die Harmonien entgleiten ihm. Ein alter Mann ist er nun, er geht herum
 wie Konnas, einen trocknen Kranz auf dem Kopf, am Ende vor Durst.
 Doch sollte er wegen seiner früheren Erfolge im Prytaneion trinken
 Und nicht daherschwatzen, vielmehr vor aller Augen gesalbt, in vollem Glanz bei Dionysos
 sitzen.

Auf diese Verunglimpfung unter Kollegen reagierte Kratinos unmittelbar. In seiner *Pytinē*, der *Flasche*, nimmt er Aristophanes' böse Charakterisierung auf, gestaltet sie zu einem gleichsam autobiographischen Stück um und fügt damit dem jungen Liebling des athenischen Publikums im Jahr 423 v. Chr. eine schmerzhaft Niederlage zu, an der Aristophanes lange zu beißen hatte.¹¹ In seinem letzten erhaltenen Stück entfaltet der ältere Dichter in unmittelbarer Auseinandersetzung mit dem jüngeren Rivalen sein poetologisches Programm – und dies unüberhörbar, da er sich selbst zum komischen Helden des Stücks machte. Das Scholion zu Aristophanes' *Rittern* 400a (Kratinos, Πυτίνῃ, Test. II PCG) vermittelt, obwohl viel unklar bleiben muss, einen groben Eindruck von der Handlung des Stücks. Erzürnt über die ihm von Aristophanes angetane Charakterisierung als alter Trunkenbold, der seine besten Jahre als Dichter hinter sich habe, habe Kratinos, obwohl er sich schon vom Geschäft des Schreibens zurückgezogen hatte, nochmals zur Feder gegriffen und auf sich selbst und seine Trunksucht (μέθη) eine Komödie verfasst. Kratinos führt sich als Ehemann der personifizierten Komödie ein,¹² die die Lebensgemeinschaft mit ihm aufkündigen und ihn wegen Misshandlung (κακώσεως) anklagen will. Aufgrund seiner Trunksucht seien sie völlig verarmt (fr. 204 PCG). Freunde, die dazukommen, bitten Kratinos, nichts Übereiltes zu tun, und fragen nach den Ursachen des Zerwürfnisses. Seine Frau Komodia wirft ihm vor, dass er sich nicht mehr mit ihr beschäftige, sondern seine Zeit mit Methe, der Trunksucht, verbringe. Aus den Fragmenten lässt sich nicht erschließen, ob Methe als Personifikation Komodia entgegentrat und Kratinos gleichsam in die Rolle von Herakles am Scheideweg sich zwischen den beiden Frauen entscheiden musste.¹³ Die Freunde gehen mit sich zu Rate, wie sie Kratinos vom Alkoholismus heilen könnten (fr. 199

¹¹ Vgl. dazu Bakola (2010) 59–64; Biles (2011) 134–166.

¹² Vgl. Hall (2000) 410–412.

¹³ Vgl. Heath (1990) 150.

PCG), und finden nur den Ausweg, alles Trinkgerät zu zerschmettern. Kratinos scheint einsichtig geworden zu sein (fr. 200 PCG) und sich tatsächlich vom Wein fernzuhalten. Doch die klagende Anrede an seinen leeren, von Spinnweben verunzierten Becher (fr. 202 PCG) lässt ahnen, dass die Abstinenz nicht von langer Dauer sein werde. Die Fragmente lassen zwei mögliche Lösungen der Krise zu: entweder kommt es zur Versöhnung der Ehegatten, oder aber Kratinos schlägt, nachdem er sich – Philokleon in den *Wespen* des Aristophanes vergleichbar – zunächst eines Besseren belehren ließ, am Ende in dionysischem Überschwang vehement über die Stränge. Die Entscheidung hängt davon ab, wo man fr. *203 PCG („Wenn man Wasser trinkt, bringt man wohl nie etwas Gescheites hervor!“) und fr. 198 PCG, in dem die aus ihm heraussprudelnde Urgewalt seiner Verse und Lieder geschildert wird, im Handlungsablauf platziert:

Herr Apollon, was für ein Strom von Worten!
 Es rauschen Quellen, zwölfquellig ist sein Mund,
 Ilisos ist in seinem Schlund. Was soll man dazu sagen?
 Denn wenn nicht gleich einer seinen Mund zustopft,
 wird er alles mit seinen Gedichten überfluten.

Ein möglicher Platz für die beiden Fragmente ist der Agon, in dem Kratinos seine vom Weingenuss inspirierte Poesie verteidigt, oder aber die Exodos: Kratinos hat alle guten Vorsätze fahren lassen, trinkt wieder und wird von dionysischem Überschwang überflutet. Die zweite Lösung würde besser zur Poetik passen, die Kratinos sich in diesem Stück auf den Leib schreibt. Wie in den *Fröschen* des Aristophanes über die rechte Art, eine Tragödie zu schreiben, diskutiert wird, scheint es in der *Pytinē* – wohl im Agon – um das Handwerk des Komödiendichters gegangen zu sein (fr. 208 und 209 PCG). Wenn man das Fragment 198 PCG in die Exodos setzt, würde dies bedeuten, dass die alte Natur des Kratinos nicht auszumerzen ist und die wahre Komödienkunst mitreißend, dionysisch zu sein hat, nicht feinsinnig, urban wie die des Krates, die Aristophanes in den *Rittern* lobt (537–540) und sich als Vorbild nimmt. Das Stück würde somit mit einem poetologischen Hieb gegen den jungen, frechen Rivalen schließen. Und wenn man den agonalen Dialog weiterdenkt, könnte Aristophanes durch das dionysische Finale der *Pytinē* zu dem dionysischen Schluss seiner *Wespen* inspiriert worden sein.

Kratinos nimmt – dies wird in den Fragmenten hinreichend deutlich – in der *Pytinē* die direkte Auseinandersetzung mit Aristophanes auf, indem er die bissigen und freundlichen Charakterisierungen, die ihm sein Rivale in den *Acharnern* (848–853, 1168–1173) und vor allem in der Parabase der *Ritter* (526–536) angedeihen ließ, zu einer komischen Antwort umarbeitet. Schon viele – so Aristophanes in den *Rittern* (517) – hätten sich an die Inszenierung einer Komödie (κωμωδοδιδασκαλία) herangemacht, doch nur wenigen habe sie bisher ihre Gunst erwiesen – die ero-

tischen Untertöne sind unüberhörbar.¹⁴ Mit den Dichtern, die als mehr oder weniger erfolglose Liebhaber der schwierigen, launischen Komödie eingeführt werden, hat Kratinos – so die Antwort in seiner *Pytinē* – nichts zu tun. Er lebt in einer ehelichen Gemeinschaft mit Komodia,¹⁵ ja, er ist es, der sich von ihr wegen einer anderen Frau, Methe, abgewandt hat, und Komodia muss darum kämpfen, ihn zurückzugewinnen.

Die Charakterisierung seiner Dichtung als von titanisch-dionysischer Urgewalt beseelt,¹⁶ die alles mit sich riss und die Gegner vernichtete (*Ritter* 527–528), nimmt Kratinos dankend auf und entwickelt sie in der *Pytinē* zu einer dionysischen, sich an Archilochos¹⁷ anlehnenden Komödienpoetik. Der Wein wird wie in Archilochos fr. 120 West (ὥς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος / οἶδα διθύραμβον οἶνω συγκεραυνωθείς φρένας) zur Metapher für göttliche, dionysische Inspiration. Fr. 198 PCG, in dem die Wortgewalt des Kratinos beschrieben wird, die alles mit ihren Gedichten überflutet und mitreißt, nimmt selbst auf der lexikalischen Ebene die aristophanische Würdigung auf.

Aristophanes greift die Replik, die ihm Kratinos mit der *Pytinē* gibt, im *Frieden* (700–703) auf. Auf die Frage des Hermes, was denn Kratinos der Weise so treibe, antwortet Trygaios, der sei tot, da er es nicht habe ansehen können, wie die Spartaner bei einem ihrer Einfälle in Attika einen Pithos voller Wein zerschlagen hätten.¹⁸ Die Aussage, Kratinos sei gestorben, ist sicher nicht wörtlich, sondern als Wiederaufnahme der Attacke zu verstehen, die Aristophanes in den *Rittern* gegen den Rivalen geritten hatte: Kratinos ist abgeschrieben, er ist künstlerisch tot – aus Kummer über vergossenen Wein.¹⁹

Besondere Beachtung hat in der Auseinandersetzung zwischen Aristophanes und Kratinos fr. 342 PCG gefunden, das vielleicht aus der *Pytinē* stammen könnte.²⁰

14 Zu πειρᾶν vgl. Henderson (21991) 158 (Nr. 214): „Comedy visualized as an hetaera at whom poets make passes“; zu χαρίζεσθαι im Sinne von ‚to grant favors sexually‘ vgl. ebenfalls Henderson (21991) 160 (Nr. 250).

15 Vgl. Hall (2000) 411–412.

16 Gleichsam als Nachruf auf den dionysischen Altmeister kann man *Frösche* 357 lesen: der Chorführer der Dionysos-Mysten fordert alle auf, aus dem Weg zu treten, die nicht in die ‚Sprachmysterien des stierschlingenden Kratinos‘ eingeweiht seien. Siehe Dover (1993) 240 zu ταυροφάγος: „the application of this epithet assimilates Kratinos to Dionysos himself“; außerdem Sommerstein (1996) 187.

17 Zu Kratinos und Archilochos vgl. Kugelmeier (1996) 178–189.

18 Dies könnte Kratinos, fr. 199 PCG, aufgreifen: die Zertrümmerung der Trinkgefäße des Dichters. 19 Vgl. Olson (1998) 212.

20 Die katalektischen anapästischen Tetrameter legen Parabase oder Agon als Kontext nahe, vgl. Kassel/Austin zu fr. 342 (p. 289).

τίς δὲ σύ; κομψός τις ἔροιτο θεατῆς.
 ὑπολεπτολόγος, γνωμιδιώκτης, εὐριπιδαριστοφανίζων

Wer bist du denn? könnte ein geistreicher Zuschauer fragen.

Ein etwas zu feinsinniger Mensch, ein Sentenzchenjäger, ein euripidisierender Aristophanes.²¹

Das Scholion zu Platons *Apologie* (19c) merkt an, dass Kratinos Aristophanes verspottet habe, da dieser sich einerseits über Euripides lustig mache, andererseits ihn aber nachahme. Aristophanes wiederum könnte auf den Vorwurf des εὐριπιδαριστοφανίζων in fr. 488 PCG (aus Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι) geantwortet haben: Zwar schließe er sich in der stilistischen Eleganz Euripides an, vermeide aber dessen plumpe Gesinnung.²²

χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ,
 τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἦττον ἢ ἑκείνος ποιῶ

Der Neologismus εὐριπιδαριστοφανίζων, der ein Paradox in Worte fasst – Euripides-Kritik und gleichzeitig Euripides-Nachahmung durch ein und dieselbe Person –, gibt eine Beschreibung der aristophanischen Komödie, die bei aller maliziösen Pointiertheit, die dem ὀνομαστὶ κωμωδεῖν eigen ist, eine Besonderheit des Aristophanes herausstellt, die den Zeitgenossen offensichtlich aufgefallen ist. Doch sollte der Neologismus nicht isoliert, sondern zusammen mit den beiden anderen Charakterisierungen betrachtet werden, um die Sicht des Zeitgenossen und Rivalen *in toto* zu erfassen: ὑπολεπτολόγος und γνωμιδιώκτης verweisen eindeutig auf die sophistische Rhetorik, wie eine Stelle aus den *Wolken* verdeutlicht. Sokrates stellt dem einfältigen Strepsiades die Wolken als die Schutzgottheiten der Philosophen und Sophisten vor (*Nub.* 316–318), und Strepsiades ist durch ihren Gesang bereits so inspiriert, dass er feinsinnig zu reden wünscht (320–321):

καὶ λεπτολογεῖν [...] καὶ περὶ καπνοῦ στενολεσχεῖν
 καὶ γνωμιδίῳ γνώμην νύξας' ἐτέρῳ λόγῳ ἀντιλογῆσαι.

Und wenig später definiert Sokrates die Gruppe der Intellektuellen als Sehergesindel, Ärzte, reiche, langhaarige und siegelringtragende Nichtsteuer und als hoch-

²¹ Vgl. Schmid (1946) 87 Anm. 10: Zusammenstellung aller Neubildungen des Kratinos; vgl. auch Ar. *Eq.* 18 κομψευριστικῶς (dazu Beta 2004, 143). Zu den Zusammensetzungen vgl. auch Da Costa Ramalho (1952).

²² Wer spricht, ist unklar, eventuell eine *dramatis persona* als Sprachrohr des Dichters oder als Dichter selbst wie in *Ach.* 377–382 und 497–503.

trabende Dithyrambendichter (331–334).²³ Die sophistische Rhetorik – dies macht diese Aufzählung deutlich – ist also nicht nur in der eigentlichen Redekunst zu finden, sondern hat überall im öffentlichen Leben um sich gegriffen und alle Bereiche, in denen Sprache eine Rolle spielt, insbesondere die Dichtung, infiziert. In den *Wolken* werden die Dithyrambiker als Beispiel angeführt, in den *Fröschen* ist es die euripideische Tragödie. Euripides behauptet im Agon der *Frösche* voller Stolz, er habe die Athener reden gelehrt (954–958) und ihnen beigebracht, ihre Angelegenheiten mit Hilfe der rhetorischen Mittel zu analysieren und zu regeln (971–979). Und am Ende der Komödie wird die moderne, ‚rhetorische‘ Tragödie à la Euripides explizit mit dem Erzsophisten Sokrates in Verbindung gebracht (1491–1499): Wer sich mit Sokrates abgebe, verrate die höchsten Mysterien der tragischen Kunst. In den *Wolken* zeigt Aristophanes am Beispiel eines Durchschnittsatheners die katastrophalen Folgen der modernen sophistischen Rhetorik. Wenn alles kritisch analysiert und hinterfragt wird, werden die traditionellen Normen des Zusammenlebens, die *καθεστῶτες νόμοι*, außer Kraft gesetzt, und dies führt letztlich zu einer totalen Katastrophe, wie Pheidippides’ Verhalten am Ende der Komödie deutlich macht. Er schlägt seinen Vater und hält dies auch noch für recht und billig (1399–1405), so dass der Protagonist in seiner Verzweiflung keinen anderen Ausweg mehr als den der brutalen Gewalt gegen Sokrates, den vermeintlichen Urheber seines Unglücks, sieht. Die radikale Abrechnung mit den Auswüchsen der Rhetorik, die Aristophanes in den *Wolken* vornimmt, ist allerdings – und hier können wir die von Kratinos kritisierte Koinzidenz von Kritik und Imitation sehen – in eine höchst raffinierte, intellektuelle Komödienhandlung eingelagert, und Aristophanes wird in den Jahren nach 423 v. Chr. nicht müde, immer wieder auf die Qualität (*δεξιότης*) seiner Komödie hinzuweisen und sich bitter darüber zu beklagen, dass diese den Zuschauern verborgen geblieben sei, da sie ihn sonst nicht mit dem dritten Platz hätten abstrafen dürfen.

Den Misserfolg der Komödie kann man einerseits dadurch zu erklären versuchen, dass Aristophanes in den *Wolken* durch die Übernahme einer tragischen, an Aischylos angelehnten theologischen Konzeption²⁴ die komischen Episoden marginalisierte und den Ernst die Oberhand über das Komische gewinnen ließ, dass er also die Balance zwischen *σπουδαῖα* und *γελοῖα* störte, die das Grundprinzip jeder guten komischen Dichtung ist, wie dies der Chor der Mysteren in den *Fröschen* nachdrücklich betont (389–394).

²³ Zur aristophanischen Intellektuellenkritik vgl. Zimmermann (1993a), in diesem Band Teil II Kap. 6.

²⁴ Vgl. Zimmermann (2006b).

Kratinos' Charakterisierung des Aristophanes verweist jedoch auch auf eine andere Möglichkeit der Erklärung: auf das grundsätzliche Problem, das sich jedem Dramatiker stellt, der irgendeine Theorie – meist mit kritischer Absicht – zur Grundlage oder zum Sujet eines Theaterstücks macht. Er muss, um sich nicht in langatmigen, undramatischen Ausführungen zu verlieren, die Theorie in Handlung auflösen, sie in die Handlung einbauen, und zwar derart, dass die Theorie durch wesentliche Elemente, die auch dem Publikum bekannt sind, ohne weiteres deutlich wird. Das heißt: er muss dieselben Techniken wie bei einer literarischen Parodie anwenden. Dies bedeutet wiederum, dass der Dichter das spezifische Vokabular, die *termini technici* und Methoden der jeweiligen Theorie in sein Stück einfließen lassen muss, um das Objekt seiner Kritik unmissverständlich klarzumachen. Überspitzt könnte man sagen: Intellektuellen-Kritik kann, wenn sie denn Erfolg haben will, nur von Intellektuellen kommen. Aristophanes hat zwei Wege eingeschlagen, um dem Publikum in einer Komödie Abstraktes oder Theorien nahezubringen: einerseits den Weg der ‚metaphorischen Dramatisierung‘, andererseits den der ‚Personalisierung‘. Hans-Joachim Newiger hat 1957 in *Metapher und Allegorie* gezeigt, dass die wohl wichtigste komische Technik des Aristophanes darin besteht, abstrakte Inhalte gegenständlich auf die Bühne zu bringen oder in Handlung umzusetzen. So ist, um bei den *Wolken* zu bleiben, der Chor in diesem Stück Ausdruck all dessen, was ein Durchschnittsathener mit Philosophie und Rhetorik oder – allgemeiner und moderner – mit Intellektuellen verbindet. Der Zuschauer soll alle Konnotationen, die er aus seiner Lebenserfahrung mit ‚Wolken‘ verbindet, in seinem Gedächtnis aktivieren und auf den Gegenstand der Kritik, die sophistische Rhetorik und rhetorische Philosophie, übertragen. So erhalten Sophistik und Philosophie die Epitheta „windig, vom Boden abgehoben, undurchschaubar und dunkel, ständig die Form wechselnd, trügerisch“.²⁵

Der andere Weg ist der, den man ‚Personalisierung‘ nennen könnte und der mit einer typischen Technik der Alten Komödie eng zusammenhängt: dem *ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν*. Stadtbekannte Persönlichkeiten werden als Repräsentanten einer bestimmten Lebenshaltung und Einstellung, eines bestimmten ‚Berufes‘, einer bestimmten *τέχνη*, auf die Bühne gebracht, ohne dass alle Details, die ihnen Aristophanes andichtet, mit der realen Persönlichkeit übereinstimmen. Das bekannteste Beispiel ist natürlich der aristophanische Sokrates der *Wolken*. Dazu kommen Meton als Vertreter der Mathematiker und Astronomen in den *Vögeln*, Euripides in fast allen Komödien von den *Acharnern* bis zu den *Fröschen* und Agathon in den *Thesmophoriazusen* als Vertreter der neuen Tragödie oder Kinesias wiederum in

25 Vgl. Newiger (1957) 50–74.

den *Vögeln* als der Vertreter der modernen Chorlyriker.²⁶ Der gemeinsame Nenner, der all die verschiedenen Personen verbindet, besteht, wie der ‚Intellektuellen-Katalog‘ in den *Wolken* (331–334) belegt, darin, dass sie als intellektuelle Wortkünstler unter dem Einfluss der Sophistik stehen.

Die Besonderheit der *Wolken* liegt darin, dass eine Theorie, die sophistische Rhetorik, und die metaphorische Dramatisierung und die Personalisierung dieser Theorie nicht wie sonst auf einzelne Episoden beschränkt sind, sondern das gesamte Stück durchziehen und es in seiner Konzeption bestimmen. Ein derartiges Drama läuft natürlich stets Gefahr, selbst theoretisch zu werden und die Kritik, die es an der Theorie übt, auf sich selbst zu ziehen.

Ein moderner Nachfahre des Aristophanes hat genau auf dieses Problem hingewiesen. In *21 Punkte zu den Physikern*, aphoristischen Interpretationshinweisen zu dem Stück *Die Physiker* (Uraufführung 21. Februar 1962),²⁷ betont Friedrich Dürrenmatt, dass man als Dramatiker nie von einer These, sondern immer von einer Geschichte ausgehen müsse (1), die bis zu ihrem schlimmstmöglichen Ende durchgespielt werden müsse (3) und in der dem Zufall eine besondere Rolle zukomme (4). So dürfe ein Stück über Physik nicht den Inhalt der Physik darstellen, sondern nur ihre Auswirkungen vorführen (15). Denn der Inhalt der Physik gehe nur die Physiker an, ihre Auswirkungen jedoch alle Menschen (16).

Auf die *Wolken* übertragen, bedeutet dies: die Auswirkungen der Rhetorik werden im Schlussteil der Komödie, vor allem im zweiten Agon, vorgeführt, drei Viertel des Stücks befassen sich jedoch in verschiedenen Durchgängen mit dem Inhalt von Rhetorik und Philosophie. So könnte ganz im Sinne von Kratinos' Charakterisierung die Kritik, die Aristophanes an der sophistischen *λεπτολογία* übt, auf die aristophanische Komödie selbst zurückfallen. Aristophanes, der Kritiker der *λεπτολογία*, wird selbst zum *λεπτολόγος*, der Kritiker der Sophisten selbst zum Sophisten.

²⁶ Vgl. Zimmermann (1993a), in diesem Band Teil II Kap. 6.

²⁷ Zitiert nach Dürrenmatt (1959).