

Bernhard Zimmermann

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae. *Formen des Komischen im 5. Jahrhundert v. Chr.*

Abstract

The *Knights*, a comedy staged by Aristophanes in 424 B.C., is especially representative of the competitive form of debate engaged by comic poets in order to win the appreciation of the audience. This contribution shows how, in 423 B.C., Cratinus' *Wineflask* (*Pytine*) fulfils his own poetry through the same criticism which the parabasis of the *Knights* addresses towards Cratinus himself. Aristophanes' *Knights*, for its part, develops the theme of 'transparent comedy' invented by Cratinus himself in the *Dionysalexandros* and in the *Nemesis*, later reconsidered by Eupolis' *Maricas* as well.

I *Cavalieri*, la commedia rappresentata da Aristofane nel 424 a.C., si prestano in modo particolare a realizzare quel dialogo agonale che i commediografi conducevano allo scopo di ottenere l'apprezzamento del pubblico. Nel presente contributo si mostra come Cratino, il più anziano rivale di Aristofane, riprende nella *Damigiana* (*Pytine*), dell'anno 423, la critica espressa alla sua persona e alla sua creatività nella parabasi dei *Cavalieri*, e porta a compimento la propria poetica. Aristofane, per parte sua, sviluppa nei *Cavalieri* la forma della 'commedia trasparente' elaborata da Cratino nel *Dionisalessandro* e nella *Nemesi*, che verrà poi nuovamente ripresa da Eupoli nel *Maricante*.

*Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae
atque alii, quorum comoedia prisca virorum est,
siquis erat dignus describi, quod malus ac fur,
quod moechus foret aut sicarius aut alioqui
famosus, multa cum libertate notabant.*

Die Dichter Eupolis und Cratinus und Aristophanes
Und die anderen, die zur Epoche der Alten Komödie gehören,
Die pflegten mit großer Freiheit Rügen auszusprechen,
wenn einer einen anrühigen Lebenswandel hatte oder ein Halunke war
oder sonstwie negativ auffiel.

Diese Charakterisierung der attischen komischen Trias des 5. Jahrhunderts, die Horaz (*Serm.* 1, 4, 1-5) in seiner Geschichte der römischen Satire gibt, dürfte im großen und ganzen dem Bild entsprechen, das auch heutzutage der Vorstellung vom Werk der klassischen griechischen Komödienproduktion entspricht. Die Freiheit, mit der die Komödiendichter öffentliche Mißstände in der Stadt Athen rügten und an bestimmten Personen, den wichtigsten Politikern der Zeit wie Perikles, Kleon oder Hyperbolos

festmachten – und dies in der Regel in derb-obszönem Ton, der in keiner Weise dem heutigen Verständnis von *political correctness* entspricht – führte zum Epitheton ‚politisch‘, mit dem man die Werke des Aristophanes und seiner Zeitgenossen zu titulieren pflegt. Der Untertitel des neuesten deutschsprachigen Aristophanes-Buches von Niklas Holzberg (2010) bringt es in einem schönen Trikolon auf den Punkt: *Sex und Spott und Politik*. Welche Funktion die politische Kritik in der attischen demokratischen Gesellschaft ausübte – ob sie zur bloßen Entlastung diente oder tatsächlich aufrütteln und politisch wirksam sein wollte, gehört zu den bis heute in extenso und immer noch äußerst kontrovers diskutierten Fragen. Und ein Ende dieser Diskussion ist nicht in Sicht.

Unser Blick auf die Komödienproduktion des 5. Jahrhunderts ist – und das muß mit allem Nachdruck betont werden – sehr eingeschränkt. Bekannt sind aus der Phase der Alten Komödie ca. 45 Dichter. Wenn man die Autoren mitrechnet, die wie Aristophanes bis nach 400 wirksam waren, kommt man auf ca. 55 Namen. Grob geschätzt wurden zwischen 500 und 600 Komödien aufgeführt (Dover 1972, 210). Erhalten sind davon nur elf Stücke des Aristophanes – und diese elf Komödien sind es denn auch, die in der Regel das Bild der Alten Komödie bestimmen.

Neuere Arbeiten, die auf die Gesamtausgabe der von Rudolf Kassel und Colin Austin (*PCG* 1983ff.) besorgten Ausgabe der Komiker-Fragmente zurückgreifen können, zeigen jedoch immer deutlicher, daß diese Etikettierungen – seien sie für einen einzelnen Autor wie Aristophanes oder gar für eine ganze Epoche angefertigt – in die Irre führen und daß schon im 5. Jahrhundert zahlreiche komische Spielformen vorhanden waren, die man erst in späterer Zeit – in der Phase der Mittleren oder gar Neuen Komödie – vermutete. Diese verschiedenen Spielformen, wie ich es bezeichnen möchte, und die unterschiedliche Art von Komik schufen und entwickelten die Dichter, wie neuere Arbeiten, besonders von Zacharias Biles (2002), überzeugend klarstellen, in einer Art von ‚agonalem Dialog‘, durch den sie zum Repertoire an komischen Techniken, Themen, ja sogar Witzen beitrugen, das ständig gleichsam in Bearbeitung war.

In diesem Beitrag soll die komische Trias im Mittelpunkt stehen, deren komische Kunst an wenigen Beispielen deutlich gemacht werden soll. So wird sich zeigen, wie sehr Aristophanes, den wir immer gleichsam als einen allein dastehenden Solisten wahrnehmen, in ein vielschichtiges intertextuelles Beziehungsgeflecht eingebunden war. Besonders gut läßt sich das Beziehungsgeflecht zwischen den Komikern von den aristophanischen *Rittern* des Jahres 424 ausgehend zeigen, da diese Komödie – die erste, für die Aristophanes die Verantwortung als Dichter, Komponist und Regisseur trug – wie ein Fokus ältere Themen und Formen auffängt und sie weitergibt.

In der Parabase der *Ritter* legt Aristophanes dem Chor eine Erklärung in den Mund, warum er nicht von Anfang an sich der Inszenierung der eigenen Stücke

angenommen habe. Aus der in Seefahrtsmetaphorik gehaltenen Passage (507-50) läßt sich eine dreistufige Karriere des jungen Dichters rekonstruieren: Zuerst habe er bereits erfahrenen Dichter gleichsam als ghost writer – wohl von einzelnen Szenen – oder als Ideengeber zugearbeitet, er habe also gleichsam das komische Handwerk von der Pike auf gelernt. Dann habe er seine ersten literarischen Erzeugnisse anderen zur Inszenierung übergaben, jetzt erst sehe er sich in der Lage, selbst das Schiff zu steuern und die Regie selbst in die Hand zu nehmen. Als Grund für diese Zurückhaltung führt er an, daß bekanntermaßen die *Komodidaskalia* zum schwierigsten gehöre, was man sich vorstellen könne, zumal die Athener im Theater wie in der Politik – so betont es der Chor schon in der Parabase der *Acharner* – äußerst wetterwendisch seien. In einem Jahr überhäuften sie einen Dichter mit Lob, in einem anderen entzögen sie ihm jede Zuneigung und ließen ihn unerwartet und brüsk fallen. Um dies zu belegen, fügt Aristophanes eine kleine Geschichte der griechischen Komödie der ersten 50 Jahre nach ihrer Institutionalisierung im Jahre 486 ein, beginnend mit Magnes, dem ersten namhaften Komödiendichter der 70er und 60er Jahre, dessen musikalischen Reichtum und Einfallsreichtum in der Kostümierung er lobt, und schließend mit Krates, einem Dichter der 50er und 40er Jahre, an dem er den feinen Humor, der ohne großen Aufwand auskam, preist. Zwischen diese beiden bereits verstorbenen Dichter klemmt er bössartigerweise den Altmeister der Gattung, Kratinos, und zeigt durch diese Zwischenstellung, die er seinem noch lebenden Rivalen zuweist, daß der auch zu den Toten zähle. In homerischer Sprache beschreibt er die Kunst des Kratinos, bevor er zu einem bösen Seitenhieb ausholt (526-36):

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 er 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, der er ist, geht er 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 nur noch daherschwatzen, vielmehr vor aller Augen gesalbt, in vollem
Glanz bei Dionysos sitzen.

Kratinos war einst, darin dem Aischylos der *Frösche* vergleichbar – so die zunächst lobende Charakterisierung – ein Dichter voller dionysischer Urgewalt; das Bild vom alles mitreißenden Strom sollte zu einer Metapher der dichterischen Gewalt des Originalgenies werden (man denke an Horaz' Pindar-Ode, IV 2). Seine

Kompositionen waren Hits, die an allen Symposien gesungen wurden. All dies sei nun dahin; das einzig Dionysische, das ihm bleibe, sei seine Liebe zum Wein, sei seine Trunksucht.

Auf diese Verunglimpfung unter Kollegen reagierte Kratinos unmittelbar. In seiner *Pytine*, 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 eine schmerzhaft Niederlage zu, an der Aristophanes lange zu beißen hatte. Immer wieder kommt Aristophanes in den nächsten Jahre darauf zu sprechen, daß die Athener – eben wetterwendisch wie sie seien – die Qualität seiner *Wolken* nicht zu würdigen gewußt hätten. Man kann die Bearbeitung des Stücks, die uns erhalten ist, geradezu als Trotzreaktion des Aristophanes erklären: er wollte es seinem Publikum schwarz auf weiß zeigen, wie gut das Stück wirklich war.

Doch nun zu Kratinos' Reaktion auf Aristophanes: 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 (Test. II *PCG*) vermittelt – mit direkter biographischer Ausdeutung – einen Eindruck von der Handlung des Stücks: Erzürnt über die 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 (Hall 2000, 410-12), die die Lebensgemeinschaft aufkündigt 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 (Heath 1990, 150). Die Freunde gehen mit sich zu Rate, wie sie Kratinos vom Alkoholismus heilen könnten (Fr. 199 *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 vermuten, daß die Abstinenz nicht von langer Dauer sein wird. 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 herausprudelnde Urgewalt seiner Verse und Lieder geschildert wird, im Handlungsablauf plaziert:

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 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 *Pytine* – wohl im Agon – um das Handwerk des Komödiendichters gegangen zu sein (Frr. 208f. *PCG*). Wenn man nun 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 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 *Pytine* zu seinem dionysischen Schluß der *Wespen* inspiriert worden sein.

Kratinos nimmt – dies wird in den Fragmenten hinreichend deutlich – in der *Pytine* die direkte Auseinandersetzung mit Aristophanes auf, indem er die bissigen und freundlichen Charakterisierungen, die ihm sein Rivale in den *Acharnern* (848-53) und vor allem in der Parabase der *Ritter* (526-36) angedeihen ließ, zu einer komischen Antwort umarbeitet. Schon viele – so Aristophanes in den *Rittern* (517) – hätten sich an die Inszenierung einer Komödie (κωμωδοδισκαλία) herangemacht, doch nur wenigen habe sie sich bisher gnädig gezeigt. Mit den Dichtern, die als mehr oder weniger erfolglose Liebhaber der schwierigen, launischen Komödie eingeführt werden, hat Kratinos – so die Antwort in seiner *Pytine* – nichts zu tun; er lebt in einer ehelichen Gemeinschaft mit Komodia (Hall 2000, 411f.), ja, er ist es, der sich von ihr wegen einer anderen Frau, Methe, abgewandt hat, und Komodia muß nun darum kämpfen, ihn zurückzugewinnen. Die Charakterisierung seiner Dichtung als von titanischer Urgewalt beseelt, die alles mit sich riß und die Gegner vernichtete (*Ritter* 527f.), entwickelt Kratinos in der *Pytine* zu einer dionysischen, sich an Archilochos anlehnen

Komödienpoetik. Der Wein wird wie in Archilochos Fr. 120 West (ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος / οἶδα διθύραμβον οἴνω συγκεραυνωθείς φρένας) zur Metapher für die göttliche 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.

Archilochos, wie vor allem auch die Komödie *Archilochoi*, *Archilochos und seine Anhänger*, deutlich macht, ist der wichtigste Bezugspunkt von Kratinos' Komödiendichtung (Kugelmeier 1996, 179, 185-88), da er sowohl die dionysische Inspiration als auch den bissigen persönlichen Spott vertritt (Rotstein 2010, 281-346). Neben der dionysischen Metapher συγκεραυνοῦν (Fr. 199, 4 *PCG*) findet sich ein wörtliches Archilochos-Zitat in Fr. 211 *PCG* (= Fr. 109 West), und einige Fragmente (208f., 212, 214f.) zeigen, daß die Komödienkunst des Kratinos mit persönlichem Spott gewürzt war und auch Aristophanes einen Hieb abbekommt als einer, der seine Ideen von Eupolis stehle (Fr. 213 *PCG*). Man kann geradezu sagen, daß Kratinos, durch den aristophanischen Spott herausgefordert, die beiden Dominanten seiner komischen Dichtung, das dionysische und satirische Element, in seiner letzten Komödie zu seiner Komödienpoetik zusammenführt, dies jedoch nicht in der Form der darstellenden Rede – etwa in einem Agon oder der Parabase – tut, sondern indem er das poetische Programm in eine komische Bühnenhandlung umsetzt, in der er selbst die Hauptrolle innehat.

Kommen wir noch mal auf die *Ritter* unter dem Gesichtspunkt der komischen Technik und des politischen Inhalts zu sprechen. Der alte Herr Demos, das personifizierte Volk von Athen (Newiger 1957, 33-49), hat seit kurzem zusätzlich zu seinen alten Haussklaven, hinter denen sich unschwer die beiden Feldherrn Nikias und Demosthenes erkennen lassen, einen neuen paphlagonischen Sklaven erworben, der sich in kürzester Zeit ganz und gar in die Gunst des Herrn eingeschlichen hat und der sich ebenso leicht als Kleon identifizieren läßt. In einem brillanten Spiel spiegelt Aristophanes den Staatshaushalt der Polis Athen im Privathaushalt des Herrn Demos wider, wobei der Vordergrund, die private Haushaltung, und der Hintergrund, der Staatshaushalt, ständig ineinander übergehen, so daß bald die eine, bald die andere Ebene stärker durchscheint. Man könnte von einer ‚transparenten Komödie‘ sprechen. Hinter der eigentlichen komischen Bühnenhandlung ist unschwer eine zweite, ernste Aussage zu sehen. Die kritische Idee der Komödie ist die Willfährigkeit des Demos den Demagogen gegenüber, die Anfälligkeit des Volkes gegenüber Schmeicheleien, durch die es sich entmündigt läßt. Diese Spielform, die Aristophanes 424 mit großem Erfolg einsetzt, geht auf Kratinos zurück, der sie zu Anfang des Peloponnesischen Kriegs im *Dionysalexandros* und in der *Nemesis* in der Form der Mythentravestie zur Klärung der Kriegsschuldfrage einsetzte.

Auf einem von Grenfell und Hunt (1904) publizierten Papyrus (*POxy* 663) ist ein Teil der Hypothesis zum *Dionysalexandros* erhalten (Bakola 2005; Olson 2007, 87-92). Die Inhaltsangabe setzt kurz vor der Parabase ein: es gab eine Diskussion zwischen Hermes und wohl Dionysos um eine κρίσις, um den Schönheitsstreit der drei Göttinnen Hera, Athena und Aphrodite. Dionysos scheint Hermes überzeugt zu haben, in der Rolle des Alexandros/Paris das Urteil fällen zu dürfen. Die drei Göttinnen erscheinen: Hera verspricht dauerhafte Herrschaft, Athena beherzten Mut im Krieg und Aphrodite größte Schönheit und Attraktivität. Dionysos verleiht Aphrodite den Sieg, segelt nach Sparta, kommt mit Helena zurück – der Zeitsprung muß durch ein Chorlied überbrückt worden sein – und hört kurz danach, daß die Achäer auf der Suche nach Helena und ihrem Entführer das Land brandschatzen. Schnell versteckt er Helena in einem Korb – hier treffen wir zum ersten Mal auf diesen Bühnenslapstick (Heath 1990, 145) – und verwandelt sich in einen Widder. Die Verwandlung kann aber nicht ganz geglückt sein, wie Fr. 45 *PCG* nahelegt: «Der Idiot läuft herum und schreit ‘mäh, mäh’ wie ein Schaf». Der richtige Alexandros/Paris erscheint, entdeckt Helena und Dionysos und will sie an die Griechen ausliefern. Er wird jedoch von Mitleid mit Helena gepackt und will sie als Frau behalten, während er Dionysos den Griechen ausliefert. Die Satyrn begleiten ihren Herrn und versprechen ihm, ihn nicht im Stich zu lassen.

Zur Handlung vor der Parabase lassen sich nur Mutmaßungen aufstellen (Bakola 2005, 56f.): Man kann annehmen, daß dem Stück der aus dem Satyrspiel bekannte Topos der Trennung der Satyrn von ihrem Herrn Dionysos zugrunde liegt (Bakola 2005, 51-55). Dionysos könnte im Prolog – vielleicht in einem Expositionsmonolog wie in Euripides' *Bakchen* – den Grund für seine Anwesenheit in der Troas, die Suche nach den Satyrn, bekanntgegeben haben. Die Parodos kann man sich als rustikale Szene, dem euripideischen *Kyklops* vergleichbar, vorstellen. Hermes erscheint, um Paris als Schiedsrichter im Schönheitswettbewerb der drei Göttinnen zu gewinnen, trifft auf Dionysos, der von der Aussicht angetan ist, die Göttinnen nackt zu sehen, und Hermes – wohl durch Bestechung – dazu bringt, ihn die Rolle des Alexandros spielen zu lassen (epirrhematischer Agon; vgl. die Rolle des Hermes im aristophanischen *Frieden*). Problematisch ist die Inszenierung der Krisis, der Entscheidung im Schönheitswettbewerb nach der Parabase. Erscheinen die Göttinnen – wie in den nachparabatischen episodischen Szenen üblich – einzeln und werden von Dionysos der Reihe nach ‚abgefertigt‘, wobei die einzelnen Szenen durch kleine Chorika getrennt sind? Oder erscheinen alle drei Göttinnen zugleich? Die zweite Möglichkeit ist wahrscheinlicher; allerdings kann in diesem Fall Hermes nicht mehr an der Handlung beteiligt gewesen sein, da wir sonst fünf sprechende Schauspieler hätten. Daß Hermes im Auftrag der Göttinnen spricht, die nur als stumme, nackte Schönheiten anwesend waren, wie Heath (1990, 145) annimmt, ist eine reizvolle Idee, aber ohne Stütze in den Fragmenten.

Der Überblick über die Handlung, wenn auch vieles offen bleiben muß, bestätigt durchaus das Urteil des Platonios aus byzantinischer Zeit (Test. 17, 6-8 *PCG*), der Kratinos glückliche Einfälle in der Konzeption der komischen Handlung bescheinigt (εὐστοχος ὢν ἐν ταῖς ἐπιβολαῖς τῶν δραμάτων καὶ διασκευαῖς). Im *Dionysalexandros* lehnt Kratinos sich deutlich an das Satyrspiel an: sowohl in der Konzeption – der heroische Mythos wird in der bukolisch-animalischen Welt der Satyrn angesiedelt – als auch in den dramatis personae (Dionysos, Satyrn). Man kann die satyrspielhaften Elemente des *Dionysalexandros* als Bestreben des Kratinos ansehen, das Repertoire der Gattung Komödie durch die Anlehnung an eine andere Gattung zu ergänzen und etwas Neues, das die Gunst des Publikums gewinnen soll, auf die Bühne zu bringen. Der *Dionysalexandros* ist aber trotzdem eine Komödie, kein Satyrspiel oder Satyrspielkomödie, da sich auf dem Vehikel der Satyrspielmotive und des sich an das Satyrspiel anlehrenden σύστασις τῶν πραγμάτων ein komisches Spiel mit sicherlich zahlreichen komischen Episoden entfalten konnte. Ohnehin ist die Gattungsfrage ein modernes Problem: Für den Zuschauer des 5. Jahrhunderts v. Chr. stellt sich die Frage nach der Gattungszugehörigkeit eines Stückes nicht. Was im Rahmen des komischen Agons aufgeführt wurde, war eine Komödie.

Kratinos spielt im *Dionysalexandros* mit einer komischen Form, die der Doppeltitel bereits andeutet: mit dem Identitätswechsel (X spielt Y): Dionysos schlüpft in die Rolle des Alexandros/Paris und verbirgt aus Angst seine neue Identität, indem er sich in einen Widder verwandelt (XY als Z). Dieses für die Komödie typische Spiel mit wechselnden Identitäten läßt sich in zahlreichen Titeln nachweisen: z.B. in Aristophanes' *Aiolosikon* oder Timokles' *Orestautokleides*. Dazu kann man auch Dikaiopolis in den *Acharnern* rechnen, der in die Rolle des euripideischen, mitleiderregenden Telephos schlüpft und gleichzeitig mit der Stimme des Dichters redet, ohne mit Aristophanes eins zu werden (496-556).

Noch vielschichtiger wird dieses verwirrende Spiel mit wechselnden Identitäten im *Dionysalexandros* dadurch, daß Kratinos überzeugend (πιθανῶς), wie im abschließenden Satz der Hypothesis angemerkt wird, durch Andeutungen (δὲ ἐμφάσεως) Perikles verspottet habe, weil er den Athenern den Krieg gebracht habe. Tzetzes (Test. 21b *PCG*) spricht von der Technik des ‚verborgenen Spotts‘ (ψόγος κεκρυμμένος). Wie diese Transparenz hergestellt wurde, läßt sich an den Fragmenten nicht ablesen; ebenso wenig läßt sich entscheiden, ob die Anspielungen optischer Signale bedurften – etwa die Kopfform des Perikles (Revermann 1997) – oder ob sie allein durch die Bühnenhandlung und den Text deutlich wurden. Die Situation – Feinde verwüsten das Land – und die Charakterisierung des Protagonisten Dionysos als Feigling kann ohne Schwierigkeiten mit der Situation Athens zu Beginn des Peloponnesischen Kriegs und mit Perikles in Verbindung gebracht werden: die Strategie des Perikles, das Land den Spartanern preiszugeben, konnte man durchaus als Feigheit

auslegen. Daß es zum Krieg gekommen ist, wird als persönliche Schuld des Dionysos/Perikles dargestellt, der aus Eitelkeit – er will der Schönste und Attraktivste sein – und getrieben von sexuellem Verlangen die Vergeltungsmaßnahme der Achäer/Spartaner herausfordert. Auch der richtige Paris, der zunächst die Kriegsgefahr durch die Auslieferung von Dionysos und Helena beseitigen will, erliegt seinen Emotionen und Trieben: dem Mitleid, das er mit Helena hat, und seinem Wunsch, sie zur Frau zu gewinnen (Bona 1988, 191). Auch er ist also in keiner Weise besser als sein göttlicher Doppelgänger. Die politische Botschaft, die hinter der burlesken Handlung aufscheint, ist also durchaus pessimistisch: Selbst wenn man einen Kriegstreiber, der aus egoistischen Gründen den Krieg vom Zaune brach, ausliefern sollte – die Auslieferung des Dionysos könnte an die von den Spartanern geforderte Vertreibung des Perikles wegen des Kylonischen Frevels (Thuc. I 127) erinnern (Schwarze 1971, 20; Rosen 1988, 53) – wird sich nichts ändern, da auch die anderen Demagogen sich allein von ihren persönlichen Interessen und Emotionen leiten lassen.

Eine vergleichbare komische Technik wie im *Dionysalexandros* liegt auch der in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zum *Dionysalexandros* entstandenen *Nemesis* zugrunde. Kratinos greift auf die in den *Kyprien* vorliegende Version des Mythos zurück, nach der sich Zeus in Schwanengestalt (vielleicht Fr. 121 *PCG*) mit der in eine Gans verwandelten Nemesis (Fr. 116 *PCG*) verbindet (Fr. 114 *PCG*). Das aus dieser Verbindung stammende Ei überläßt er Leda, um es auszubrüten (Fr. 115 *PCG*). Der Trojanische Krieg entspringt also dem Liebesverlangen – dies entspricht dem *Dionysalexandros* – und dem Vorhaben des Zeus, die Menschheit für ihre Gottlosigkeit zu bestrafen (Casolari 2003, 83). Indem Kratinos in seiner Komödie die beiden mit Helenas Geburt zusammenhängenden Mythen zusammenführt (Schwarze 1971, 25-27), bringt er durch Nemesis Athen – in Rhamnus befand sich eine wichtige Kultstätte der Nemesis – und durch Leda Sparta ins Spiel. Das Ei, das der Spartanerin übergeben wird, könnte den Anlaß des Krieges, das Megarische Psephisma, symbolisieren (Schwarze 1971, 38f.; Casolari 2003, 90f.). Die wenigen erhaltenen Fragmente lassen erkennen, daß die Transparenz in dieser Komödie durch deutliche Brücken zwischen der mythischen und aktuellen Ebene hergestellt wurde – durch Spott gegen bekannte Athener, den Priester Lampon (auch Fr. 62 und 66 *PCG*; Casolari 2003, 95), der zum engen Umfeld des Perikles zählte, und den Kitharöden Chairis (Fr. 125f. *PCG*) – und vor allem durch die Gleichsetzung von Zeus mit Perikles in Fr. 118 *PCG* (μόλ' ὦ Ζεῦ ξένιε καὶ καραίε, «komm, gastfreundlicher und kopfiger Zeus»); der böotische Kultname des Zeus, Καρραῖός (Hesych. κ 763), wird spöttisch auf Perikles' bekannte, auffallende zwiebelköpfige Kopfform (Revermann 1997) umgedeutet (vgl. Fr. 73, 1f. ὁ σχινοκέφαλος Ζεὺς ὁδὶ προσέρχεται / <ὁ> Περικλῆς, «da kommt er heran, der zwiebelköpfige Zeus, Perikles»).

Die transparente Spielform wird – im Anschluß an Aristophanes' *Ritter* – von seinem etwa gleichaltrigen Rivalen Eupolis im *Marikas* des Jahres 421 wieder aufgenommen, in einer gegen Hyperbolos gerichteten Demagogenkomödie, die Eupolis nach Aristophanes' Vorwurf (*Nub.* 551-9) nach dem Muster seiner *Ritter* gestaltet habe (Heath 1990, 153f.; Storey 2003, 197-214). Eupolis hat tatsächlich die Grundstruktur seiner Komödie den aristophanischen *Rittern* entlehnt (Storey 2003, 214) und eine ‚transparente‘ Komödie verfaßt: der Demagoge Hyperbolos erscheint in der Maske eines persischen Sklaven namens Marikas, der ähnlich wie Kleon (*Ritter* 986 ὑπομοσία) keine musische Paideia besitzt (Fr. 208 *PCG*) und sich sein Wissen im Friseursalon aneignet (Fr. 194 *PCG*). Eupolis brachte Hyperbolos' Mutter, eine Brotverkäuferin, ins Spiel und eröffnete damit der Komödie eine vulgär-obszöne Dimension, die im Kordax, in einem ekstatischen Tanz der betrunkenen Alten, gipfelte (Henderson 2000, 141) – eine Anleihe, die Eupolis nach Aristophanes' Vorwurf bei Phrynichos getätigt haben soll (*Nub.* 556; Oeri 1948, 13-19). Indem Eupolis offensichtlich die persische Herkunft des Sklaven betonte, kamen natürlich die mit Persien verbundenen Assoziationen ins Spiel: Luxus, Schwelgerei und Feindschaft den Athenern gegenüber. Die einschneidendste Änderung gegenüber den *Rittern* besteht wohl in der Chorteilung in einen Halbchor aus reichen Gegnern und einen aus armen Unterstützern des Demagogen. Die Demagogie wird also unter sozialen Gesichtspunkten analysiert. Damit läuft ähnlich wie in der *Lysistrate* des Aristophanes der Konflikt auf zwei Ebenen ab, auf der Chor- und Schauspielerebene. Ob und wann es zu einer Vereinigung des Chores kam – mit ähnlicher Symbolkraft wie in der aristophanischen Komödie –, läßt sich den Fragmenten nicht entnehmen.

Diese wenigen Beispiele dürften verdeutlichen, daß man durchaus von komischen Mythen im aristotelischen Sinne sprechen, von Handlungskonstellationen oder inhaltlichen Nuclei der Komödien, die die Dichter, wie sie auch mit dem ihnen zur Verfügung stehenden Repertoire an Bauformen und Metren frei schalteten, durch ihren Erfindungsreichtum jedes Jahr neu ausgestalteten. Deshalb muß es nicht Wunder nehmen, daß die Komiker auf ihre Originalität zu pochen pflegten und auf ihren individuellen Beitrag, den sie zu den komischen Grundsituationen beigetragen haben wollen und durch den sie ihre Rivalen im Agon zu übertreffen hofften, selbstbewußt hinwiesen und ihren Widersachern Plagiat oder Abhängigkeit von anderen Autoren vorwarfen. Neues auf die Bühne bringen kann natürlich vor allem der, der möglichst schnell auf die Ereignisse des Jahres reagiert. So ist es zu erklären, daß die Dichter immer wieder mit ähnlichen Themen zum Agon antraten, wie z.B. zwischen 423 und 421, als mehrer Komödien sich mit den gesellschaftlichen Folgen der Sophistik befaßten (423: Ameipsias, *Konnos*; Aristophanes, *Wolken*; 421: Eupolis, *Schmeichler*;; 420: *Autolykos*), oder 414, als Phrynichos im *Einsiedler* (*Monotropos*) und Aristophanes in den *Vögeln* den Rückzug aus der Gesellschaft als komisches Thema

ihren Stücken unterlegten, oder schließlich 405, als Aristophanes mit den *Fröschen* und Phrynichos mit den *Musen* auf den Tod der Tragiker Sophokles und Euripides 406 reagierten. Leider ist es aufgrund des Erhaltungszustandes der Archaia nicht möglich, diesen je individuellen Beitrag eines Magnes, Krates, Kratinos, Eupolis oder Aristophanes zum Repertoire der komischen Mythen, Charaktere, Witze und Techniken zu bestimmen. Zwar verweist Aristophanes mit Stolz auf seine Innovationen (*Wolken* 547 *καινὰς ἰδέας ἐσφέρων*; *Wespen* 1044 *καινοτάταις ... διανοίαις*) wie z.B., daß er sich nicht mit Hinterbänklern, sondern mit dem führenden Politiker Kleon auseinandergesetzt (*Wolken* 549f., *Frieden* 752-60), daß er plumpe Witze und Klamauk sowie obszöne Einlagen wie den Kordax aus seinen Komödien verbannt habe (*Frieden* 739-51), und stellt sein sich an der Tragödie orientierendes Konzept der Trygodia (*Acharner* 499f.) heraus, das er in den *Wolken* in die Tat umsetzte (Zimmermann 2006). Doch sind diese Äußerungen, da sie aus der agonalen Situation (Kyriakidi 2007, 198) heraus als Selbstlob und zur Herabsetzung der Rivalen gesprochen sind, mit Vorsicht zu genießen.

Die angeführten Beispiele haben deutlich gezeigt, daß wir eine ständige Bezugnahme der Komiker aufeinander und eben einen durchgehenden agonalen Dialog unter ihnen („competitive dialogue“; Biles 2002, 176, 185) annehmen müssen. Dieser agonale Dialog erschöpfte sich nicht in dem Hinweis auf die eigene Originalität und Güte und die mindere Qualität der Rivalen oder, was vielfach aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustands nicht nachweisbar ist, in der Parodie und Verspottung von ganzen Stücken oder Witzen und komischen Techniken der Rivalen („Parakomödie“; Kyriakidi 2007, 130-54), sondern lebte von ständigen inhaltlichen Anleihen vor allem in der Konzeption der Stücke, aber auch in den Witzen und Verspottungsbildern. Ja, wie der Fall der *Pytine* zeigt, nahmen die Dichter Kritik an ihrer Kunst, wie sie z.B. Aristophanes an Kratinos übte (*Ritter* 526-36), auf und arbeiteten sie zu einer poetologischen Selbstbestätigung und gleichzeitig zu einer Attacke gegen den Rivalen um. Zu diesem agonalen Dialog gehören auch die gegenseitigen Plagiatsvorwürfe und wohl auch die Behauptungen, daß man zu dem Stücke eines Rivalen als ghost writer beigetragen habe.

Eine Möglichkeit, das Repertoire komischer Techniken und Formen anzureichern, besteht in der Übernahme und Imitation von Strukturen und Elementen anderer Gattungen, ohne daß man dabei von Parodie sprechen könnte. Kratinos' *Dionysalexandros* ist in der Handlung und den dramatis personae stark vom Satyrspiel geprägt (Bakola 2005). Die Gesamtstruktur der aristophanischen *Thesmophoriazusen* ist nach dem euripideischen Intrigendrama gebaut und unterstützt somit die durchgängige inhaltliche Tragödien-, vor allem Euripidesparodie. Den *Wolken* liegt das aischyleische Handlungsschema des *πάθει μάθος*, durch Leid zur Erkenntnis, zugrunde (Zimmermann 2006). Daß Aristophanes, seinem Konzept der *τρυγωδία* entsprechen,

häufig die Tragödie imitiert, bringt Kratinos mit dem bonmot des εὐριπιδαριστοφανίζων (Fr. 342 *PCG*) prägnant auf den Nenner: in Aristophanes' Komödien – so die bissige Kritik des Rivalen – schein bei allem Spott, den er über Euripides und die moderne Tragödie ausgieße, immer Euripides durch – sowohl im Sprachlichen und Stilistischen (ὑπολεπτολόγος, γνωμιδιώκτης) als auch im Strukturellen, Musikalischen und Inhaltlichen. Aristophanes könnte den Angriff in Fr. 488 *PCG* pariert haben: er habe zwar Euripides' Eleganz übernommen, aber dessen plumpe ‚Marktgesinnung‘ – dies wohl eine Anspielung auf den Beruf von Euripides' Mutter – vermieden.

Die starke Auseinandersetzung mit der und die gleichzeitige Anlehnung an die Tragödie scheint ein Charakteristikum des Aristophanes gewesen zu sein. Welche Anleihen die anderen Komikern bei anderen Gattungen und Autoren machten, bleibt aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustands natürlich spekulativ. Man kann jedoch mit aller gebotenen Vorsicht annehmen, daß Kratinos sich durch ältere Autoren inspirieren ließ, durch Homer in den Ὀδυσσῆς (*Odysseus und seine Gefährten*) und vor allem durch Archilochos, wie seine Komödie *Archilochoi* (*Archilochos und seine Anhänger*) verdeutlicht. Er scheint nicht nur dessen satirische Schärfe, sondern ebenso die dionysische Inspiration durch den Wein, wie sie in Fr. 120 West zum Ausdruck kommt, für seine Komödienkunst in Anspruch genommen zu haben. Dazu kommen ständige Anreicherungen des komischen Repertoires durch andere Texte und Kontexte, die nicht im eigentlichen Sinne literarisch zu nennen sind, sondern dem athenischen Alltag entstammen (Gerichte, Volksversammlung, religiöse Sphäre, Handwerk), oder der sophistisch geprägten ‚Sachliteratur‘ wie Medizin, Rhetorik, Philosophie, Grammatik, Etymologie und Metrik zuzurechnen sind, um nur einige Beispiele zu nennen. Nicht vergessen werden darf schließlich die musikalischen Ausgestaltung der Komödien, die aus verschiedenen Quellen schöpfte: aus volkstümlichen Liedformen ebenso wie aus kultischen Hymnen und insbesondere aus etablierten literarischen Formen, der Chorlyrik und der Tragödie.

Die Gattung Komödie ist demnach ständig im Fluß, erweitert und ergänzt sich von Jahr zu Jahr, während gleichzeitig gewisse Charakteristika verblassen und verschwinden und Dominanten, die für einige Jahre das Gesicht der Gattung bestimmten, durch Elemente und Techniken, die bis zu diesem Zeitpunkt nur marginal waren, abgelöst werden. Die Komiker-Fragmente lassen einen Blick in diese sich ständige wandelnde Form zu – einen Blick, der zwar oft durch viele Probleme verstellt und der aufgrund des bruchstückhaften Überlieferungszustands der Comici minores oft mehr sehen will, als man eigentlich sehen dürfte. Auf alle Fälle ist in den Komiker-Fragmenten in literaturgeschichtlicher Schatz verborgen, den zu heben in zugegebener mühevoller Kleinarbeit sich durchaus lohnt.

Abkürzungen

WEST

M.L. West, *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, Vol. I, Oxford 1992².

PCG

R. Kassel – C. Austin (eds.), *Poetae Comici Graeci*, Berlin-New York 1983ff.

Literatur

BAKOLA 2005

E. Bakola, *Old Comedy Disguised As Satyr Play: A New Reading of Cratinus' Dionysalexandros (P. Oxy. 663)*, «ZPE» CLIV 46-58.

BILES 2002

Z.P. Biles, *Intertextual Biography in the Rivalry of Cratinus and Aristophanes*, «AJPh» CXXIII 169-204.

BONA 1988

G. Bona, *Per un'interpretazione di Cratino*, in E. Corsini (a cura di), *La polis e il suo teatro*, vol. II, Padova, 181-211.

CASOLARI 2003

F. Casolari, *Die Myhentravestie in der griechischen Komödie*, Münster.

DOVER 1972

K.J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles.

GRENFELL – HUNT 1904

B.P. Grenfell – A.S. Hunt, *Argument of Cratinus' ΔΙΟΝΥΣΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ no. 663*, «The Oxyrhynchus Papyri» IV 69-72.

HALL 2000

E. Hall, *Female Figures and Metapoetry in Old Comedy*, in D. Harvey – J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London, 407-18.

HEATH 1990

M. Heath, *Aristophanes and His Rivals*, «G&R» XXXVII 143-58.

HENDERSON 2000

J. Henderson, *Pherekrates' and the Women of Old Comedy*, in D. Harvey – J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London, 135-50.

HOLZBERG 2010

N. Holzberg, *Aristophanes. Sex und Spott und Politik*, München.

KUGELMEIER 1996

C. Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten attischen Komödie*, Stuttgart-Leipzig.

KYRIAKIDI 2007

N. Kyriakidi, *Aristophanes und Eupolis. Zur Geschichte einer dichterischen Rivalität*, Berlin-New York.

NEWIGER 1957

H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München.

OERI 1948

H.G. Oeri, *Der Typ der komischen Alten in der griechischen Komödie, seine Nachwirkungen und seine Herkunft*, Basel.

OLSON 2007

S.D. Olson (ed.), *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford.

REVERMANN 1997

M. Revermann, *Cratinus' Διονυσάλεξανδρος and the Head of Pericles*, «JHS» CVII 197-200.

ROSEN 1988

R.M. Rosen, *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atlanta.

ROTSTEIN 2010

A. Rotstein, *The Idea of Iambos*, Oxford.

SCHWARZE 1971

J. Schwarze, *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung*, München.

STOREY 2003

I.C. Storey, *Eupolis: Poet of Old Comedy*, Oxford.

ZIMMERMANN 2006

B. Zimmermann, *Pathei Mathos. Tragische Strukturen in den Wolken des Aristophanes*, «SPhV» IX 245-53.