

## Zum Verhältnis von Realität und Abbild in der antiken Komödie

Das Verhältnis von Abbild und Wirklichkeit in der antiken Komödie war gerade in den letzten Jahren zumeist indirekter Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen. Mit der Ausnahme von V. Ehrenbergs berühmtem Buch *Aristophanes und das Volk von Athen*, das der den Komödien zugrundeliegenden Wirklichkeit einen eigenen Abschnitt widmete<sup>1</sup>, gehen die Autoren gemeinhin speziellen Problemen nach, ohne die umfassende Frage zu beantworten, wie sich die im Bühnenspiel vorausgesetzten gesellschaftliche Normen und Wertsetzungen zu der Wirklichkeit im Athen des ausgehenden vierten und beginnenden dritten und im Rom des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts verhalten.

Ganz in diesem Sinn bemüht sich etwa J. Dingel<sup>2</sup>, zwei ältere Forschungsansätze ausgleichend, zu zeigen, dass der Gegensatz von Sklaven und Herren so wie ihn Plautus darstellt, keineswegs in krasser Weise der herrschenden Realität widerspricht, so dass man entweder annehmen müsste, das Publikum in Rom amüsiere sich über fremde Zustände einer exotischen Welt<sup>3</sup>, oder es herrsche —dies der neuere Ansatz<sup>4</sup>— auf der Bühne die 'verkehrte Welt der Saturnalien'. Vielmehr stelle die Moralität des Herrn das Kriterium dar, von dem abhängt, ob der Sklave ein

1 Deutsche Übersetzung der 3. Auflage des Originals *The People of Aristophanes* (New York 1962) 42-48.

2 'Herren und Sklaven bei Plautus', in *Gymnasium*, 88 (1981) 489-504.

3 F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur*, I (Berlin 1913) 145; zuletzt K. Gaiser, 'Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern, in *ANRW*, I, 2 (Berlin usw. 1972) 1027-113.

4 Vgl. z.B. E. Segal, *Roman Laughter* (Cambridge/Mass. 1968) 99-104.

Übergewicht bekomme, also gewissermassen 'dominiere', oder ob er in seine Schranken gewiesen werde, so dass die Normen der gültigen Gesellschaftsordnung gewahrt blieben.

Einen anderen Ansatz wählte K. Treu in einer kleinen Studie über Menanders Figuren als Polisbürger<sup>5</sup>. Wenn die Ehe in sehr vielen Stücken das Ziel darstelle, in welches das Handlungsgefüge der Komödie einmünde, so sei sie keineswegs in erster Linie Verbindung zweier Individuen, sondern Zusammenschluss zweier 'oikoi' Die Bejahung der Familie impliziere aber die Bejahung der Polis. Menanders Dichtung orientiere sich an der vorgefundenen Gesellschaftsordnung seiner Zeit, deren einziger vollgültiger Repräsentant der erwachsene männliche Polisbürger sei<sup>6</sup>.

Auf breiterer Grundlage als Dingel verfolgt G. Arnott<sup>7</sup>, wie sich moralische Wertvorstellungen der Zeit in Menanders Komödien spiegeln. Eine wichtige Rolle spielen dabei die persönlichen Beziehungen der auf der Bühne dargestellten Figuren. Wie stehen sie zur Familie, zum Freundeskreis, zum Staat?

Ein dem Gedenken des Kirchenhistorikers Alfred Stuiber gewidmeter Aufsatz K. Treus<sup>8</sup> versucht zu bestimmen, welchen Anteil das Motiv des Todes in der attischen Neuen Komödie einnimmt. Zwar habe, so meint Treu, das Leben in der Gattung des komischen Spiels das letzte Wort. Aber in der Vorgeschichte der Handlung, im Hintergrund des Spiels, als Gefahr und Drohung, ja auch als Wunsch und Verwünschung nehme der Tod als eine Realität menschlicher Existenz seinen natürlichen Platz ein. Als Gegenstand metaphysischer Spekulation komme er dagegen nicht in den Blick. Gedanken an ein Jenseits seien nirgends zu finden.

Einzelforschungen, die wie die 'exempli gratia' hier genannten schlaglichtartig Aspekte des Verhältnisses von Realität und Abbild in der Komödie erhellen, sind von grossem Nutzen, weil sie einen Eindruck davon vermitteln können, was die Menschen, die als zeitgenössisches Publikum

5 'Menanders Menschen als Polisbürger', in *Philologus*, 125 (1981) 211-14.  
6 a.a.O. 214.

7 'Moral Values in Menander', in *Philologus*, 125 (1981) 215-27.

8 'Der Tod in der attischen Neuen Komödie', in *Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum*. Gedenschrift für Alfred Stuiber = JbAC Ergänzungsband, 9 (1982) 21-29.

dieser Stücke zu gelten haben, als ihre Welt erlebten, was sie dachten und fühlten.

Eine Möglichkeit, das Verhältnis von Wirklichkeit und Abbild zu bestimmen, wurde in der Vergangenheit selten genutzt: Die Entwicklung einer Antwort auf die Frage, inwieweit das Stück als ein solches, der Aufbau der Handlung, die *symploké* oder *systasis tôn pragmatôn*<sup>9</sup> gemäss der berühmten Definition des Theophrast<sup>10</sup> ein Abbild des alltäglichen Lebens ist, also Wirklichkeit zu erschliessen in der Lage ist.

Hier empfiehlt es sich nun unbedingt, behutsam vorzugehen, weil die begrifflichen Grundlagen für eine solche Untersuchung kaum eindeutig gegeben sind.

Immerhin hat diese Frage einen grundsätzlicheren Charakter als die Thematiken der oben skizzierten Artikel. Gelingt es, sie befriedigend zu beantworten, so müsste deutlich erkennbar werden, warum und wodurch die Komödie als ein Medium gedeuteter Welt, als Instrument zur Erklärung der Wirklichkeit beansprucht werden kann.

Die 'Komödie scheint nach Darlegungen des neunten Kapitels der aristotelischen Poetik den Gipfel formaler Vollkommenheit erreicht zu haben<sup>11</sup>, weil sie einen der dichterischen Aussage gemässen Allgemeinheitscharakter entwickelte.

Unter dieser Voraussetzung verschärft sich die Frage: Wieso kann die Komödie aber dann jene vielgestaltige Wirklichkeit des Alltäglichen, jene Summe von Unscheinbarkeiten, von Nichtigem, von allzu menschlichen Capricen und Wünschen, von Schwächen und Fehlern überhaupt in allgemeiner Form wiedergeben?

Aristoteles weist zwei Wege auf, wie Allgemeinheit, die er von der Dichtung verlangt, zu verstehen ist: Der Dichter muss seine Bühnenfiguren so konzipieren, dass eine bestimmte Relation zwischen dem, was sie ist, und dem, was sie sagt und tut, gewahrt wird. Weil dieser Weg den Zusam-

9 Arist. *Poet.* 1450b 22.

10 Bei Diom. *De comoed. gr.* 9, 2 (57 Kaibel). Vgl. dazu auch Kiessling-Heinze und Brink zu Hor. *Ars. poet.* 90.

11 Der wichtige Passus 1451b 11ff. ist freilich umstritten.

menhang von Charakter (éthos) und Handlung bzw. Rede voraussetzt, nennen wir ihn den 'ethischen' <sup>12</sup>.

Der andere Weg prüft die Verknüpfung der Rede bzw. Handlung des Stückes anhand des Konstruktionsprinzips der 'Folgerichtigkeit' (eikós und anankaion) <sup>13</sup>. Beide Kriterien könnten als handliche Instrumente zur Beurteilung der oben dargelegten Frage dienen, wenn eine Voraussetzung erfüllt wäre, die wohl zu Recht als unerfüllbar anzusehen ist: Um die entsprechenden Relationen als angemessen einschätzen zu können, muss der Kunstrichter bereits über eine Messeinheit verfügen. Diese kann nun in nichts anderem als in der engsten Vertrautheit mit den Wirklichkeitsvorstellungen jener Zeit bestehen, mithin im Besitz jener Kenntnisse, auf deren Erwerb doch die gesamte Bemühung abzielt.

So wäre unsere Suche nach der verlorenen Wirklichkeit der Abbilder wohl hoffnungslos, wenn sich nicht in exegetischer und poetologischer Literatur des Altertums, in Scholien, Kommentaren und Poetiken manches Kunsturteil bewahrt hätte, das uns einen Einblick in das Wirklichkeitsverhältnis des Theaterpublikums jener Zeit wenigstens von fern erlaubt <sup>14</sup>, mögen auch die Einzelheiten in ihrer Summe nur ein höchst lückenhaftes Bild ergeben, und mag sich oft auch gelehrter Wust störend zwischen uns und die wahren Empfindungen der antiken Menschen drängen.

In einer Hinsicht freilich vermögen wir, über die Jahrtausende zurückblickend, wenigstens ein relatives Urteil über grössere oder mindere Wirklichkeitsnähe in der Komödie zu fällen. Die Unterschiede springen in die Augen, wenn man die Sujets der Alten und der Neuen Komödie miteinander vergleicht, was hier allerdings nur in knapper Andeutung geschehen kann.

Betrachten wir etwa die Einleitung zu der 421 vor Christus an den Dionysien aufgeführten Aristophaneskomödie *Der Friede*, so ist längst bekannt, dass das Motiv der Friedenssehnsucht mit einer Vehöhnung der Aufklärung verbunden ist: Der Ritt des Winzers Trygaios zum Olymp par-

12 Ebd. 1451b 8ff.

13 Ebd. bes. b9.

14 H. Kindermann, *Das Theaterpublikum der Antike* (Salzburg 1979); K. J. Dover, *Aristophanic Comedy* (London 1972).

odiert den Himmelssturm des euripideischen Bellerophon-tes, der auf dem Pegasos<sup>15</sup> reitend, den Schleier von allen Geheimnissen der Götter ziehen will und scheitert. Aufklärung und Krieg, zentrale politische Themen, die das öffentliche Leben der Polis prägen, stehen im Mittelpunkt des dichterischen Entwurfs dieser Komödie. Sie greift unmittelbar bedrängende Wirklichkeit auf, verleiht der nach dem Tod des Brasidas und des Kleon auf beiden Seiten des Konfliktes wachsenden Friedensbereitschaft Stimme und zeigt Bezüge, im vorliegenden Falle wohl solche kausaler Natur, zwischen Aufklärung und Krieg auf oder deutet sie doch mindestens an.

Die im Missbrauch tödliche Macht der Rhetorik wird an anderer Stelle thematisiert, der Konflikt, in den die über das Griechentum hereinbrechende Bildungskrise die Generationen stürzt, die gefährliche Macht der Sophistik selbst oder das Problem der gerechten Verteilung von Reichtum — all dies und noch vieles andere aus dem Umkreis dieser Gedanken wird in den Komödien des Aristophanes angesprochen und bildet recht eigentlich das Spannungsfeld, aus dem die Alte Komödie lebt. Sie ist politische Komödie und damit dem Geschehen in der Welt unmittelbar verbunden.

Ebendies scheint Ehrenberg zu meinen, wenn er die aristophanische Komödie als eine Verschmelzung von Wirklichkeit und Unwirklichkeit bezeichnet<sup>16</sup>. Das wenig glückliche Bild bezieht sich offenbar auf das Nebeneinander von phantastischen Handlungsentwürfen auf der einen Seite und Figuren, die aus dem Alltagsleben gegriffen und realistisch abgebildet worden sind, auf der anderen Seite.

Ein klareres Bild ergibt sich jedoch, wenn man zwischen der bewusst konstruierten Irrealität des auf die Erschließung von Wirklichkeit zielenden bizarren Einfalls und der bedrohlich bedrängenden Realität der eigenen Nöte und Sorgen differenziert. Die Bühnenmetapher soll wohl gerade durch ihre Kühnheit die Zuschauer und Zuhörer des Stückes zum Mit- und Nachdenken 'verführen'. Sie öffnet Wirklichkeit, insofern sie das Publikum veranlasst, die eigenen Ungereimtheiten im Licht der Absurdität des Bühnenein-

15 Ausdrücklich etwa Vers 76.

16 Ehrenberg (s.o. Anm. 1) 43.

falls zu begreifen. Er dürfte seine Wirkung verfehlen, wenn er nicht in scharfem Gegensatz zu der so ungleich realeren, aber zugleich auch so unendlich viel tristeren Wirklichkeit gesehen wird.

Die Neue attische Komödie, bzw. ihre römische Nachbildung, die *Palliata*, tauscht den öffentlichen Raum der Alten Komödie gegen den Bezugsrahmen der Familie aus. Damit ist zwar zugleich auch, wie Treu an der oben zitierten Stelle<sup>17</sup> ausführt, der Staat, akzeptiert; allein diese stillschweigende Akzeptanz unterscheidet ja gerade die Neue Komödie von der Alten mit ihrer ausserordentlich scharfen Kritik an Politikern und Staatsorganen.

Immerhin lehnen wir auch Ehrenbergs stark übertreibende Formulierung, die Neue Komödie spiele gleichsam inter einer gläsernen Wand, durch die sie von der Wirklichkeit getrennt sei<sup>18</sup>, als letztlich unzutreffend ab, obwohl sie etwas Richtiges sieht:

Innerhalb des gesellschaftlichen Systems sind die Rollen der einzelnen Figuren festgelegt. Die Spielräume ihres Handelns und Redens sind eng umfriedet. Der *pater familias* bzw. sein griechisches Vorbild sind im Besitz des Vermögens der Familie. Die übrigen Familienmitglieder stehen zu ihm in graduell verschiedener Abhängigkeit. Die Ehefrau etwa kann durch ihre Verwandten die Herausgabe der Mitgift erzwingen, wenn sie von ihrem Gemahl betrogen wird. Der Sohn des Hauses, der zur Bestreitung seines Aufwandes nicht über das erforderliche Geld verfügt, kann zumeist auf die Hilfe des Sklaven rechnen, der seine Zukunft auf die Gunst oder sogar Freundschaft des jungen Herrn gründet und ihn anstiftet, den Alten zu prellen.

Gewissermassen ausserhalb der Familie steht eine zweite Gruppe von Figuren, die aber in die Beziehungen der Eltern zu ihren Kindern spannungsvoll eingreifen und für Unruhe, Auseinandersetzung, Streit sorgen: Der bössartige Kuppler, die Hetäre, die sich dann allerdings oft genug als ein verkanntes Bürgermädchen entpuppt und damit die Spannungen des Stückes zur Lösung bringt, und schliesslich der

17 S.o. Anm. 5 und 6.

18 Ehrenberg 46.

Parasit, der eine eigene Lebensphilosophie entwickelt<sup>19</sup>, all diese Personen treten in das Verwirrspiel der Verstrickungen und Auflösungen ein, das den Handlungsablauf einer Komödie dieses Typs ausmacht.

Nur in der Form eines Wetterleuchtens, eines fernen Donnergrollens macht sich die Wirklichkeit des Weltgeschehens in der Enge bürgerlich familiärer Intimität bemerkbar. Man denke an die Miles-Figuren, hinter denen sich ursprünglich Anwerber von Söldnern verbargen, die im Dienste der Diadochen standen<sup>20</sup>.

In der Tat also vollzieht sich das Komödiengeschehen hier innerhalb bestimmter fester Grenzen, die oft stereotype Formen von Handlungszusammenhängen entstehen lassen. Den Grundzügen des Bühnengeschehens aber die Lebensnähe absprechen zu wollen, das würde bedeuten, die Augen davor zu verschließen, welcher großen Anteil gerade die in der Komödie angesprochenen Leidenschaftlichen an der Komödie des menschlichen Lebens haben. Anstatt der Komödie die Unwirklichkeit vorzuwerfen, sollte man die Ausschnitthaftigkeit der von der Komödie erfassten Wirklichkeit betonen. Niemand wird bezweifeln, dass das Leben in seiner ganzen Fülle unendlich viel reicher ist, als die Komödieninhalte es vermuten lassen. Aber dass der in einer Komödienhandlung aus dem Umfeld der Neuen Komödie gezeigte Ausschnitt zum Leben gehört, kann man wohl ebensowenig bezweifeln.

Wenn nur ein Segment des Lebens von den Dichtern der Neuen Komödie als das Feld ausgegrenzt wurde, auf das sie ihre künstlerische Phantasie konzentrieren, so folgen sie darin den Lehren der peripatetischen Poetik, deren wichtigste die Komödie betreffende Regel Aristoteles in seiner *Poetik* 1448 a 17f. und 1449 a 32f. formuliert.

Hat es nunmehr den Anschein, als verträten wir angesichts der These Ehrenbergs die radikal entgegengesetzte

19 Besonders schön Ter. *Eun.* II. Akt, 2. Szene.

20 Zur Figur vgl. bes. W. Homann - G. Wartenberg, *Der Bramarbas in der Antiken Komödie* = Abh. Ak. Berlin (1973); zum Problem des Wirklichkeitseinchlusses der Milesdarstellung bei Plautus und Terenz vgl. B. Cardauns, 'Der miles gloriosus in der römischen Komödie', in *Ares und Dionysos. Das Furchtbare und das Lächerliche in der europäischen Literatur* = Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 1 (Heidelberg 1981) 47-59.

Auffassung, so bedarf es auch hier der klärenden Differenzierung: Die Welt der Komödie ist zwar zurückbezogen auf die Wirklichkeit der Zeit, in der sie entstanden ist. Sie spiegelt den Rückzug der Menschen aus der Öffentlichkeit der Polis in die Umfriedung des *oikos*. Aber sie ist als Kunstwerk eine Welt der Kunst und der Phantasie. Allenfalls als das kunstvolle Abbild der Wirklichkeit kann sie gelten wollen, niemals aber als Wirklichkeit, sofern sie sie selbst ist.

HANS-JÜRGEN HORN  
Universität. Köln