

23.1 Komödie

23.1.1 Antike Komödie

Die Griechische und die Römische Komödie waren in der antiken Lebenswelt über viele Jahrhunderte hinweg immens präsent. Die Überlieferung gewährt uns gleichwohl tiefere Einblicke in nur drei unterschiedliche Chronotope: Alte Komödie (*Archaia*) in Athen um die Wende vom 5. zum 4. Jh. v. Chr. (Peloponnesischer Krieg zwischen Athen und Sparta 431–404 v. Chr.), dort auch die Neue Komödie (*Nea*) am Ende des 4. Jh.s v. Chr., sowie die republikanische Römische Komödie vom Ende des 3. bis zur Mitte des 2. Jh. v. Chr. in Rom. Ebenso eingeschränkt ist die Zahl der Autoren, von denen wir aussagekräftige Textmengen besitzen: Für die *Archaia* Aristophanes mit elf, für die *Nea* Menander mit drei Komödien (davon jedoch nur der *Dyskolos* vollständig) und einigen größeren zusammenhängenden Fragmenten, für die Römische Komödie Plautus mit 21 und Terenz mit sechs weitgehend vollständig erhaltenen Stücken. Diesen heterogenen Kontexten entsprechend differiert die jeweilige soziokulturelle Einbettung. Die *Archaia* ist ein Kind der jungen attischen Demokratie, sie inszeniert komische Fiktionen des ins Phantastische umkippenden politischen Alltagslebens, in denen einzelne Bürger sich gegen den Druck der Verhältnisse, seien sie durch die Masse des Volkes oder mächtige Individuen repräsentiert, mit der Realisierung einer oft grotesken Utopie erfolgreich zur Wehr setzen. Bereits zwei bis drei Generationen später – Athens politische Vormachtstellung im Mittelmeerraum ist durch die makedonische Hegemonie (Philipp II., Alexander d. Gr.) gebrochen – sehen wir dieses ideologische Konzept vom Komischen ersetzt durch eine auf das Privat- und Familienleben fokussierte Typenkomödie, der politische Implikationen weitestgehend fehlen; an ihre Stelle ist die Komik zwischenmenschlicher Verhältnisse und ihrer Widrigkeiten getreten. Es ist dieser ›komödische Modus‹, auf den sich rund 200 Jahre später noch die Römische Komödie bezieht, die ihren Stoff oft transformierend aus der *Nea* übernimmt und in einem griechischen Setting präsentiert, das gegenüber dem römischen Kontext offenkundig als entfernte und daher verlachbare Gegenwelt fungiert. Diesem zunehmenden Prozess der Distanzierung der komischen Dramaturgie gegenüber dem soziopolitischen Umfeld entspricht ein Wandel in der Besetzung der Rollen. Kernstück der *Archaia* ist der Chor aus Laienschauspielern, männlichen Bürgern, dem nur vier bis fünf professionelle Schauspieler gegenüberstehen. In der

Nea nimmt der Chor nicht mehr am dramatischen Geschehen teil und markiert allein die Akttrennung. Die Römische Komödie wird ohne Chor ausschließlich von professionellen Mimen inszeniert, deren gesellschaftlicher Rang niedrig ist und die oft ausländischer Herkunft sind. Zugleich ist hier eine Professionalisierung zu erkennen, die sich v. a. ästhetisch manifestiert, indem etwa die Plautinische Komödie in bislang ungekanntem Umfang gesangliche Elemente integriert und operettenhafte Züge annimmt.

In der römischen Kaiserzeit war Theater immens populär (vgl. Seidensticker 2010, 106–121): Theaterbauten wurden prächtiger, Schauspieler konnten zu hohem gesellschaftlichen Ansehen und Reichtum aufsteigen, die Zahl der Aufführungen stieg in Rom selbst auf bald hundert pro Jahr in den ersten drei nachchristlichen Jahrhunderten. Es unterstand dabei weitgehend staatlicher Kontrolle und Finanzierung; und es gewann an Bedeutung als politischer Versammlungsplatz, selbst wenn das Publikum die Inszenierung eher oberflächlich zum Anlass von Äußerungen des Unmuts oder der Zustimmung nahm. Die Komödie wurde allmählich zugunsten anderer theatraler Formen – v. a. des Mimus und des Pantomimus – von der Bühne verdrängt. Texte sind aus jener Zeit nicht erhalten.

Archaia

Jeweils fünf Komödien wurden in Athen an zwei Kultfesten des Dionysos – den Lenäen im Januar/Februar (seit 445 v. Chr.) und den Großen Dionysien im März/April (seit 486 v. Chr., vom Ende des 3. Jh.s bis 120 v. Chr. sogar sechs Komödien) – aufgeführt. Der ›Komödientag‹ stand an den Großen Dionysien, über deren Ablauf wir besser informiert sind, zwischen einem Tag, an dem Dithyramben (Kultlieder für Dionysos) und drei Tagen, an denen je eine tragische Tetralogie aufgeführt wurde. Die Dichter und Produzenten der Komödien traten im Wettbewerb gegeneinander an (*agôn*). Die Angehörigen der konkurrierenden Chöre, finanziert durch reiche Bürger (Choregen; s. u.), waren Bürger je eines attischen Verwaltungsbezirks (*phylê*). Am Ende des Komödientages wurden in einem kombinierten Los- und Abstimmungsverfahren, das Bestechung und Betrug ausschloss, drei Siegerplätze vergeben. Der siegreiche Chorege erhielt als Preis einen bronzenen Dreifuß, den er öffentlich auszustellen hatte (vgl. Wilson 2000). Die Plots der Aristophanischen Komödien entfalten satirische Sichten auf die politischen Verhältnisse des zeitgenössischen Athen, indem sie kontrastive utopische Verhältnisse konstru-

ieren (vgl. Versnel 1998), die gleichwohl selbst wieder nur ein geringes Maß an Stabilität in sich tragen und grundsätzlich ambivalenter Natur sind. Die Satire kann sich dabei eher allgemein auf die politischen Umstände richten – so in den *Acharnern*, dem *Frieden*, den *Vögeln* u. a. – oder auf herausragende Individuen fokussieren – etwa auf den Politiker Kleon in den *Rittern*, Sokrates in den *Wolken* oder Euripides in den *Thesmophoriazusen* und den *Fröschen*; beide Formen lassen sich auch kombinieren wie in den *Wespen*, die eine Persiflage athenischen Rechtswesens mit der Karikatur Kleons verbinden. Die Ambivalenz der Satire ebenso wie ihre jeweiligen politisch meist problematischen figuralen Träger zeigen dabei, dass ihre Stoßrichtung nicht normativer Natur ist, sondern eher grundsätzlich systempolitisches Denken und Handeln aufs Korn nimmt und mit einer Vision von utopischer Anarchie konfrontiert, mit dem Ziel der Erschütterung petrifizierter sozialer und ästhetischer Wahrnehmungsgewohnheiten.

Der Chor der Komödie besteht aus 24 Choreuten, die singen, tanzen und durch ihren Chorführer (*koryphaios*) auch mit den eigentlichen handlungstragenden Figuren (Schauspielern) kommunizieren. Während in der Tragödie ein konkreter Kontakt zwischen Chor und Protagonisten meist vermieden und ihre grundsätzliche räumliche Trennung auf der Bühne – s. u. – gewahrt wird, sind solche Berührungen in der Komödie häufig und oft gewalttätig: In den *Acharnern* etwa will der Chor den Protagonisten steinigen, in der *Lysistrate* geraten Halbchor der Frauen und Halbchor der Männer ins Handgemenge. In der sog. *Parabase* – einer reinen Chorpassage ungefähr in der Mitte des Stückes – verlassen die Schauspieler meist die Bühne, der Chor tritt unmittelbar »an die Rampe« vor das Publikum, spricht es direkt an und äußert sich zu allgemeinen Themen und zum politischen Tagesgeschehen (vgl. Hubbard 1991). Solche verbalen Kontakte finden auch innerhalb des Plots insbesondere in Gestalt von namentlichen Invektiven – geäußert vom Chor wie von den Protagonisten – gegen einzelne Zuschauer statt, denen bisweilen sogar Fragen gestellt werden, so dass es wohl zu kurzen Dialogen zwischen Schauspielern und Publikum kommen konnte. Sowohl Schauspieler als auch Chor können den Publikumsraum betreten. Daher ist das komplette Theaterareal als Medium der Komödie anzusehen.

Es gibt also für die Komödie keinen geschützten Raum. Komische Inszenierung und komischer Text überschreiten nach Belieben chronotopische wie diskursive Grenzen sowie Grenzen, die durch Anstand

und Gesetz gezogen sind. Umso passender bedeutet *kôm-ôdia* (Komödie) ursprünglich »Gesang des/beim *kômos*«; dabei ist *kômos* der schwärmerische, ungeordnete Umzug durch die ganze Stadt, wie er etwa am ersten Abend der Großen Dionysien stattfindet. Dieses wesentliche Charakteristikum der Medialität der Archaia wird im Folgenden exemplifiziert.

Komischer Raum

Es darf als weitgehend sicher gelten, dass das athenische Dionysos-Theater am Südhang der Akropolis zur Zeit der Archaia größtenteils ein Holzbau war und eine rechteckige Orchestra als primären Aufenthaltsraum des Chores besaß, den dieser durch zwei Zugänge (*Párodoi*) zwischen Zuschauer- und Bühnenraum betrat und am Ende des Stückes verließ; zur Zeit der Nea war das Theater bereits in Stein aufgeführt worden, die Orchestra hatte eine Rundform erhalten. Die Zuschauer saßen auf Holzbänken, nur die erste Reihe, in der die Honoratioren Platz nahmen, bestand aus steinernen Sitzen. An der Südseite der Orchestra erhob sich ein einstöckiges Bühnengebäude (*Skéné*), das über mehrere bühnenseitige Zugänge verfügte und durch vorgestellte Kulissen Spielräume erschaffen konnte. Mithilfe eines hinter der *Skéné* aufgestellten Krans (*mêchané*) wurde auch das Dach bespielt – extensiv etwa im *Frieden* –, und durch eine Rollbühne (*ekkyklêma*) ließen sich Innenszenen als *tableaux vivants* zeigen. Die Schauspieler agierten vor der *Skéné* auf einer leicht erhöhten Bühne, die von der Orchestra aus über Stufen zugänglich war. Die Kostüme waren teils standardisiert (ausgepolsterter Bauch und Hinterteil, Lederphallos), teils frei gestaltbar (Portraitmasken, phantastische Kostümierungen der Chöre) (zusammenfassend zu Bühne, Kulisse, Requisite und Kostüm vgl. Seidensticker 2010, 11–81).

Als dramatisches Medium unterliegt der beschriebene Theaterraum einer dem Alltag entnommenen dispositiven Ordnung, die aber in seiner komödieschen Nutzung Auflösungen und Invertierungen erfährt. Bühnenraum und -zeit passen sich innerhalb eines Verses den Bedürfnissen der Protagonisten an (inwieweit kulissentechisch und dramaturgisch unterstützt, muss offenbleiben). In *Ritter* 749–762 werden der bisherige Raum vor dem Haus des Demos abrupt zum Volksversammlungsplatz (*Pnyx*), die Zuschauer zu Versammlungsteilnehmern umdefiniert. In *Acharner* 200 f. wird aus der *Pnyx* ein Landgut außerhalb Athens, aus dem aktuellen Fest der Lenäen das Fest der ländlichen Dionysien, in *Acharner* 1000 aus letzterem das Anthesterienfest; es werden dabei »realiter«

jeweils mehrere Monate übersprungen. Der Chor der *Wolken* tritt wahrscheinlich aus dem Publikumsraum heraus auf, um das reale Heranziehen des Wetters aus dem Norden zu simulieren; in den *Acharnern* verstecken sich die Choreuten wahrscheinlich im Publikum, um den Protagonisten zu überfallen, in den *Wolken* und in den *Fröschen* begeben sich die Schauspieler ins Publikum. Dieser räumlichen Einbeziehung der Zuschauer entspricht ihre ›fiktionale‹ Einbindung durch Invektiven. In den *Fröschen* wird die Erfüllung der Utopie durch einen feierlichen Auszug des Siegers in die Stadt in die reale Zeit verlagert. In *Acharnern* und *Thesmophoriazusen* werden die Schlaf- und Wohnzimmer tragischer Dichter per Ekkyklema auf die Straße geholt, weil ihre Bewohner zu träge sind, selbst herauszukommen: Innen wird außen – das Paradox, das der Zuschauer der Tragödie zu ignorieren angehalten ist, wird hier zum komischen Gegenstand.

Komische Sprache

In der Archaia dient das Wort nicht als Vermittlerinstanz zwischen Wirklichkeit und Darstellungsabsicht. Vielmehr bringt das Medium Sprache Wirklichkeit unmittelbar hervor. Der Chor der *Wespen* trägt Stacheln, weil die Richter Athens – um die es in der Komödie geht – so aggressiv sind. Weil der Reichtum bekanntlich blind ist, muss im *Plutos* ein blinder Greis geheilt werden – und schon ist der Reichtum ›gerecht‹ verteilt. In den *Vögeln* wird Wolkenkuckucksheim, das Vogelimperium zwischen Erde und Himmel, aus einem Wortspiel erschaffen: Aus dem Himmelsraum *pólos* wird eine neue Stadt, *pólis* (*Vögel*, 179–184). Der Wolkenchor der gleichnamigen Komödie verkörpert im wahrsten Sinne des Wortes die ambivalente – konstruktive wie destruktive – Macht der Sprache.

Wörter sind daher mehr als bloße Zeichen. Sie führen in der Archaia ein von Mimesis und Rhetorik unabhängiges Eigenleben und wirken als körperhafte Wörter bisweilen direkt auf die Handlung ein. Zwar kann das Griechische Nominalkomposita bilden, die Exzessivität des Deutschen erreicht es gemeinsprachlich allerdings nicht; die Komödie bildet dennoch verselbte Wörter – ein besonders instruktives Beispiel: *Lysistrate* 456–461 – oder gar, im Überschwang der Lust am Nahrungsüberfluss, Monstrositäten wie eine 78 Silben lange Pastete (vgl. *Ekklesiazusen* 1169–1175). In den *Fröschen* legen Aischylos und Euripides, die darum kämpfen, wen als den besten Tragiker Dionysos aus dem Hades mit zurück ins Leben nehmen wird, ihre ›wichtigsten‹ Verse auf die Waage, um ihre Wichtigkeit zu vergleichen: *Frösche* 1378–1413.

Metaphern scheinen oft nur dem Zweck ihrer komischen Konkretisation zu dienen: etwa *Lysistrate* 567–586 oder *Acharner* 174–203, wo der ›Friedensschluss‹ als Konnotation der ›Weinspende‹ (*spondé*) durch das Trinken von Wein nicht sanktioniert, sondern generiert wird.

Überspringt die Sprache der Archaia also stets die Grenze zur Wirklichkeit, so transzendiert sie auch unablässig die Grenzen zu anderen Genres. Das betrifft insbesondere die Tragödie, deren Sprache und Stil in der Alten Komödie Gegenstand geradezu omnipräsenter Parodie ist (vgl. Rau 1967). Man übertreibt nicht, wenn man sagt, dass die Handlungen etwa der *Thesmophoriazusen* und der *Frösche* größtenteils auf durchgehender Tragödienparodie beruhen: In den *Thesmophoriazusen* versucht Euripides, seinen von den Frauen Athens gefangen gehaltenen Verwandten mithilfe von Inszenierungen seiner tragischen Rettungsintrigen zu befreien, allerdings erfolglos, weil die Frauen die ihnen hierbei zugeordneten Rollen aus Pragmatismus und mangelnder Einfühlung nicht spielen wollen; in den *Fröschen* kämpfen Euripides und Aischylos darum, wessen Dichtung ihn zur Rückkehr ins Leben qualifiziert. Parodistisches Lieblingsobjekt des Aristophanes ist hierbei das Werk des Euripides, mit dem ihn so viel verbindet, dass von Kratinos, einem seiner Konkurrenten, das gehässige Bonmot des *euripidaristophanizein* geprägt wurde. Parodie findet sich aber nicht nur im Großen, sondern kann jederzeit den komischen Diskurs bestimmen, oft genug ohne erkennbaren Nebensinn. Die komische Sprache ist in alle Richtungen grundständig offen.

Komischer Körper

Hierzu fügt sich konsequent, dass auch das komische Konzept vom menschlichen Körper v. a. die Körperteile und -funktionen betont, die dem Kontakt mit der umgebenden Welt dienen: die Organe der Nahrungsaufnahme, Ausscheidung und Sexualität. Sie werden nicht nur im Kostüm – s. o. – hervorgehoben, sondern auch die Sprache fokussiert alle damit verbundenen Vorgänge (vgl. Henderson 1991). Obszönitäten und Fäkalkomik sind daher an der Tagesordnung, Sexualität bildet den Kern des utopischen Entwurfs wie in der *Lysistrate*, abgeschwächt in den *Ekklesiazusen*. Zur Imagination des Wohlstands in Friedenszeiten gehört ungehemmt ausgelebte Sexualität unbedingt dazu (vgl. *Friede* 894–905).

Die Protagonisten, jedenfalls der Aristophanischen Komödien, womöglich generell die der Archaia, sind ältere Menschen, solche, die sowohl Jugend als auch

Reifealter bereits hinter sich gelassen haben und deren Kinder selbst bereits erwachsen sind. Ihr ›Senioren‹-Alter steht ihnen jedoch nicht im Wege: Vielmehr scheinen sie gerade daraus, dass sie den Notwendigkeiten beruflicher und gesellschaftlicher Aktivität entzogen sind, neue Gestaltungskraft zu gewinnen (vgl. v. Möllendorff 2007). So ist es – übertragen – in den *Fröschen* auch Aischylos, der Dichter der älteren Generation, der im poetischen Wettkampf den Sieg davonträgt; und auch der sehend gemachte Reichtum im *Plutos* ist ein alter Mann. Die Protagonisten der Archaia sind daher auch in dieser Hinsicht ambivalent: Mit der dem Alter eigenen Erfahrung kombiniert sich jugendliche Kraft und Wille zur Veränderung. In den *Wespen* wird der starrsinnige alte Philokleon umerzogen, gerät dadurch allerdings auch außer (sozialer) Kontrolle: Mit seinem Triumph endet nichtsdestoweniger das Stück. In den *Rittern* scheint zunächst der jüngere Wursthändler den älteren Paphlagonier zu besiegen, nur um dann aber den heimlichen Protagonisten des Stücks, das Volk (Herr Demos), aus seiner Altersdemenz zu erretten und wieder jung zu kochen. So stehen diese Protagonisten zwar nicht für ein psychologisches Konzept, dienen aber als ideologisches Symbol: Sie verkörpern in ihrer Figur das gesamte politisierende Volk und seine Fähigkeit zu Weiterentwicklung und politischer Kreativität.

Wenn auch männliche Protagonisten die Archaia zu dominieren scheinen, gibt es doch Ausnahmen, wie die ›Frauen-Komödien‹ *Lysistrate*, *Thesmophoriazusen* und *Ekklesiazusen* aus den 20 Jahren nach der militärischen Katastrophe der Sizilischen Expedition (414 v. Chr.) mit ihrer brutalen Dezimierung der männlichen Bevölkerung Athens zeigen. In diesen Stücken übernehmen die weiblichen Protagonisten die sozialen Kompetenzen der Männer – Friedensschluss mit Feinden, Gestaltung der politischen Entscheidungsinstanzen wie der Volksversammlung –, treten also eher in einem männlichen Habitus auf (in den *Ekklesiazusen* verkleiden sie sich als Männer und üben sich in männlichen Diskurspraktiken, vgl. 1–284). Auch hier sind es vorzugsweise alte Frauen, die über das nötige Durchsetzungsvermögen und den erforderlichen Ideenreichtum verfügen, während sich jüngere Frauen, die noch mitten im Fortpflanzungsgeschehen stehen, als labil und anfällig für männliche Avancen erweisen (gut zu sehen v. a. in *Lysistrate*). Männliche Protagonisten müssen, um zu reüssieren, weibliche Gendermerkmale übernehmen und sind dabei nicht unbedingt erfolgreich (vgl. *Thesmophoriazusen*).

Eine weitere Grenzüberschreitung findet in Richtung der Einbeziehung nicht-menschlicher *dramatis personae* statt. Wohl in Rückgriff auf ältere Ursprünge des Dramas sind komische Chöre jedenfalls in Aristophanes' Frühwerk bisweilen (partiell) tiergestaltig – in den *Rittern*, den *Wespen* und (am weitestgehenden) in den *Vögeln* und (innerhalb des Spätwerks) in den *Fröschen* –, und in den *Wolken* tritt ein Chor von entsprechend verkleideten Naturwesen auf. Das muss keine Ausnahme gewesen sein, wie überlieferte Werktitel nicht erhaltener Komödien – *Dramen*, *Jahreszeiten*, *Lastschiffe*, *Inseln* – zeigen. Der Archaia geht es offenkundig um Medialisierung und damit Ideologisierung der gesamten kontextuellen Welt, unter Aufbrechung aller Modi lebensweltlicher Hierarchisierung.

Metatheater

Wie nicht anders zu erwarten, kennt die Archaia auch keine illusionistische Selbstbegrenzung, sondern reflektiert explizit und immer wieder nicht nur in der Parabase, sondern auch im Verlauf der eigentlichen Handlung ihre eigene Qualität und Funktion im politischen Geschehen. Sie bedient sich hierfür metatheatralischer Modi im weitest denkbaren Umfang, von kleinen bis umfangreichsten Formen, und schafft so eine rampenübergreifende Reflexionsebene: Die Polis Athen steht der Komödie nicht als externer Medienutzer gegenüber, sondern wird in das Medium Komödie integriert, ist die eigentliche Bühne, auf der die Komödie selbst nur eine (wichtige) unter mehreren Rollen spielt, unter konsequenter Wahrung der beschriebenen prinzipiellen Ambivalenz: So lautet die generische Selbstbezeichnung der Komödie *trygodia*, abgeleitet von *tryx* (Weinhefe) und parodistisch an *tragodia* angelehnt: Weinhefe ist einerseits ein bloßes Residuum, steht jedoch andererseits für Wachstum und Fruchtbarkeit.

23.1.2 Nea und Römische Komödie

Sowohl die griechische Neue Komödie als auch die von ihr inhaltlich stark abhängige Römische Komödie setzen sich von der Archaia in vielerlei Hinsicht ab. Die Nea wird weiterhin an den Dionysosfesten aufgeführt; die Römische Komödie hingegen wird an unterschiedlichen, über das Jahr verteilten Feiertagen im Rahmen von *ludi scaenici* inszeniert; die kultische Anbindung ist daher hier eher gering, vielmehr sind die *ludi* Orte der Begegnung von Führungsschicht und einfachen Bürgern. In den Stücken selbst ist in vielerlei Hinsicht die Reduktion von Ambivalenz festzuhal-

ten. In den Fokus der Darstellung tritt, unter Hinterrückstellung politischer Themen, die Familie, und damit v. a. die zwischenmenschlichen Verhältnisse auf der Ebene des normalbürgerlichen ›Haushalts‹ (*oikos*) und der nachbarschaftlichen Beziehungen. Die Geschehnisse um die nunmehr auch als psychologische Typen auftretenden Figuren (der ›nichtsnutzige Sklave‹, die ›jungen Liebenden‹, der ›hartherzige Vater‹, die ›durchtriebene Kupplerin‹ etc.) sind v. a. vom frei waltenden Zufall (*tyché*) bestimmt; ein Zusammenhang sowohl des thematischen Wandels als auch der Zentralisierung der Tyche mit den politischen Verhältnissen Athens im ausgehenden 4. Jh. v. Chr. – politische Unsicherheit, starke externe Bestimmtheit der Verhältnisse, Reduktion der Möglichkeiten autarker politischer Gestaltung – ist in der Forschung immer wieder behauptet worden, jedoch ist der Zufall auch in der Römischen Komödie mit ihren andersartigen sozialen Kontexten (Plautus schreibt zum Teil während des 2. Punischen Krieges, Terenz nicht) handlungsleitend. Eine politische Dimension ist in der Forschung behauptet worden (vgl. Blanchard 2007), doch wenn man auch nicht genug betonen kann, dass jedenfalls im Athen auch noch des 4. Jh.s *Oikos*- und *Poliszugehörigkeit* zwei Seiten einer Medaille sind, so wird ein Zuschauer zwar mit den Plots der Neuen Komödie und ihrer römischen Nachfolgerin politisch umgehen können: Eigentliche ideologische Positionen werden gleichwohl nicht ins Spiel gebracht, wir wissen allerdings aus späteren Äußerungen des 1. Jhs. v. Chr. (also 100 Jahre nach Terenz, 150 Jahre nach Plautus), dass das Publikum jedenfalls Tragödien durchaus politisch rezipierte, ja durch entsprechende Äußerungen (Stöhnen, Applaus, Da-capo-Rufe) geradezu politisierte. Mindestens ebenso wesentlich ist die Beobachtung, dass in den Komödien der Nea eine starke generische Annäherung an die Tragödie zu beobachten ist (vgl. Hurst 1990): Auch in ihr ging es ja immer schon um die Verhältnisse zwischen (wenn auch mythisch-aristokratischen) Familien und Individuen, und auch der Zufall, verbunden mit zum Unglück (in der Komödie aber zum schlussendlichen Glück) ausschlagenden Fehlhandlungen, ist in der Tragödie oft handlungsleitend, insbesondere in der Euripideischen Tragödie, die auch hier also eine weitreichende Wirkung über ihr unmittelbares Umfeld hinaus entfaltet hat.

Entsprechend ist die Plotstruktur deutlich geordneter und unterwirft sich nunmehr einem Fünf-Akte-Schema mit klarer Auszeichnung von Momenten der Retardation und Peripetie, drohender und letztlich dann abgewendeter Katastrophen; so bei Menander

und Terenz. Lässt sich die Archaia nur in große, recht variabel eingesetzte Bauformen analysieren, kann man hier eher von einer in harmonische Blöcke gegliederten Handlungsführung sprechen. Auf die Plautinische Komödie wirkte auch die der *Commedia dell'Arte* ähnliche sog. *Atellane* ein, die wohl drastisch-derber daherkam; auch hier lässt sich aber aus Gründen fehlender Überlieferung nur wenig Verlässliches sagen. Plautus verzichtet, wohl in dieser Tradition, auf eine Nea-gemäße Handlungsführung, ebenso auf das Fünf-Akte-Schema: offensichtlich ein absichtsvoller Verzicht, der zu einer Verstärkung der Situationskomik führt, gerade weil die fundamentale Plotanlage als solche recht invariabel ist. Was aus der als defizitär empfundenen Ausgangslage in der Alten Komödie am Ende herauskommt, ist kaum vorherzusehen; in der Nea und in der Römischen Komödie hingegen steht am Schluss üblicherweise die lange ersehnte und immer wieder *erschwerte* Hochzeit des jungen Paares. Generierte sich in der Archaia also ein nicht unbeträchtlicher Teil der komischen Wirkung, neben dem unerwarteten utopischen Plan des Protagonisten, aus der auch formalen Überraschung, so ist hier eine deutliche Schließung und ›Vollendung‹ zu beobachten.

Dieser Vereinheitlichung fügt sich auch die – bereits im Spätwerk des Aristophanes in ihren Anfängen zu beobachtende – Reduktion des Chores. Für die Handlung der Nea spielt er überhaupt keine Rolle mehr, denn diese ist aus der Orchestranähe weg auf das ursprüngliche Dach der *Skêné*, das jetzt zur Hochbühne wird, verlagert; der Chor tritt nur noch zwischen den Akten mit unterhaltsamen, wohl kaum mit der Handlung verbundenen und auch nicht überlieferten Liedern auf. Die Distanz zum Publikum wird dadurch größer: Ein unmittelbarer Kontakt wie in der Archaia ist nicht mehr möglich, dadurch wird die Komödie eher ein Stück zum Anschauen als eines der Teilhabe, denn auch der Bürger steht nicht mehr als Choreut vor seinen Mitbürgern, spricht nicht mehr zu ihnen. Der Prolog leitet nicht mehr die Handlung ein, sondern ist mehr eine Art Vorwort, in dem die groben Züge der Handlung vorweggenommen werden – auch dies eine Maßnahme der Distanzierung des Publikums, und wenn auch der handlungsdominierende und intrigenspinrende Sklave gern als metapoetische Figur gesehen wird, so ist damit doch eher eine subtile Reflexionsebene eröffnet als eine Einbeziehung des Publikums geleistet. Während das griechische Theater zur Zeit der Nea bereits aus Stein ist – das Theater also einen festen Platz im offiziellen Kulturleben der Polis

besitzt –, werden die erhaltenen Römischen Komödien in temporären Holzkonstruktionen inszeniert.

Entsprechend schließt sich auch die Handlung gegenüber der politischen, aber auch der sozialen Wirklichkeit ab. Zwar stehen familiäre Themen im Vordergrund – es geht eigentlich immer um Hochzeit und die dazugehörige Geldbeschaffung über alle Widerstände hinweg –, aber eben in typisierter Weise, ohne individualisierten Bezug. Das Publikum wird primär nurmehr im Prolog angesprochen, Individualspott, wie er für die Archaia charakteristisch ist, hat keinen Platz. Daher verschließt sich die Komödie auch weiteren städtischen Diskursen: Parodie, gerade auch Tragödienparodie, wird reduziert, die Sprache auf gehobenem Niveau vereinheitlicht. Das gilt auch für die gerade in der Römischen Komödie des Plautus so wesentliche Sklavenfigur. Terenz wird schon in der Antike für seinen *sermo lectus et purus* gelobt. Die ›griechischen‹ Stücke der Römischen Komödie (*fabulae palliatae*) – nur solche Komödien sind erhalten – sind durch ihr unrömisches Ambiente noch weiter vom Publikum entfernt; man hat sie geradezu als repetitive Inszenierung römischer Überlegenheit über ›die Griechen‹ deuten wollen (vgl. Flaig 1999), wobei dann unklar bleibt, warum es hierfür solcher Insistenz bedurfte. Wie viel Publikumsaffinität in den Komödien mit römischem Thema (*fabulae togatae*) möglicherweise gegeben war, muss mangels Überlieferung offenbleiben. Die Komödie des Terenz tendiert in ihren meist hochkomplizierten Plots, die weder als ›anderweitige Handlung‹ auf komische Effekte abzielen noch viel paradigmatische Situationskomik entfalten (ein instruktives Beispiel bietet etwa der *Selbstquäler* (*Heautontimorumenos*), 163 v. Chr. aufgeführt), stark zum Moralisieren und zur Didaktik; diesen Mangel an Komik tadelte bereits die Antike. Nea und Römische Komödie entwerfen im Sinne dieser Abschließung auch keine utopischen Szenarien im Sinne einer visionären Veränderung der Gesellschaft, sondern lassen eine Störung des privaten und nachbarschaftlichen Miteinanders in die gefeierte Wiederherstellung der tradierten gesellschaftlichen Ordnung münden. Die von ihnen inszenierte ›verkehrte Welt‹, in der Sklaven die eigentlichen Lenker, ja Herren sind, ist nicht einmal intentional von Dauer.

Literatur

- Blanchard, Alain: *La comédie de Ménandre. Politique, Éthique, Esthétique*. Paris 2007.
 Conte, Gian Biagio: *Latin Literature. A History*. Baltimore 1994.

- Flaig, Egon: »Über die Grenzen der Akkulturation. Wider die Verdinglichung des Kulturbegriffs«. In: Gregor Vogt-Spira/Bettina Rommel (Hg.): *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*. Stuttgart 1999, 81–112.
 Halliwell, Stephen: »The Uses of Laughter in Greek Culture«. In: *Classical Quarterly* 41. Jg. (1991), 279–296.
 Henderson, Jeffrey: *The Maculate Muse*. New Haven/London 2¹⁹⁹¹.
 Hubbard, Thomas: *The mask of comedy. Aristophanes and the intertextual parabasis*. Ithaca/London 1991.
 Hunter, Richard L.: *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge 1985.
 Hurst, André: »Ménandre et la tragédie«. In: ders./Eric Handley (Hg.): *Relire Ménandre*. Genf 1990, 93–122.
 Kruschwitz, Peter: *Terenz*. Hildesheim 2004.
 v. Möllendorff, Peter: *Aristophanes*. Hildesheim 2002.
 v. Möllendorff, Peter: »In alter Frische – Generation und Generationskonflikt in der Aristophanischen Komödie der zweiten Schaffensperiode«. In: Thomas Baier (Hg.): *Generationenkonflikte auf der Bühne. Perspektiven im antiken und mittelalterlichen Drama*. Tübingen 2007, 83–99.
 Moore, Timothy J.: *The Theater of Plautus. Playing to the Audience*. Austin 1998.
 Park Poe, Joe: »Multiplicity, Discontinuity, and Visual Meaning in Aristophanic Comedy«. In: *Rheinisches Museum* 143. Jg. (2000), 256–295.
 Rau, Peter: *Paratragödie. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*. München 1967.
 Seidensticker, Bernd: *Das antike Theater*. München 2010.
 Slater, Niall W.: »Making the Aristophanic Audience«. In: *American Journal of Philology* 120. Jg. (1999), 351–368.
 Versnel, Henk S.: »Komödie, Utopie und verkehrte Welt«. In: Gerhard Binder/Bernd Effe (Hg.): *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*. Trier 1998, 93–114.
 Wiles, David: *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performances*. Cambridge 1991.
 Wilson, Peter: *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge 2000.
 Zimmermann, Bernhard: *Die griechische Komödie*. Frankfurt a. M. 2006.

Peter von Möllendorff