

Manfred Landfester

Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes



Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte

Herausgegeben von
Heinrich Dörrie und Paul Moraux

Band 17

Walter de Gruyter · Berlin · New York

1977

Handlungsverlauf und Komik
in den frühen Komödien
des Aristophanes

von
Manfred Landfester

Walter de Gruyter · Berlin · New York

1977

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Landfester, Manfred

Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes. — Berlin, New York : de Gruyter, 1977.

(Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte ; Bd. 17)

ISBN 3-11-006950-4

© 1977 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung · J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung
Georg Reimer · Karl J. Trübner · Veit & Comp., Berlin 30, Genthiner Straße 13

Printed in Germany

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung
des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie,
Mikrokopie) zu vervielfältigen.

Satz und Druck: Walter de Gruyter & Co., Berlin 30

Bindearbeiten: Wübben & Co., Berlin

Für Hellmut Flashar und Hildebrecht Hommel

τουτὶ τὸ πρᾶγμα ἡμῖν ἰδεῖν ἀπροσδόκητον ἦκει

Lys. 352

Vorwort

Die hier vorgelegte Untersuchung ist der überarbeitete erste Teil meiner Habilitationsschrift, die im Wintersemester 1969/70 von der Abteilung für Philologie der Ruhr-Universität Bochum unter dem Titel 'Das Überraschende in Handlung und Sprache der aristophanischen Komödien' angenommen wurde.

Ziel dieser Untersuchung ist es, Handlungsverlauf und Handlungsform der aristophanischen Komödien von der gängigen Hypothese des Ursprungs der Komödie zu trennen. Die vor allem dramatisch wie thematisch gegeneinander abgegrenzten Handlungsteile der Komödien weisen nicht auf verschiedene, ursprünglich selbständige, Formen volkstümlichen komischen Spiels, sondern sind das Ergebnis der Organisierung der Handlung vom Komischen her. Damit wird der Einfluß volkstümlichen komischen Spiels auf die aristophanischen Komödien keineswegs ausgeschlossen, er wird vielmehr nur verlagert: der Einfluß zeigt sich gerade in der Organisierung der Handlung vom Komischen her, wie die verschiedensten Formen volkstümlichen komischen Spiels wahrscheinlich machen.

Zu danken habe ich Heinrich Dörrie und Paul Moraux für ihre Bereitschaft, diese Arbeit in die 'Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte' aufzunehmen, ferner der Deutschen Forschungsgemeinschaft für ihren großzügigen Druckkostenzuschuß sowie dem Verlag Walter de Gruyter für den schnellen und reibungslosen Druck. Die Mühe des Korrekturlesens haben Rudolf Rieks und meine Frau mit mir geteilt. Schließlich gilt mein Dank noch Frau Carola Budnj, die sich um die Erstellung der maschinenschriftlichen Vorlage verdient gemacht hat.

Bochum, im März 1977

M. L.

Inhalt

Vorwort	IX
1. Die Handlung der Alten Komödie	1
1.1. Zum Begriff der Handlung	1
1.2. Die Handlung der Komödie und die Handlung der Tragödie	1
1.2.1. Das Problem	1
1.2.2. Die Handlung der Tragödie	4
1.2.3. Die Handlung der Tragödie und die Handlung der aristophanischen Komödien	11
1.3. Die Handlung der Komödie und die Folklore	15
1.4. Die Handlung der Komödie und das Komische	19
1.5. Die Handlung der aristophanischen Komödien und das Problem ihrer Überarbeitung	23
2. Analysen	28
2.1. Acharner	38
2.1.1. Szeneneinteilung	38
2.1.2. Das Verhältnis zwischen den Personen und der Verlauf der Handlung	43
2.1.3. Die Spannung	54
2.2. Ritter	54
2.2.1. Szeneneinteilung	54
2.2.2. Das Verhältnis zwischen den Personen und der Verlauf der Handlung	56
2.2.3. Die Spannung	67
2.3. Wolken	68
2.3.1. Szeneneinteilung	68
2.3.2. Das Verhältnis zwischen den Personen und der Verlauf der Handlung	72
2.3.3. Die Spannung	119
2.4. Wespen	122
2.4.1. Szeneneinteilung	122
2.4.2. Das Verhältnis zwischen den Personen und der Verlauf der Handlung	125
2.4.3. Die Spannung	152

2.5. Frieden	153
2.5.1. Szeneneinteilung	153
2.5.2. Das Verhältnis zwischen den Personen und der Verlauf der Handlung	156
2.5.3. Die Spannung	190
3. Ergebnisse	193
3.1. Das Verhältnis zwischen den Personen und seine Realisierung	193
3.2. Der Verlauf der Handlung	201
3.2.1. Der Ort der Handlung und das Problem seiner Realisierung auf der Bühne	201
3.2.2. Die Zeit der Handlung	210
3.2.3. Beliebigkeit — Möglichkeit — Konsequenz — Inkonsequenz der Handlung (~ das Erwartete — Un-erwartete in der Handlung)	212
3.2.4. Koordination — Subordination von Handlungsteilen	238
3.2.5. Entbehrlichkeit — Unentbehrlichkeit/Verrückbarkeit — Unverrückbarkeit von Handlungsteilen	239
3.2.6. Spannung	243
4. Deutung der Ergebnisse	247
4.1. Das Verhältnis der Komödienhandlung zur Tragödienhandlung	247
4.1.1. Thesmophoriazusen	248
4.1.2. Vögel	250
4.1.3. Lysistrate	255
4.2. Das Verhältnis der Komödienhandlung zu möglichen Vorformen der Komödie	258
4.3. Das Verhältnis der Komödienhandlung und der Personenkonstellation zum Komischen und seiner Wirkung	261
Anhang	294
Anhang I (Anmerkung 21 der Wolken)	294
Anhang II (Anmerkung 38 der Wolken)	294
Anhang III (Anmerkung 49 der Wolken)	295
Anhang IV (Anmerkung 28 des Friedens)	296
Anhang V (Anmerkung 36 des Friedens)	297
Literaturverzeichnis	298
Sach-, Namen- und Stellenregister	301

1. Die Handlung der Alten Komödie

1.1. Zum Begriff der Handlung

Der Begriff der Handlung enthält einmal ein statisches, zum andern ein dynamisches Moment. Während er im ersten Fall auf die Ebene der Struktur im Sinne von System verweist, zielt er im zweiten Fall auf die Ebene der Bewegung im Sinne von Verlauf. Dabei ist mit Handlung sowohl die ‚konkrete‘ Handlung als auch das Sprechen abgedeckt¹. Handlung in diesem Sinne bedeutet nicht nur Entwicklung in Richtung auf eine neue Situation, sondern auch Verharren in einer alten Situation².

1.2. Die Handlung der Komödie und die Handlung der Tragödie

1.2.1. Das Problem

Trotz entschiedener Vorstöße seit dem Ende des 19. Jh.s hat man sich bis heute nicht so recht entschließen können, die Handlung der Komödie ganz losgelöst von der Handlung der gleichzeitigen Tragödie zu betrachten, zum Schaden für das Verständnis sowohl der Komödien- als auch der Tragödienhandlung. Diese mangelnde Entschlossenheit ist ein Erbe der neuzeitlichen europäischen Poetik, die sich bis ins 20. Jh. hinein immer wieder neu darum bemühte, einen gemeinsamen Handlungsbegriff für Komödie und Tragödie anzusetzen, weil in der Darbietungsform der Komödie und Tragödie etwas Gemein-

¹ Solche Einsichten sind nicht neu. Vgl. G. E. Lessing, der in der Abhandlung *Von dem Wesen der Fabel* — sie ist die erste Abhandlung, die seinen *Fabeln* vorangestellt ist, abgedruckt in: *Sämtliche Schriften*, Hrsg. v. K. Lachmann und F. Muncker, Bd. 7, Stuttgart ³1891, 434f. — von den Kunstrichtern spricht, „welche einen . . . so materiellen Begriff mit dem Worte Handlung verbinden, daß sie nirgends Handlung sehen, als wo die Körper so thätig sind, daß sie eine gewisse Veränderung des Raumes erfordern. Sie finden in keinem Trauerspiele Handlung, als wo der Liebhaber zu Füßen fällt, die Prinzessin ohnmächtig wird, die Helden sich balgen; . . . Es hat ihnen nie beyfallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sey; vielleicht weil sie zu mechanisch denken und fühlen, als daß sie sich irgendeiner Thätigkeit dabey bewußt wären“.

² Vgl. dazu J. Frese, *Sprechen als Metapher für Handeln*, in: *Das Problem der Sprache*, Hrsg. v. H. G. Gadamer, München 1967, 47.

sames gegeben ist. Dagegen ist an sich natürlich nichts einzuwenden, aber man hat lange nicht so recht begriffen, daß der seit dem 15. Jh. für Tragödie und Komödie gemeinsam konzipierte normative Handlungsbegriff wesentlich an der griechischen Tragödie mit ihrer Einheit der Handlung bzw. mit ihrer geschlossenen/tektonischen Form orientiert war. Poetik des Dramas bedeutete lange fast ausschließlich Poetik der Tragödie oder doch wenigstens in der Tradition der Tragödie³. Die Komödien, die als Beispiele für einen gemeinsamen Handlungsbegriff angeführt wurden, standen im Banne der Tragödienpoetik. Man denke nur an Kleists *Zerbrochenen Krug*, der zum einsamen Höhepunkt in der Geschichte der Komödie wurde. Komödien, die dieser Norm widersprachen — und das war eine sehr große Zahl —, galten als minderwertig. Im Laufe des 19. Jh.s entstand dann ein gemeinsamer Handlungsbegriff, der weitgehend von seinen konkreten Manifestationen in Tragödie und Komödie emanzipiert war. Es ging nicht um Komödien- oder Tragödienhandlung, sondern um richtige/gute oder falsche/schlechte Handlung. Die Literaturwissenschaft in der 1. Hälfte des 20. Jh.s ist noch voll von Diskussionen darüber. Am Ende dieser Entwicklung steht E. Staiger⁴, der das aus dem klassischen Handlungsbegriff gewonnene Dramatische neben dem Lyrischen und Epischen zu einer existentiellen Kategorie erhöhte. Es ist nicht überflüssig zu betonen, daß Aristoteles nicht für diese Entwicklung verantwortlich gemacht werden kann. Er hat nämlich nicht Tragödie und Komödie unter einem gemeinsamen Oberbegriff ‚Drama‘ behandelt, sondern die Beziehungen zwischen Epos und Tragödie aufgezeigt. Auf ihn kann also nicht die Konzeption eines gemeinsamen Handlungsbegriffs für Tragödie und Komödie zurückgehen, obwohl sich die Aristoteliker und Literaturwissenschaftler der Neuzeit mit Vorliebe auf ihn berufen haben, wenn sie eine Poetik des Dramas verfaßten. Warum Aristoteles in jener Weise verfahren ist, kann nicht eindeutig festgestellt werden. Auf keinen Fall läßt sich die Annahme halten, Aristoteles habe in einem verlorenen Teil seiner Poetik oder in einer eigenen, uns ebenfalls nicht erhaltenen Schrift⁵ Komödie und Tragödie nach Gemeinsamkeiten durchforscht, denn nirgendwo anders als in der Darbietungsform hat Aristoteles Komödie und Tragödie auch nur andeutungsweise parallelisiert. An Komödie und Tragödie haben ihn offensichtlich nur die Unterschiede interessiert, und das nicht zu Unrecht, denn die Komödien, die ihm um die Mitte des 4. Jh.s vor-

³ In der Poetik des Dramas bildete die Poetik der Komödie nur ein Anhängsel. Vgl. G. Freytag, *Die Technik des Dramas*, Leipzig 131922 (1863); R. Petsch, *Wesen und Formen des Dramas*, Halle 1945; W. Flemming, *Epik und Dramatik*, München 1955.

⁴ *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 81968 (1946).

⁵ Daß Aristoteles die Komödie irgendwo behandelt hat, kann als sicher gelten.

lagen, waren zunächst und vor allem die Komödien des 5. Jh.s, also eines Kratinos, Aristophanes, Eupolis und ihrer Zeitgenossen. Und deren dramatische Form, deren Sprache und Menschendarstellung hatten nun ja auch wirklich wenig mit dem zu tun, was in der Tragödie üblich war. Die Theoretiker der späteren Jahrhunderte — dazu gehört auch Horaz — haben offensichtlich unter dem Eindruck der von der Tragödie beeinflussten Neuen Komödie, also von der Komödie des ausgehenden 4. und beginnenden 3. Jh.s eines Menander, Diphilos u. a. Komödie und Tragödie unter einem gemeinsamen Oberbegriff ‚Drama‘ behandelt. Darin sind die Aristoteliker der Neuzeit gefolgt.

Es ist natürlich keine Frage, daß die normative Geltung des klassischen Handlungsbegriffs heute indiskutabel ist. So hat man denn auch in der neueren Literaturwissenschaft besonders unter dem Eindruck der Dramen von W. Shakespeare, J. M. R. Lenz und G. Büchner einen weiteren, gleichermaßen auf Komödie und Tragödie anwendbaren Handlungsbegriff geschaffen, zu dem die offene/atektonische Handlungsform gehört. Dieser Handlungsbegriff spielt in der Erforschung der Alten Komödie keine Rolle, obwohl er in zahlreichen Punkten auf sie anwendbar ist. Die Ignorierung ist wesentlich darin begründet, daß das Ziel der Komödienforschung nicht so sehr die Beschreibung der Handlung, als vielmehr ihre ‚Etymologie‘ war und noch weitgehend ist. Man untersucht also nicht die Form der Komödienhandlung hinsichtlich ihrer Funktion in der jeweiligen Komödie, sondern schließt meist aus der ungenau beschriebenen Handlungsform auf die Entstehungsgeschichte der Komödie. Da aber die auf diese Weise gewonnenen Vorstufen wegen ihrer Herkunft aus dem Brauchtum von vornherein als unkünstlerisch gelten, kann die Handlungsform der aristophanischen Komödien ästhetisch nicht zureichend gewürdigt werden. Einer solchen eigenständigen Würdigung steht schließlich auch noch die Auffassung entgegen, daß die Komödienhandlung durch das Vorbild der Tragödienhandlung immer besser geworden sei. Das Fragwürdige dieser Betrachtungsweise besteht darin, daß auf diese Weise die Norm der Beurteilung wieder von außen herangetragen wird. Will man zu einer angemessenen Beschreibung der Komödienhandlung kommen, ist es zunächst einmal notwendig, aus der doppelten Abhängigkeit herauszukommen und das Material unbefangen zu analysieren. Dabei wird es zur schärferen Erfassung nützlich sein, die Verhältnisse in der Tragödie vergleichend heranzuziehen. Die Frage nach der Funktion der Handlungsform in der Komödie wird dann auch das Problem der Heteronomie der Form klären. Diese Frage nach der Funktion der Handlungsform soll zugleich darüber Aufschluß geben, ob es überhaupt sinnvoll ist, gemeinsame Handlungsbegriffe für Tragödie und Komödie zu konzipieren,

da die evidente unterschiedliche Semantik von Tragödie und Komödie so überhaupt nicht ins Spiel kommt und die Form-Inhalt-Aufspaltung perpetuiert wird. Zentrales Problem ist also die Frage der Autonomie der Komödienhandlung überhaupt, eine Frage, die sowohl für die Erforscher der Alten Komödie als auch für die Literaturwissenschaftler, die gemeinsame Handlungsbegriffe erarbeiten, fast ausnahmslos negativ entschieden ist.

1.2.2. Die Handlung der Tragödie

Die älteste erhaltene Theorie der Tragödienhandlung findet sich in der Poetik des Aristoteles und gilt im wesentlichen der Erschließung der attischen Tragödie des 5. Jh.s, der Zeitgenossin der Alten Komödie. Trotz genereller und partieller Einwände gegen ihre Angemessenheit leistet sie für die Erfassung der Struktur der Tragödienhandlung Entscheidendes. Nach Aristoteles ist diese Struktur eine organische Struktur. Das bedeutet: die Tragödienhandlung (wie auch eine Eposhandlung) ist ein *ἐν ὅλον* wie ein *ζῷον* (Poet. 23. 1459 a 17ff.). *χρῆ . . . τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεισθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὁ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν* (Poet. 8. 1451 a 30ff.). Als weitere Bestimmung kommt noch dazu, daß jeder Teil nicht nur in einem zeitlichen Nacheinander zum vorhergehenden Teil steht, sondern durch ihn bedingt ist (Poet. 11. 1452 a 20ff.). Eine Tragödienhandlung hat also im wesentlichen zwei Strukturmerkmale: (1) Unentbehrlichkeit und (2) Unverrückbarkeit ihrer Handlungsteile. Ob diese Strukturmerkmale vorliegen, läßt sich genau bestimmen. Im Falle (1) kann kein Teil ausfallen, ohne daß es bemerkt wird und ohne daß andere Teile verändert werden müssen, während im Falle (2) kein Teil seine Stelle mit einem anderen vertauschen kann⁶.

Der Gedanke von der Tragödie als einem Organismus ist bis ins 20. Jh. die Zauberformel unendlich vieler poetologischer Reflexionen gewesen. Aber nicht nur jede Tragödie, sondern auch jede Komödie, darüber hinaus auch jegliche andere Dichtung hatte diese Bedingung zu erfüllen, falls sie ästhetisch wertvoll erscheinen wollte. J. W.

⁶ Vgl. dazu R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen ³1965, 330: Nach ihm ist die Ordnung der Aufeinanderfolge der Teile unveränderbar, denn „die Umstellung der Akte bzw. der einzelnen Szenen . . . bewirkt entweder ihre Andersbestimmung hinsichtlich derjenigen Momente, die für die betreffende Situation Voraussetzung waren und die jetzt fehlen, oder sie macht die betreffende Situation sogar ‚unmöglich‘, da ihr jetzt das Fundament der Vorgeschichte ganz oder zum Teil fehlt“.

v. Goethe⁷, G. W. F. Hegel⁸, E. Staiger⁹ u. v. a. haben dafür gesorgt, daß in der Literaturwissenschaft bis hin zur Gegenwart die Norm für ein gutes Drama seine organische Einheit wurde. Der vieldeutige Begriff ‚Einheit der Handlung‘¹⁰ stammt aus dieser Tradition, wenn er auch zur Beschreibung aller möglichen anderen Phänomene herhalten mußte. Es versteht sich beinahe von selbst, daß der moderne Strukturalismus gerade diese ganze Tradition unter verändertem Aspekt energisch fortführt¹¹.

Die in der beschriebenen Weise als Einheit verstandene Struktur der Handlung impliziert zahlreiche dramaturgische Eigenschaften, die, in der Poetik des Aristoteles mehr oder weniger deutlich angelegt, erst in den Dramentheorien der Neuzeit stärker akzentuiert wurden.

Dazu gehören (3) auf der Ebene des Werkes (a) die Einheit des Ortes und der Zeit, (b) die Einheit des Zweckes der Handlung, (c) die Teleologie der Handlung, und (4) auf der Ebene der Wahrnehmung durch den Zuschauer (a) die Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit der Handlung und Handlungsfolge, (b) die Einheit der Spannung.

(3a) die Einheit des Ortes und der Zeit: Wenn auch Aristoteles über diese Einheiten nicht ausdrücklich gehandelt hat¹², so ist doch die dramatische Praxis der griechischen Tragiker an ihnen orientiert. So findet sich ein Ortswechsel in der Tragödie selten (Aischylos, *Eumeniden*; Sophokles, *Aias*); auch ist die Zeitdauer in der Regel auf einen Tag beschränkt. G. E. Lessing¹³ hat beide Einheiten zu Recht als Folgen der Einheit der Handlung bezeichnet, die außerdem aus Gründen der Wahrscheinlichkeit bedingt seien durch die Anwesenheit des Chors als handelnder Person von Anfang bis Ende der Tragödie. Darüber hinausgehend hat neuerdings E. Staiger¹⁴ im Anschluß an G. W. F. Hegel¹⁵ in diesen beiden sekundären Einheiten die Funktion zur Konzentration des dramatischen Geschehens herausgestellt.

(3b) Die Einheit des Zweckes der Handlung: Die Einheit des Zweckes der Handlung wird konstituiert durch die strikte Funktionali-

⁷ Vgl. Staiger a. O. 116.

⁸ Ästhetik, Hrsg. v. F. Bassenge, Bd. 2, Frankfurt o. J., 347 ff.

⁹ A. O. 161 ff.

¹⁰ Alternativbegriffe sind ‚tektonische‘ bzw. ‚geschlossene Form‘ geworden.

¹¹ Vgl. J. Schérer, *La dramaturgie classique en France*, Paris 1964; S. Jansen, *Entwurf einer Theorie der dramatischen Form* (1968); ders. *Die Einheit der Handlung in Andromaque und Lorenzaccio* (1968), in: *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Hrsg. v. J. Ihwe, Bd. 3, Frankfurt 1972, 393 ff.

¹² Vgl. Aristot. *Poet.* 5. 1449 b 12 ff.

¹³ 46. Stück der Hamburgischen Dramaturgie.

¹⁴ A. O. 165 f.; vgl. Petsch a. O. 219 ff.

¹⁵ A. O. 519 f.

tät der Teile der Handlung. Diese sind dem Zweck der Handlung, der auch in den dichotomischen Stücken des Sophokles (*Aias*, *Trachinierinnen*, *Antigone*) einheitlich ist, untergeordnet; sie sind also unselbständig. In Übereinstimmung damit gelten denn in der klassischen Dramaturgie „episodische Szenen . . . , welche, ohne die Handlung weiterzubringen, den Fortgang nur hemmen“, als „dem Charakter des Drama zuwider“¹⁶.

(3c) Damit ist bereits eine weitere Eigenschaft der Tragödienhandlung impliziert: die Finalität der Handlung. Die Handlung der Tragödie ist wesentlich Entwicklung — und zwar Entwicklung auf das Ende, auf die Katastrophe zu. Ein Verharren in einer bestimmten Situation gibt es kaum. Jedes Handeln in einer Situation bedeutet die Überführung dieser Situation in eine neue.

(4a) Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit der Handlung und Handlungsfolge¹⁷: Die Handlungsfolge der einzelnen Teile wie auch die einzelne Handlung eines Menschen geschieht nach der Regel des Wahrscheinlichen oder Notwendigen (Aristot. Poet. 15. 1454 a 33ff.; 9. 1452 a 18ff.)¹⁸. Dabei kann das Wahrscheinliche oder Notwendige prinzipiell in dreierlei Weise aufgefaßt werden, (1) im Sinne der Realitätsbezogenheit als objektive (psychologische) Naturwahrheit, (2) im Sinne des Eindrucks auf den Zuschauer als subjektive Glaubwürdigkeit und (3) im Sinne der innertextlichen Logik als Widerspruchsfreiheit und Konsequenz. Das Wahrscheinliche oder Notwendige als objektive Naturwahrheit ist nicht das höchste Ziel der griechischen Tragödie, auch nicht die unabdingbare Forderung der aristotelischen Dramaturgie. Es ist dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen als subjektiver Glaubwürdigkeit untergeordnet (Arist. Poet. 24. 1460 a 11ff.). Allerdings hat sich der Realist Euripides — im Unterschied zu seinen beiden großen Vorgängern Aischylos und Sophokles und in Auseinandersetzung mit ihnen — nachhaltig um das Wahr-

¹⁶ Hegel a. O. 523. Vgl. Staiger a. O. 162.

¹⁷ Auch nur anzudeuten, was mit diesem Begriff gemeint sein kann, ist unmöglich, da dies einem Aufriß der Geschichte der Dramaturgie gleichkommen würde. Vgl. zur ganzen Problematik bes. Kommerell a. O. 130ff.

¹⁸ Dabei ist für Aristoteles das Notwendige oder Wahrscheinliche sowohl das Mögliche (*δυνατόν*) — unter bestimmten Voraussetzungen auch das *ἀδύνατον* (Poet. 24. 1460 a 26ff.) — als auch das Glaubwürdige (*πιθανόν*).

Was die Begriffe des Wahrscheinlichen und Notwendigen im einzelnen bedeuten, ist nicht leicht zu sagen, da sie vieldeutig sind. Vgl. dazu Kommerell a. O. 169ff.; Kaul a. O. 70ff. und Fuhrmann a. O. 21ff.; 27ff. Auch ist eine Abgrenzung gegeneinander nicht ohne Probleme. Das Richtige wird Kommerell, a. O. 169, treffen: „Der Unterschied zwischen *εἰκός* und *ἀναγκαῖον* liegt im Grade der Gewißheit, in der Art, wie sie gewonnen wurde, und im Subjekt: das eine hat die auf Erfahrung gegründete Volksmeinung, das andere die durch Denken gewonnene Überzeugung für sich.“

scheinliche oder Notwendige als Naturwahrheit entschieden bemüht¹⁹. Im Rahmen der griechischen Tragödieninterpretation ist das Wahrscheinliche oder Notwendige besonders in seiner dritten Spielart, nämlich als Widerspruchsfreiheit und Konsequenz, von Bedeutung geworden, weil man darin ein Kriterium gefunden zu haben glaubte, um verschiedene Phasen der Entstehung der uns überlieferten Tragödien (Überarbeitung durch den Autor, Eingriffe durch einen ‚Redaktor‘) feststellen zu können. Dabei bedeutete dann Konsequenz etwa im Sinne des Aristoteles, daß die Handlungsteile nicht einfach nacheinander, sondern durcheinander (nicht *μετὰ τὰδε*, sondern *διὰ τὰδε*, Poet. 10. 1452 a 21) folgen, und zwar in der Weise, daß jeder Handlungsteil bereits auf einer früheren Stufe der Entwicklung der Handlung erkennbar vorbereitet wird. Widerspruchsfreiheit der Handlung fand man dann verwirklicht, wenn einmal jede einzelne Handlung einer Person mit ihrem ‚Charakter‘ kommensurabel war bzw. die Reihe der einzelnen Handlungen zu einem ‚einheitlichen‘ Charakter integriert werden konnte — ‚Einheit des Charakters, der Person‘ ist lange das Schlüsselwort der Philologen und Psychologen gewesen — und wenn zum andern die einzelnen Teile der Handlung sowohl untereinander als auch mit dem außerszenischen (= dem der Handlung vorausliegenden, also der Vorgeschichte zugehörigen) und dem hinterszenischen (= dem während der Handlung außerhalb der Szene stattfindenden) Geschehen logisch und psychologisch widerspruchsfrei verbunden sind. Während die Handlung in der griechischen Tragödie in der Tat weitgehend den Grundsatz der Konsequenz erfüllt, kümmert sie sich um die Widerspruchsfreiheit nur begrenzt. Die Widerspruchsfreiheit ist in der griechischen Tragödie und bei Aristoteles (Poet. 24. 1460 a 11 ff.) höchstens eine Forderung, die sich auf die vor den Augen der Zuschauer ablaufende Handlung bezieht, nicht jedoch das außerszenische und hinterszenische Geschehen miteinschließt. Insgesamt gilt, daß nicht die Widerspruchsfreiheit das Ziel ist, sondern die Glaubwürdigkeit für den Zuschauer²⁰. Zwar versucht Euripides, auch in dieser Hinsicht über seine Vorgänger und Zeitgenossen hinauszukommen, aber zumindest für die Schlüsse seiner Tragödien hat er es nicht gemacht²¹.

Es hat selbst bis heute für die Beurteilung der einzelnen Handlung und der Handlungsfolge unter dem Aspekt des Wahrscheinlichen und

¹⁹ So findet sich z. B. in der *Elektra* des Euripides (v. 508 ff.) eine explizite ‚Kritik‘ an der Unwahrscheinlichkeit der Wiedererkennungsszene in den *Choephoren* des Aischylos. Dem nachrechnenden Verstand wird Genüge getan.

²⁰ Vgl. dazu T. v. Wilamowitz, *Die dramatische Technik des Sophokles*, Philologische Untersuchungen 22, Berlin 1917; dann auch noch F. Ackermann, *Das πιθανόν bei Sophokles*, Borna/Leipzig 1910.

²¹ Für die *Medea* z. B. von Aristot. Poet. 15. 1454 b 1 f. getadelt.

Notwendigen negative Folgen, daß die Kategorie des Wahrscheinlichen und Notwendigen unter dem Eindruck des Realismus und Naturalismus des 19. Jh.s²² immer noch in etlichen Untersuchungen als Werkkategorie nach Maßgabe der Widerspruchsfreiheit und Wirklichkeitstreue gilt. Solange man nicht einsieht, daß sie im griechischen Drama keine absolute Größe ist²³, sondern nur auf der Ebene der Wahrnehmung liegt, wird man sich weiterhin in ihrem Namen gegenseitig bekämpfen.

(4b) Einheit der Spannung: Man hat neuerdings zur Rettung der griechischen Tragödie vor dem Verdikt B. Brechts ganz entschieden das Phänomen der Spannung für die griechische Tragödie geleugnet²⁴, da die den Tragödien zugrundeliegenden Stoffe allen bekannt gewesen seien und da es nicht einmal eine Vokabel für ‚Spannung‘ gegeben habe. Nun, daß das Fehlen eines Wortes nicht identisch mit dem Fehlen eines Phänomens sein kann, braucht wohl nicht mehr eigens hervorgehoben zu werden. Die Frage ist also nur, inwieweit der Begriff der Spannung sinnvoll durch das Nichtwissen des Ausgangs definiert werden kann. Im Zusammenhang damit muß man sich zunächst einmal der Tatsache bewußt sein, daß es sich hier nicht nur um ein Problem speziell des antiken Dramas, sondern des Dramas überhaupt handelt. „Epochen mit gleichem Mythos, ‚Nationen‘ mit homogener Kultur und Publikumsschichten mit einem daran ausgebildeten künstlerischen Empfinden zeichnen sich durch eine verhältnismäßig begrenzte Anzahl und immer erneute Bearbeitung der Stoffe (und Motive) aus, so die griechischen Tragiker²⁵ . . . oder das Elisabethanische Theater, das etwa den Troilus- und Cressida-Stoff in rund 30 Bearbeitungen über die Bühne gehen sah. Gerade beim Drama wird man feststellen, daß die Erfindung eines Stoffes eine Ausnahme darstellt“²⁶. Dieser Befund, konsequent ausgedeutet, bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als daß Spannung aufgrund des Nichtwissens des Ausgangs und auch des Verlaufs eines Dramas nicht die Regel, sondern die Ausnahme des von B. Brecht wegen seiner Spannung getadelten aristotelischen Theaters ist. Da das neuzeitliche Theater außerdem noch Repertoire-Theater ist — man muß also damit rechnen, daß derselbe Zuschauer ein- und dasselbe Stück mehrmals in seinem Leben

²² Vgl. Freytag a. O. 46ff.; H. Henel, Szenisches und panoramisches Theater, Neue Rundschau 74, 1963, 235ff.

²³ Ganz abgesehen davon, daß Drama und Realität letzten Endes ohnehin inkommensurabel sind.

²⁴ W. Jens, Antikes und modernes Drama, in: Eranion, Festschrift für H. Hommel, Tübingen 1961, 44.

²⁵ Beispiele bei Schmid a. O. 1, 2, 87 A. 7.

²⁶ E. Frenzel, Stoff- und Motivgeschichte, in: Deutsche Philologie im Aufriß, Bd. 1, Berlin 1957, 292f.

sieht, abgesehen davon, daß dasselbe Stück häufig genug auch noch zur Bildungslektüre gehört —, ist Spannung in der beschriebenen Art in der Neuzeit praktisch undenkbar. Ja, wenn man die Unbekanntheit eines Stoffes als einziges Kriterium für die Möglichkeit von Spannung ansieht, müßte man sogar annehmen, daß diese Spannung im griechischen Theater weit eher möglich gewesen ist als im neuzeitlichen, denn der griechische Mythos, schriftlich im wesentlichen fixiert in den großen kyklischen Epen der archaischen Zeit, war im 5. Jh. v. Chr. durchaus nicht lebendige Sage²⁷, sondern der großen Masse der Athener nur durch das Theater der Polis²⁸ bekannt, das ja im 5. Jh. für die Erneuerung und Vertiefung des Mythos verantwortlich war. Aristoteles (Poet. 9. 1451 b 25f.) kann für das 4. Jh. glaubhaft versichern, daß die bekannten Stoffe nur wenigen bekannt seien. Daß sich die Voraussetzungen während des 4. Jh.s grundlegend geändert haben sollten, ist nicht wahrscheinlich. Im Gegenteil: Da im Gegensatz zum 4. Jh. im 5. Jh. kaum die Möglichkeit der Wiederaufführung einer Tragödie bestand, war der Masse der attischen Zuschauer der Stoff der Tragödie wohl weitaus unbekannter als einem Theaterbesucher des 19. und 20. Jh.s der Stoff des *Wallenstein* und der *Jungfrau von Orleans*. Damit soll nun nicht der entgegengesetzte Beweis erbracht werden; vielmehr soll nur offensichtlich werden, daß das Problem der Spannung aufs falsche Gleis geschoben ist, wenn man es nur unter dem Aspekt der Unbekanntheit des Stoffes und des Verlaufs der Handlung der Tragödie betrachtet.

Spannung in der Tragödie ist zunächst einmal nicht ein intellektuelles, sondern ein affektives Phänomen. G. E. Lessing²⁹ hat dies im Anschluß an D. Diderot entschieden betont gegen die Tadler des Euripides, die sich daran stießen, daß dieser durch seine Prologe den Ausgang der Handlung verraten habe: Euripides wollte die Spannung „nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte“ hervorbringen. Spannung als affektives Phänomen bedeutet das ‚Eingespanntsein‘ des Zuschauers, sein Mitfiebern, das B. Brecht in der Theorie des epischen Theaters nachdrücklich bekämpft hat. Dabei hängt es ganz von der Stärke der affektiven Span-

²⁷ Das gilt besonders für die außerattischen Mythen, die der größte Stofflieferant für die attischen Tragiker waren. Vgl. Schmid a. O. 1, 2, 258 A. 4 (Aischylos); 1, 2, 326ff. (Sophokles); 1, 3, 333ff. (Euripides).

²⁸ Der Verbreitung einer Tragödie durch das Buch waren wegen des Preises und der Unfähigkeit der meisten, fließend zu lesen, enge Grenzen gesetzt.

²⁹ 48. Stück der Hamburgischen Dramaturgie. Vgl. Perger a. O. 66f. Die Termini sind nicht identisch. Furcht, Hoffnung, Rührung meinen das, was gemeinhin unter Spannung als affektivem Phänomen verstanden wird. Da macht sich die aristotelische Tradition bemerkbar. Wenn Aristoteles in der Poetik von Furcht und Mitleid als der Wirkung der Tragödie schreibt, ist unser Begriff ‚Spannung‘ mitgemeint.

nung ab, welche Bedeutung die intellektuelle Spannung, die eine Art Erwartungs- oder Rätselspannung ist, erhält³⁰. Diese wird meistens schon durch interne Vorverweise stark geschwächt — man weiß oder ahnt doch zumindest aufgrund zahlreicher Indizien in der Handlung, daß der oder jener untergehen wird usw. —, so daß sie von der affektiven Spannung nicht selten ganz verdrängt wird, selbst wenn der Zuschauer keine Stoffkenntnis einbringt. Die affektive Spannung im Zuschauer wird nun konstituiert durch die Gefährdung und Bedrohung derjenigen Person in der Tragödie, der die Sympathien des Zuschauers gehören. Dabei wächst die Spannung mit der Verschärfung der Bedrohung und Gefährdung. Wo ein Menschenleben auf dem Spiel steht, entsteht maximale affektive Spannung. Wenn Bedroher und Bedrohte schließlich noch derselben Familie — wie durchgehend in der griechischen Tragödie — angehören, gibt es keine Steigerung der Spannung. Es gehört nun zur Praxis der griechischen Tragödie, daß diese affektive Spannung nicht nur aus einem Teilbereich der Handlung, sondern in der Regel aus der ganzen Handlung zumindest bis zur Katastrophe erwächst, was auf der Ebene des Werkes der Einheit der Handlung und der Einheit des Zweckes der Handlung entspricht. So werden denn auch unter dem Aspekt der Spannung in der normativen klassizistischen Poetik sowohl Episoden und Inkonsequenzen in der Handlung als auch Veränderungen des Zweckes³¹ verworfen, weil sie „die Verstrickung des Gebannten im Hinblick auf das Ziel“³² lockern. Sichtbarer Ausdruck für die Einheit der Spannung ist die Vorbereitung der Katastrophe auf den früheren Stufen der Handlung³³, die der Spannung besonders deshalb zugutekommt, weil der Zuschauer immer mehr als die Personen der Handlung weiß. „Wenn der Zustand der Personen unbekannt ist, so kann sich der Zuschauer für die Handlung nicht stärker interessieren als die Personen. Das Interesse aber wird sich für den Zuschauer verdoppeln, wenn er Licht genug hat und es fühlt,

³⁰ Diese Art der Spannung findet sich nicht selten in reiner Form im Kriminal- und Detektivroman sowie seinen Transpositionen in das Medium des Films. Es gibt nämlich eine ganze Reihe von Werken dieser Gattung, in denen sich die Spannung „hauptsächlich auf *eine* unbekannte Tatsache: auf den Namen des Mörders“ richtet, d. h. in denen die Spannung ausschließlich von der Kenntnis des Täters abhängt. Vgl. dazu U. Suerbaum, Der gefesselte Detektivroman, Poetica 1, 1967, 368. Allerdings gibt es daneben in nicht geringer Zahl Werke, in denen diese Art der Spannung angereichert ist mit einer affektiven Spannung, die aus der Bedrohung des Detektivs erwächst und jene Rätselspannung bisweilen ganz in den Hintergrund drängen kann.

³¹ Perger a. O. 66.

³² Perger a. O. 66: „Darum ist es erforderlich, daß sich der thematische Grundgegensatz nicht verändert, daß nicht Entwicklung als Umgestaltung wiederholt neue Orientierung und Stellungnahme vom Zuschauer verlangt.“

³³ Staiger a. O. 169: „Große Ereignisse werfen ihre Schatten voraus.“

daß Handlung und Reden ganz anders sein würden, wenn sich die Personen nicht kennten. Alsdann werde ich es kaum erwarten können, was aus ihnen wird, wenn ich das, was sie wirklich sind, mit dem, was sie tun oder tun wollen, vergleichen kann“³⁴. Voraussetzung für das Andauern der Spannung im Zuschauer ist schließlich auch noch die Teleologie der Handlung, weil nur durch kontinuierliches Voranschreiten der Handlung die Spannung im Zuschauer wachgehalten werden kann.

Es ist keine Frage, daß die beschriebenen Eigenschaften der Tragödienhandlung nicht in allen Tragödien nachweisbar sind. Einzelne Gegenbeispiele ändern aber nichts daran, daß die Tragödienhandlung auf diese Weise angemessen beschrieben ist, weil jene Beispiele nur partiell der Beschreibung widersprechen. Wichtiger jedoch als der Eigenwert des Beschreibungsmodells ist seine Funktion zur Erfassung der Komödienhandlung via negationis.

1.2.3. Die Handlung der Tragödie und die Handlung der aristophanischen Komödien

Die Eigenschaften der Tragödienhandlung sind nicht diejenigen der Handlung der aristophanischen Komödien. Zwar können sich einzelne Eigenschaften decken, aber die Übereinstimmungen sind nur partieller Art und nicht signifikant. Die Diskrepanzen zeigen sich deutlich bei der Gesamtstruktur. Von einer organischen Struktur der beschriebenen Art kann in den Komödien keine Rede sein, denn es können (1) sowohl Teile ausfallen, ohne daß es der Zuschauer bemerkt und ohne daß andere Teile verändert werden müssen, als auch (2) umgestellt werden, ohne daß Unsinn entsteht³⁵. Auch die weiteren Eigenschaften der Tragödienhandlung sind für die aristophanischen Komödien nicht kennzeichnend. (3a) Weder die Einheit des Ortes³⁶ noch die Einheit der Zeit³⁷ wird beachtet. (3b) Anders als in der Tragödie gibt es in der Komödie zahlreiche Szenen und Szenenteile, die entweder überhaupt nicht oder nur beiläufig dem Zweck der Gesamthandlung dienen, so daß also (3c) die Handlung auch nicht durchgehend Entwicklung auf das Ende zu ist, sondern häufig ein für das Ende der Handlung unnötiges Verharren in derselben dramatischen Situation³⁸. (4a) Ebenso wenig ist die Wahrscheinlichkeit oder Not-

³⁴ G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 48. Stück.

³⁵ S. u. S. 239 ff.

³⁶ S. u. S. 201 ff.

³⁷ S. u. S. 210 ff.

³⁸ S. u. S. 212 ff.

wendigkeit der Handlung(sfolge) im Sinne der Widerspruchsfreiheit und Konsequenz gewahrt³⁹. (4b) Schließlich fehlt auch die Einheit der Spannung⁴⁰.

Es ist selbstverständlich nie verborgen geblieben, daß die Komödien des Aristophanes nicht die Bedingungen der Dramaturgie der Tragödie erfüllen. Bereits die antiken Philologen haben, in der Tradition des von der Tragödie beeinflussten Handlungsbegriffs der Neuen Komödie des 4. und 3. Jh.s stehend, diesen gegen die Alte Komödie ausgespielt⁴¹. Auch in der Neuzeit hat man das Andersartige der Dramaturgie in der Alten Komödie nicht übersehen, ja aufgrund der Praxis und Theorie der Komödie seit der Renaissance überhaupt nicht übersehen können. Dennoch sind diese Grundlinien einer negativen Dramaturgie auch heute noch notwendig, da bei der unverkennbaren Harmonisierung und Bagatellisierung der Unterschiede von Komödien- und Tragödienhandlung besonders seit Beginn des 20. Jh.s⁴² nur durch eine solche Dramaturgie das Andersartige der Komödienhandlung als Ganzes sichtbar bleibt. Dem Trennenden im Ganzen stehen freilich Übereinstimmungen im Partiellen gegenüber.

Das Trennende wie das Verbindende hat man bis zum Ende des 19. Jh.s fast ausschließlich von der Tragödienpoetik her, die ja als eine Poetik des Dramas galt, beurteilt. Dabei hat man, bis zum Ende des 18. Jh.s in der Regel, danach etwas zögernder, nur das Trennende hervorgekehrt, was eine gnadenlose Aburteilung bedeutete. Was Platonios in der Spätantike und Io. Tzetzes in byzantinischer Zeit formuliert haben⁴³, unterscheidet sich nicht wesentlich von dem, was J. G. Sulzer im 18. Jh. darüber dachte⁴⁴. Dieser Gedanke des Noch-

³⁹ S. u. S. 212ff.

⁴⁰ S. u. S. 243ff.

⁴¹ Platonios, *Περὶ διαφορᾶς χαρακτήρων*, in: CGF I 6, 78ff. Kaibel; Io. Tzetzes, *Περὶ κωμωδίας*, in: CGF I 16, 18ff. Kaibel.

⁴² Für diese ganze Sehweise ist W. Schmid kennzeichnend, der jeweils am Schluß der Besprechung einer Komödie die Handlungsform immer noch einmal mit der Elle der Tragödienpoetik mißt, mit der Absicht freilich, das Verbindende hervorzuheben und das Trennende herunterzuspielen. So heißt es bei der Behandlung der *Acharner* (a. O. 230): „Der dramatische Aufbau im übrigen ist völlig klar und folgerichtig. Die einzige strukturell überflüssige Episode ist die Euripidesszene (393—489). Daß der Dichter in Ausnützung lächerlicher Situationen . . . sich Muße läßt, wie er auch in späteren Stücken tut, ist sein Recht.“

⁴³ Vgl. o. A. 41.

⁴⁴ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1. Theil, Leipzig 1773, 107. Er setzt die Alte Komödie von der Neuen Komödie ab. „Damals (zur Zeit des Aristophanes) scheint die Comödie noch keine ordentliche Gestalt gehabt zu haben. Weder die Anordnung der Handlung, noch eine ordentliche Einrichtung der Bühne, noch die Wahrheit und Entwicklung der Charaktere, war damals in der Comödie bekannt . . . Die Form seiner (des Aristophanes) Comödie ist noch sehr barbarisch und mehr ein Possenspiel, als eine Handlung, in welcher sich Begebenheiten, Unternehmungen oder Charaktere entwickeln.“

Nicht findet sich in dieser Ausprägung in der zünftigen Philologie im 19. Jh. immer wieder⁴⁵. Er ist seit dem Ende des 19. Jh.s der modifizierten Vorstellung von der Entwicklung der Alten Komödie von rohen Anfängen bis hin zu einer einigermaßen passablen dramatischen Gestalt unter dem Einfluß der Tragödie gewichen. Dieses bewährte entwicklungsgeschichtliche Denkmodell, das seine Herkunft aus dem 19. Jh. nicht verleugnen kann⁴⁶, führte dazu, daß man nun überall Vorformen und Formen des Verbindenden suchen zu müssen glaubte. Die Geschichte der Alten Komödie im allgemeinen und der aristophanischen Komödien im besonderen wurde zu einer Geschichte der Rezeption der tragischen Dramaturgie. Die Komödienhandlung wurde entsprechend der Gleichsetzung von Tragödienpoetik mit Dramenpoetik zur Nicht-Handlung, die gegenüber der Tragödienhandlung das Noch-Nicht repräsentierte und nichts sehnlicher wünschte, als richtige Handlung zu werden, wie sie in der Tragödie üblich war. Man glaubte, diese Entwicklung noch an den erhaltenen Komödien des Aristophanes ablesen zu können, denn in den *Vögeln*, der *Lysistrate* und mit einigem Abstand — den *Thesmophoriazusen* währnte man das vorzufinden, was man suchte und wünschte: eine richtige Handlung. Diese Komödien wurden dann folgerichtig auf Kosten der Gattung hochgelobt. Dieses Modell ist bis in die Gegenwart hinein zu finden. Von G. Kaibel⁴⁷ und U. v. Wilamowitz⁴⁸ über A. Körte⁴⁹ und W. Süss⁵⁰

⁴⁵ Vgl. z. B. W. Christ, Geschichte der griechischen Literatur, in: Handbuch der Klassischen Altertumswissenschaft, Bd. 7, München 1905, 314. „In dem Aufbau und der Ökonomie seiner Komödien erhob sich wohl Aristophanes . . . hoch über die Possenreißerei der älteren Schule; aber die Kunst spannender Anlage und geschickter Verschlingung war erst den Dichtern der neuen Komödie vorbehalten.“ Ein Beispiel in neuerer Zeit findet sich bei K. Lever, *The Art of Greek Comedy*, London 1956, 119f.: „Aristotle described the comedy of his day with its complex plot of complication and solution, the kind of plot we also know best. Old Greek Comedy did not have this structure. The scenes are not held together in a mesh of circumstances; the characters are not entangled with each other in difficulties from which they must extricate themselves. As a result, all plot has been denied to Old comedies; the scenes are said to be merely jumbled together without inherent connections; the structure to be loose; the plays formless.“

⁴⁶ Es ist daneben auch gut aristotelisch. Der Gedanke von der Entwicklung der Alten Komödie zu einer vollkommeneren Gestalt findet sich auch bei Io. Tzetzes, *Περὶ κωμῳδίας*, in: CGF 1, 18ff.

⁴⁷ A. O. 987f.: „Eine geschlossene Handlung hatte die ältere Komödie kaum . . . Der dramatische Keim ist am Beispiel der Tragödie zur Entwicklung gekommen, das ist unleugbar. Die Komödie steht etwa seit dem Jahr 460 der Tragödie gleich; sie strebt allmählich nach gleicher Ausdehnung und Kunstform. Dann kann sie sich nicht mit so dürftiger Handlung begnügen. Bis zur Parabase ist sie ganz individuell, wie die epirrhematische Composition dieses Teils zeigt: was hinzukommt, lediglich um den Umfang zu erweitern, hat fremde Form, die episodische Composition der Tragödie. Inhaltlich sind es ganz freie, meist possenhafte Szenen, die mit der Handlung vor der Parabase in ideellem, aber nicht in logisch zwingendem Zusammenhang

bis hin zu E. Schmalzriedt⁵¹, A. Dihle⁵² und H. J. Newiger⁵³ findet es sich in der deutschen Aristophanesforschung. Die Analyse jener drei Komödien⁵⁴ wird jedoch zeigen, daß ihre Sonderstellung entweder weitgehend eine Fiktion ist — so im Falle der *Vögel* — oder aber aus Besonderheiten — so im Falle der beiden anderen Komödien — erwächst, die es nicht rechtfertigen, eine allgemeine Angleichung der Komödienhandlung an die Tragödienhandlung anzunehmen. Außerdem: Wenn nur 2 oder 3 erhaltene Stücke aus den Jahren 414 und 411 einigermassen den Zustand einer im Sinne der Tragödie richtigen und

stehen, wie es in den *Acharnern* am deutlichsten ist. Der nächste Schritt ist, die Handlung mit der Parabase nicht zu enden, sondern nur abzubrechen, sie nachher wieder aufzunehmen. Das hat Aristophanes in den *Rittern* versucht, ohne die Kunstform nun endgültig zu acceptieren: in den *Wespen* kehrt er zur alten Weise zurück. Am vollendetsten ist die Handlung in den *Vögeln* durch die Parabase geteilt und sind ihre Teile durch sie miteinander verbunden.“

⁴⁸ Wilamowitz I a. O. 482: „Als er (Aristophanes) zu dichten anfängt, denkt auch Aristophanes gar nicht daran, in seiner Fabel oder in der Zeichnung seiner Personen Einheitlichkeit und Konsequenz anzustreben: in der Situationskomik liegt seine Force.“ Wilamowitz II a. O. 57: „Hinter der Parabase pflegte früher eine Anzahl lose verbundener Epeisodia zu folgen. Darüber ist Aristophanes nun (in der *Lysistrate*) hinaus.“

⁴⁹ A. O. 1253f.: „Die Tatsache, daß Aristophanes auf ein gleichmäßiges planvolles Fortschreiten der Handlung namentlich in den früheren Stücken, aber auch in den *Fröschen*, geringen Wert legt, ist ja offenkundig, aber ebenso unbestritten ist es, daß er sich von Anfang an bemüht, seine komischen Ideen in Handlung umzusetzen, und daß ihm die Durchführung der Handlung immer wichtiger wurde . . . Der Dichter macht immer neue Versuche, die bunte Masse der Kompositionselemente enger zu verschmelzen. In den *Rittern* gelingt ihm die Einheitlichkeit schon ziemlich gut, aber auf Kosten der Mannigfaltigkeit, in den *Vögeln* endlich glückt es ihm, den ganzen Reichtum überkommener Motive und Formen für eine bis zum Schluß spannende einheitliche Handlung auszunutzen, aber er muß dabei dem eigentlichen Wesen der Parabase Gewalt antun. In den späteren Stücken, etwa mit Ausnahme der in vieler Hinsicht altertümlichen *Frösche*, läßt er die alten komischen Kompositionselemente, Parabase und Agon, verkümmern, und erzielt dafür eine geschlossener Handlung . . . Je häufiger die K(omödie) sich in ihren Travestien an die Tragödie anschloß, um so stärker mußte auch deren Art, die Handlung zu führen, den Bau der K. beeinflussen. Dieser Einfluß griff von den Travestien auf die K. mit frei erfundener Handlung über und ist bei Aristophanes zuerst in den *Thesmophoriazusen* stark zu spüren.“

⁵⁰ A. O. 157: „Die *Thesmophoriazusen* überraschen durch ihren geschlossenen Aufbau.“

⁵¹ Kindlers Literaturlexikon, Bd. 4, 1965, 1744f. s. Lysistrate; Bd. 5, 1965, 1096 s. Ornithes.

⁵² Griechische Literaturgeschichte, Stuttgart 1967, 192: „Die *Vögel* vom Jahr 414 bilden ein besonderes Glanzstück in der Reihe der Aristophanischen Komödien. Zum erstenmal finden wir hier eine zügig durchkomponierte und eine dramatisch fast kohärente Szenenfolge.“

⁵³ Newiger I a. O. 364: „Die Handlung ist straffer geführt als in den bisherigen Stücken; man wird darin ein Zeichen größerer Reife und wachsenden Einflusses der Tragödie sehen. Der Spieltyp nähert sich dem Intrigenstück.“

⁵⁴ S. u. S. 247ff.

‚entwickelten‘ Handlung zeigen, die danach entstandenen Komödien — von ihnen sind noch drei aus einem Zeitraum von annähernd 15 Jahren erhalten — diese Tendenz jedoch nicht fortsetzen, sondern z. T. ganz eindeutig — wie die *Frösche* von 405 und das letzte Werk, der *Plutos* von 388 — diese Tendenz negieren — und das, nachdem die Entwicklung der Tragödie mit dem Tod der beiden großen Tragiker Sophokles und Euripides schon längst abgeschlossen war —, kann man doch kaum davon sprechen, daß die Komödiendichter nichts anderes zu tun bestrebt gewesen seien, als sich von der Tragödie beeinflussen zu lassen. Daß man diese Tatsache mit dem Argument, die Entwicklung der Komödie sei eben keine gradlinige gewesen, erklären wollte, steigert nicht die Überzeugungskraft der ganzen Konstruktion. Am Beispiel der *Ritter*, *Wolken* und *Thesmophoriazusen* wird zu sehen sein⁵⁵, daß Aristophanes dort, wo er Strukturelemente der Tragödienhandlung übernahm, eben anders als die Tragiker verfuhr. Gerade die modifizierte Verwendung solcher Elemente in der Komödie zeigt deutlich, daß die Handlung der Komödie anderen Grundsätzen folgt als diejenige der Tragödie.

1.3. Die Handlung der Komödie und die Folklore

Durch die seit dem Ende des 19. Jh.s gängige Erforschung des — vermeintlichen — Zieles der Entwicklung der Komödie wurde der lange gültige Gedanke von der Inkommensurabilität von Komödien- und Tragödienhandlung ersetzt durch die Vorstellung von der schrittweisen Annäherung der Komödie an die Tragödie. So wurde der Alten Komödie wenigstens teilweise der Rang von Kunst gegeben, was nur geschehen konnte, wenn die Normen der Tragödienhandlung auch für die Komödienhandlung irgendwie gültig waren. Im Prinzip liegt hier ein apologetisches Verfahren vor.

Etwa zur gleichen Zeit wurde dann auch die Herkunft der Entwicklung der Komödie nachdrücklich thematisiert. Epochale Bedeutung kommt hier dem Werk von T. Zielinski, *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig 1885, zu. Aufgrund der Entdeckung der von der Tragödie abweichenden Bauformen⁵⁶ löste T. Zielinski radikal die Komödie in dieser Hinsicht aus ihrer Verbindung mit der Tragödie und knüpfte sie an die „griechische Volkspoese“ an. Damit war dann endlich ein einigermaßen positiver Bezugspunkt für die Herkunft der

⁵⁵ S. u. S. 65ff.; 104; 116f.; 248ff.

⁵⁶ Die Entdeckung des epirrhematischen Agons als eines besonderen Formteils der Komödie führte Zielinski zu der der Tragödie unbekanntem trichotomischen Teilung der Komödie in Parodos, Agon und Parabase.

Alten Komödie gefunden, für den die poetischen Normen der Tragödie nicht gelten mußten. Möglich geworden ist diese Sehweise nur auf dem Boden der umfangreichen ethnologischen Forschungen der 2. Hälfte des 19. Jh.s T. Zielinskis Untersuchungen lösten schnell eine ganze Reihe von Arbeiten aus. Die Komödie wurde zum Arbeitsfeld ethnologisch ausgerichteter Forscher. Die Voraussetzungen waren auf diesem Gebiet der Literatur erheblich günstiger als z. B. in der Tragödie, denn die Alte Komödie enthält im einzelnen zahlreiche brauchwürdige Motive und Elemente⁵⁷, die, anders als in der Tragödie, nicht so stark durch die dichterische Gestaltung ‚deformiert‘ sind. In der ersten Entdeckerfreude identifizierte man geradezu einzelne Teile der Komödie mit ihren Vorformen. Den Ansatzpunkt fand man in der auffälligen formalen wie dramatischen Eigenständigkeit einzelner Teile der Handlung, besonders der Parabase, des epirrhematischen Agons und der Schauspielerszenen⁵⁸. Wenn man auch heute nicht mehr ohne weiteres bereit ist, in diesen Teilen regelrechte Fossilien zu sehen, so glaubt man doch, daß sie mehr oder weniger stark modifizierte Erbstücke sind, wobei ihre dramatische wie formale Eigenständigkeit ihrer verschiedenen Herkunft zugeschrieben wird⁵⁹. Die Parabase hält man für ein attisches Erbstück und — wenigstens in der Regel — für die Keimzelle der Komödie, an die sich zu verschiedenen Zeiten die anderen Teile anschlossen⁶⁰, für die Trimeterszenen bemüht man dorische Tradition, im Falle des Agons legt man sich nicht eindeutig fest⁶¹.

Zu Beginn dieser Forschungsrichtung wurde die Geschichte der Alten Komödie zur Geschichte einer autonomen volkstümlichen Komödie. Von einer Entwicklung im Sinne einer Annäherung an die Tragödie wollte man zunächst nichts wissen. Das Woher der Entwicklung war gleichzeitig ihr Wohin. Allerdings sollte es nicht lange dauern, bis der Gedanke von der Annäherung der Komödie an die Tragödie als das Wohin der Entwicklung mit der Vorstellung von der Herkunft der Komödie aus dem Brauchtum als dem Woher der Entwicklung kombiniert wurde. Diese Kombination ist das heute Übliche. So wird die Geschichte der Komödie dann zur Amalgamierung der heterogenen brauchwürdigen Elemente unter dem Einfluß der Tragödie. „Nebeneinander mochten da (am Anfang) die verschiedensten Dinge . . . zur

⁵⁷ Vgl. Schmid a. O. 424.

⁵⁸ Die Schauspielerszenen hat unter diesem Aspekt zuerst betrachtet J. Poppelreuter, *De comoediae Atticae primordiis particulae duae*, Diss. Berlin 1893.

⁵⁹ Den hypothetischen Charakter einer solchen Konstruktion erkennen nur wenige. Vgl. z. B. Gelzer II a. O. 1519.

⁶⁰ Lesky a. O. 273. Nach Gelzer a. O. 203ff. bildet der Agon die Keimzelle.

⁶¹ Einzelheiten bei Gelzer a. O. 187.

Freude der Menge in lustigem Faschingstreiben vorgeführt werden, je bunter und zusammenhangloser, um so besser. Erst ganz allmählich regte sich der Wunsch, diese in Verbindung miteinander zu bringen . . . Für die weitere Entwicklung mußte das Vorbild der Tragödie fruchtbar werden⁶².“ Daß dieses Vorbild dann nur teilweise erreicht wurde, macht die bereits beschriebene *Opinio communis* aus. „Eine organische Einheit wurde . . . nicht erreicht; dazu waren die alten Bestandteile zu verschieden. Wie sich Aristophanes bemüht hat, seine Komödie zu einem wirklichen *é̃v* zu machen, das können wir ja noch an seinen Stücken verfolgen⁶³.“

Der Versuchung, die gegenüber der Tragödie auffällige Struktur der aristophanischen Komödien für die Ursprünge und die Entwicklung der Alten Komödie zu bemühen, sind beinahe alle Komödienforscher erlegen⁶⁴. Nun hat es in der Tat auch etwas Verlockendes, den ‚merkwürdigen‘ dramaturgischen Befund der Alten Komödie entwicklungsgeschichtlich zu erklären. Ob jedoch die Plausibilität tatsächlich so groß ist, wie immer angenommen wird, sollte nicht vorschnell entschieden werden. Allerdings sollte man nicht versuchen, Komödie und Brauchtum grundsätzlich zu trennen, denn daß die Komödie irgendwie und irgendwann aus dem Brauchtum erwachsen ist, kann kaum bezweifelt werden. Bereits Aristoteles hat im 4. Kapitel seiner *Poetik* nachdrücklich darauf hingewiesen. Die Herkunft aus dem Brauchtum teilt die Komödie mit der Tragödie. Man ist jedoch im Hinblick auf diese darin übereingekommen, das Brauchtum nur als ‚Unterbau‘⁶⁵ für ihre Herausbildung in Anspruch zu nehmen. Ob man auch im Bereich der Komödie die Bedeutung des Brauchtums soweit reduzieren muß, kann hier nicht beantwortet werden; daß man sie überhaupt reduzieren muß, scheint mir notwendig. Es gibt nämlich erhebliche Einwände, die dramatische Eigenständigkeit von in sich ziemlich regelmäßig gebauten Formteilen um jeden Preis als ein Erbe des Ursprungs der Komödie anzusehen.

(1) Da ist zunächst das bereits erörterte Problem, ob das Ziel der Komödiendichter tatsächlich eine Durchdramatisierung der einzelnen Teile der Handlung im Sinne der Tragödie war. Der Befund in den aristophanischen Komödien spricht nicht für ein solches Ziel. Zwar gibt es durchaus Komödien, in denen teilweise eine solche Durchdrama-

⁶² M. Pohlenz, *Die Entstehung der attischen Komödie*, NAG 1949, 2, 43 (= Kleine Schriften, Bd. 2, Hildesheim 1965, 509). Vgl. auch Lesky a. O. 275.

⁶³ Pohlenz a. O. 44 (= Kleine Schriften a. O. 510).

⁶⁴ Zu den wenigen Ausnahmen gehört H. Herter, *Vom dionysischen Tanz zum komischen Spiel*, Iserlohn 1947, der die Ursprungsfrage von der Struktur der Komödie gelöst hat.

⁶⁵ Lesky a. O. 260; im Anschluß an T. Preuss, *Vorträge der Bibliothek Warburg 1927/28*, Berlin 1930, 1.

tisierung zu finden ist, aber das bedeutet doch nicht eo ipso, daß eine Durchdramatisierung der ganzen Handlung angestrebt worden sei. Man kann es doch genausogut von der anderen Seite sehen: die Teile, die sich in solchen Komödien der ‚Einheit der Handlung‘ widersetzen, können doch von Aristophanes als absichtlicher Widerspruch zum Prinzip der ‚Einheit der Handlung‘ gesetzt worden sein. Aber zu einem solchen Schluß findet man sich nicht bereit, da man in der ‚Einheit der Handlung‘ ein Vollkommenheitsideal von dramatischer Handlung überhaupt sieht, das nicht anzustreben, das Zeichen von mangelndem Kunstverstand ist.

(2) Damit hängt die Überlegung zusammen, ob es denn wirklich so schwer ist, eine einheitliche Handlung zu schaffen, wie man immer wieder annimmt. Es ist doch sehr merkwürdig, daß das, was den Tragödiendichtern meist ohne Schwierigkeiten gelungen ist, den Komödiendichtern so schwer gefallen sein soll. Das alte Argument, daß die Funktionen der einzelnen Erbstücke zu verschieden und ihre Formen zu fest seien, um in eine einheitliche Handlung eingeschmolzen werden zu können, ist wenig überzeugend, da die Variationsfähigkeit der Formen und Funktionen dieser Stücke bei Aristophanes selbst schon sehr groß war. Dabei reicht die Variationsfähigkeit einer Form bis zu ihrer Aufgabe, wie das Beispiel des epirrhematischen Agons zeigt, der z. B. in den *Acharnern*, dem frühesten erhaltenen Stück, fehlt, und auch der Schauspielerszenen, die z. B. in den *Rittern*, ebenfalls einem Stück des jungen Aristophanes, nicht nachweisbar sind. Man kann so etwas natürlich als tastende Versuche zur Erprobung von neuen Techniken bezeichnen, die durch die Tragödie beeinflußt sind, aber damit wird man nicht der Tatsache der späteren wiederholten Verwendung der alten Formen gerecht, die überdies nicht selten differenzierter und komplizierter als ursprünglich wurden. Man darf sogar vermuten, daß es gerade die Komödiendichter selbst waren, die den Elementen, von denen man annimmt, daß sie sich der Eindramatisierung so hartnäckig widersetzen, erst im Laufe der Geschichte der Komödie ihre feste und teilweise komplizierte Form gegeben haben, so daß sich die Dichter selbst die Eindramatisierung schwer gemacht hätten. Wenn die attischen Komödiendichter nichts anderes gewünscht hätten, als Handlungen im Sinne der Tragödie zu schaffen, hätten sie es, davon bin ich überzeugt, mit Leichtigkeit tun können. Die Tragödiendichter haben es ihnen ja vorgemacht. Und wenn P. Hacks in der Bearbeitung des *Friedens* von Aristophanes dieses Ziel erreichen kann, will mir nicht einleuchten, warum Aristophanes es nicht selbst hätte schaffen können. Die formale wie dramatische Selbständigkeit einzelner Handlungsteile mit der Unfähigkeit des Dichters zur Eindramatisierung dieser Teile zu erklären, ist zu beckmesserisch.

Eine Sonderstellung nimmt in dieser ganzen Frage T. Gelzer⁶⁶ ein. Er sieht zwar auch in der formalen wie dramatischen Eigenständigkeit der einzelnen Teile der Komödienhandlung ein Erbe des Ursprungs der Komödie, das den Komödiendichtern nicht selten die Arbeit erschwert habe, ist aber doch der Meinung, daß diese besondere Form der Handlung nicht dank der Unfähigkeit der Komödiendichter zur Veränderung beibehalten worden sei, sondern weil sie geeignet gewesen sei zum Vorbringen aktueller politischer Rüge als dem eigentlichen Ziel der Alten Komödie. So ist also die Form der Handlung geschützt durch die politische Funktion der Komödie. In Übereinstimmung mit diesem Ansatz sind dann für T. Gelzer die Ansätze zu einer stärkeren Durchdramatisierung in den *Vögeln*, der *Lysistrate* und den *Thesmophoriazusen* nicht unter dem Eindruck der Tragödie entstanden, sondern eine Folge der Änderung der Inhalte in diesen Komödien⁶⁷. Damit ist endlich ein Versuch gemacht — er steht in der Tradition von T. Zielinski —, die Autonomie der Komödienhandlung zu erweisen. Er befriedigt jedoch nicht, weil die Macht der Tradition als zu groß erscheint und weil er noch nicht genug komödienspezifisch ist⁶⁸.

1.4. Die Handlung der Komödie und das Komische

Sieht man einmal von dem Versuch T. Gelzers ab, die Form der Komödienhandlung durch die politischen Inhalte der Komödie zu erklären, stimmen die übrigen Versuche darin überein, daß Form und Inhalt als aufspaltbar gedacht sind. Man hat sich in der Literaturwissenschaft von verschiedenen Seiten her bemüht, die Form-Inhalt-Aufspaltung zu überwinden⁶⁹, weil man zurecht der Meinung ist, daß die Form Bedeutungsträger sei, also ein Mittel zur semantischen Organisierung. Nimmt man diesen Ansatz ernst, dann ist die Konstituierung von gemeinsamen Handlungsbegriffen für Komödie und Tragödie von vornherein problematisch, weil auf diese Weise die unterschiedliche Semantik von Tragödie und Komödie, nämlich das Tragische und Komische, nicht ins Spiel kommt. So hat es also wenig Sinn, ein auf Tragödie und Komödie gleichermaßen anwendbares Beschreibungsmodell, das in neuerer Zeit unter dem Eindruck der Dramen von W. Shakespeare, J. M. R. Lenz und G. Büchner mit ihrer offenen bzw. atektonischen Form konzipiert wurde⁷⁰, zur Beschrei-

⁶⁶ Bes. a. O. 242ff.; Gelzer II a. O. 1518ff.

⁶⁷ A. O. 260ff. ⁶⁸ S. u. S. 258ff.

⁶⁹ W. Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft*, München 1963.

⁷⁰ V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 41969 (1960).

bung der Alten Komödie zu verwenden, obwohl es in etlichen Punkten angemessen ist. Statt gemeinsamer Handlungsbegriffe sind je eigene Handlungsbegriffe für Komödie und Tragödie zu schaffen. Es ist also zu prüfen, in welcher Weise das Komische und seine Wirkung, d. h. das Lächerliche, die Form der Handlung beeinflußt haben. Diese Fragestellung ist nicht gerade neu, allerdings in der Aristophanesforschung seit langer Zeit nicht mehr aktuell. Sie geht auf F. Schlegel⁷¹ zurück, der die gängige negative Bewertung der Alten Komödie radikal veränderte: „Die Natur des Komischen kann man nur in der unvermischten reinen Gattung kennenlernen: und nichts entspricht so ganz dem Ideal des reinen Komischen als die alte Griechische Komödie (a. O. 11) . . . Aber noch außer denen, die ich schon entwickelt habe, wirft man dem Aristophanes vor: seine Stücke seien ohne dramatischen Zusammenhang und Einheit (a. O. 18) . . . Dramatische Vollständigkeit ist in der reinen Komödie . . . nicht möglich (a. O. 18) . . . Geistige Freude ist rein und ruhig; eine Freude aber, die so heftig, unruhig, vermischt ist, wie die, welche das Komische bewirkt, ist höchst sinnlich. Sie erzeugt einen Rausch des Lebens, welcher den Geist mit sich fortreibt; und Schönheiten, welche die Selbstthätigkeit zu sehr in Anspruch nehmen, gehen verloren. Die vollkommene Kausalverknüpfung, die innere dramatische Nothwendigkeit und Vollständigkeit, sind viel zu schwerfällig für einen leichten zerstreuten Rausch; und der Genuß der Harmonie erfordert Besonnenheit, Beisammensein der ganzen Seele. Vollkommene tragische Ganze, oder auch wohl epische und philosophische Ganze im dramatischen Gewande, welche mit allen Reizen des Komischen geschmückt sind, sind gar nicht selten; aber ich zweifle, daß sich ein vollkommenes dramatisches Kunstwerk findet, in welchem die Einheit des Ganzen poetisch, und zwar nicht tragisch, sondern rein komisch wäre“ (a. O. 19). Die — in die Ausgabe von J. Minor nicht mehr aufgenommene — Fortsetzung der 1822 veröffentlichten Fassung⁷² lautet: „Diese Aufgabe kann nur dadurch gelöst werden, daß der Knoten zerhauen wird; indem die Poesie des Witzes in der Fülle ihrer Begeisterung alle Schranken durchbricht, wie in den dichterischen Dionysosspielen des Aristophanes, und den Unzusammenhang der kühnsten Fantasie selbst an die Stelle der Einheit des gewöhnlichen Zusammenhanges setzt.“ Diese im Alter von 23 Jahren formulierte Charakteristik hat F. Schlegel 9 Jahre später in der *Geschichte der europäischen Literatur* von 1803/04 in ähnlicher, allerdings begrifflich schärferer Form wieder-

⁷¹ Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie, 1794, in: F. Schlegel; Seine prosaischen Jugendschriften, Hrsg. von J. Minor, Bd. 1, Wien 1906, 11 ff.

⁷² Vom künstlerischen Werthe der alten griechischen Komödie, 1794, in: Sämmtliche Werke, Bd. 4, Wien 1822, 43.