

Menanders *Samia* und die Aristotelische *Poetik*

Peter v. Möllendorff

Die *Poetik* des Aristoteles richtet ihren Blick auf das klassische und das zeitgenössische Drama, kann die hellenistische Tragödie und Komödie aber selbstverständlich nicht betrachten. Während nun die Angemessenheit der aristotelischen Deskription für die klassischen Werke immer wieder Gegenstand der Diskussion ist, wird eine andere Frage seltener gestellt: Wie hat der poetologische Entwurf des Aristoteles auf das dramatische Schaffen der Folgezeit gewirkt?

Nun ist der potentielle Einfluß der *Poetik* schon überlieferungsgeschichtlich stark beschränkt, da die Aristotelischen Pragmatien nach dem Tode des Theophrast im Jahre 288 v. Chr. nach Skepsis kamen und dann erst wieder im 1. Jh. v. Chr. allgemein zugänglich waren. Gerade der Text der *Poetik* aber ist – einmal ganz abgesehen vom Fehlen ihres zweiten Buches – so inhomogen, daß Aristoteles vor seinem Tode offensichtlich noch nicht zum Abschluß einer publikationsreifen Vorlage gekommen war. Die Schrift dürfte daher außerhalb des peripatetischen Zirkels nur wenig verbreitet gewesen sein. Untersuchungen auf der Spur der obigen Frage müssen sich also auf das ausgehende vierte und das beginnende dritte Jahrhundert konzentrieren und damit auf den einzigen Dramatiker, der uns aus dieser Zeit nicht nur fragmentarisch überliefert ist, nämlich Menander.

Hier ergibt sich sogleich eine zweite Schwierigkeit. Darf man es wagen, angesichts des so reduzierten Bestandes der aristotelischen *Komödienpoetik* gerade einen κομικός als Zeugen für die konkrete Nachwirkung der *Poetik* auf die Dichtung zu bemühen?¹ Obschon hier ein gravierendes Hindernis vorzuliegen scheint, ist Menander immer wieder implizit und explizit an den aristotelischen Normen gemessen worden. Dabei sind insbesondere die intrigenhafte Handlungsführung sowie aristotelische Konzeptionen wie die Forderung nach zeitlicher und dramati-

scher Einheit der Handlung, 'Hamartia' und 'Anagnorisis' für die Interpretation Menanders nutzbar gemacht worden.²

So berechtigt und förderlich diese Ansätze ganz offenkundig sind, so wenig plausibel will doch die sich in diesen Arbeiten allzu oft manifestierende Selbstverständlichkeit erscheinen, mit der man eine Orientierung Menanders an tragischer Dichtung, vor allem Euripides, und tragischer *Poetik* anzunehmen bereit ist. Denn als selbstverständlich kann man ein solches *Procedere* nur dann empfinden, wenn man bereit ist, die im letzten von Platon und Aristoteles selbst herrührende Grundannahme zu akzeptieren, daß die Tragödie als die seriösere und damit maßgebende Gattung anzusehen und die Komödie auf diese Norm teleologisch ausgerichtet sei. In klassischer Zeit sind jedoch Ästhetik und *Poetik* von Komödie und Tragödie grundsätzlich zu unterscheiden, und jene Gattung ist nicht als von dieser abhängig zu beschreiben. Vielmehr setzt sich die Komödie aktiv-spielerisch mit ihrer tragischen Schwester auseinander, wobei mit der Verwendung des Terminus 'spielerisch' zum Ausdruck gebracht sein soll, daß für die Beschreibung der Einstellung der Komödie zur Tragödie die traditionellen Deutungskategorien intertextueller Verhältnisse zu kurz greifen.³ Bezüglich der Komödie der 'Mese' dürfte es aus Gründen der unzureichenden Überlieferung schwierig sein, tragfähige Aussagen zu machen; Parodistisches scheint hier jedoch eine große Rolle gespielt zu haben. Wenn wir schließlich bei Menander eine Wandlung im Sinne einer weitgehenden Öffnung der Komödie für tragödiotypische Kompositionstechniken konstatieren können, so sind wir also umso mehr aufgefordert, nach einem Grund für diese gravierende Veränderung zu fragen.

Will man hierfür ein zu tragischer Resignation gewandeltes Weltbild der Epoche nach Chaironeia verantwortlich machen,⁴ so begibt man sich damit auf unsicheres Terrain. Denn keiner der beiden epochalen Einschnitte, weder der von

¹ Eine direkte Auswirkung der aristotelischen (und theophrastischen) Philosophie haben sehr früh angenommen M. Tierney, *Aristotle and Menander*, Proc. Irish Acad. 43 C.6, 1936, 241-254, und L. A. Post, *Aristotle and Menander*, TAPhA 69, 1938, 1-42. Während die Ausführungen des letztgenannten kaum weiterhelfen, sind die Hinweise von Tierney (die mir nur in der Zusammenfassung in PCPhS 160-162, 1935, 9-10 vorgelegen haben) von größerem Interesse. Allerdings hat sich Tierney insbesondere mit Menanders ethischer Konzeption beschäftigt; aber auch zu möglichen Auswirkungen der *Poetik* nimmt er Stellung. Sein Ansatz ist vor allem deshalb wichtig, weil er eine direkte Linie von Aristoteles zu Menander zieht und den Philosophen nicht nur als Mittler zu einer menandrischen Orientierung an der Tragödie versteht. In wichtigen Prämissen ist Tierney allerdings nicht zuzustimmen: So nimmt er zwei Linien der Komödienentwicklung an: eine iambische (Kratinos, Aristophanes, Eupolis) sowie eine zweite, die von Epicharm und Krates ausgehend zu Aristoteles' zeitgenössischer Komödie führe. Aristoteles, so Tierney, habe die Autoren der ersten Linie nicht im eigentlichen Sinne als Komödiendichter angesehen, da nur die Komödien der zweiten Linie überhaupt eine Handlungsstruktur im aristotelischen Sinne aufwiesen. Eine solche Differenzierung gibt der Text der *Poetik* nicht her; dagegen sei beispielsweise Kap. 3, 1448a25-28 angeführt, wo Sophokles und Aristophanes in einem mimetischen Zusammenhang genannt werden. Auch der *Tractatus Coislinianus* (vgl. Anm. 15) entnimmt, entgegen Tierney's Behauptung, seine Beispiele beinahe nur der aristophanischen Komödie.

² Vgl. T.B.L. Webster, *Studies in Menander*, Manchester 1960, 175-184; ders., *An Introduction to Menander*, Manchester 1974, 56-67; M. Anderson, *Knemons Hamartia*, G&R 17, 1970, 199-217; S. Dworacki, *Hamartia in Menander*, Eos 65, 1977, 17-24; G. W. Arnott, *Time, Plot and Character in Menander*, Papers of the Liverpool Latin Seminar 2, 1979, 343-360 (v. a. zur Einheit der Zeit); S. Jäkel, *Euripideische Handlungsstrukturen in der Samia des Menander*, Arctos 16, 1982, 19-31; M. Erler, *Späte Auftritte: Ein Strukturelement des Menander bei Euripides*, in: E. Pöhlmann, W. Gauer (Hg.), *Griechische Klassik*, Nürnberg 1994 [= Erlanger Beiträge zur Sprache, Literatur und Kunst 75], 93-110. Die Affinität zu Euripides betont auch M. Landfester, *Versöhnung folgt nach dem Streit. Humanität und Komik bei Menander*, Gymnasium 96, 1989, 341-362. H.-J. Mette, *Gefährdung durch Nichtwissen in Tragödie und Komödie*, in: U. Reinhardt, K. Sallmann (Hg.), *Musa Iocosa. Arbeiten über Humor und Witz, Komik und Komödie der Antike*, Hildesheim 1974, 42-61, hebt Menanders bewußte Übernahme und Anverwandlung des Motives der 'Gefährdung durch Nichtwissen' hervor. Die differenzierteste Darstellung der Beziehung Menanders zur Tragödie bietet m. E. die Arbeit von A. Hurst, *Ménandre et la tragédie*, in: E. Handley, A. Hurst (Hg.), *Relire Ménandre*, Genf 1990, 93-122: Hurst konstatiert hier zu Recht eine Ambivalenz von Übernahme und Auseinandersetzung, die er auf den Anspruch der 'Nea' zurückführt, den Menschen einen Leitfaden zur Lebensgestaltung zu geben, eine Aufgabe, die bis dahin, so Hurst, die Tragödie übernommen hatte. Auch wenn man diese Unterscheidung so nicht ganz zu akzeptieren vermag, ist doch gerade Hursts Ansatz, der 'Nea' bezüglich der Tragödie einen Überbietungswillen zu unterstellen, sehr überzeugend. Allerdings müßte man auch hier fragen, was denn der Anstoß für dieses ehrgeizige Unterfangen der 'Nea' gewesen sein könnte.

³ Vgl. W. Görler, *Über die Illusion in der antiken Komödie*, A&A 18, 1973, 41-57 und P. v. Möllendorff, *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, Tübingen 1994 [= Classica Monacensia 9].

⁴ So beispielsweise Mette (Anm. 2) 60-61.

404/3 noch der von 338, hat schließlich bewirkt, daß eine echte 'tragische Welt-sicht' in die Komödie Einzug gehalten hätte; dies ist der Moderne mit ihrer Erfahrung zweier Weltkriege vorbehalten geblieben. Demgegenüber scheint eine biographische Notiz zu Menander eher wert, festgehalten zu werden, nämlich sein Schülerverhältnis zu Theophrast. Dies wiederum erlaubt uns die Annahme einer Bekanntschaft des Komödiendichters mit peripatetischem Schrifttum und damit einer Beeinflussung Menanders auch durch Aristoteles' *Poetik*.⁵

Ich möchte im folgenden die These vertreten, daß Menanders Affinität zur Tragödie in der Tat Ergebnis einer Auseinandersetzung mit der *Poetik* gewesen ist und daß es deren Wertungen und Vorschriften zur Komposition dramatischer Werke waren, die den Anstoß zu der beschriebenen Umstrukturierung der Komödie gegeben haben, die man sich so gern an Menanders Genie gebunden vorstellt. Es muß hierfür zunächst gezeigt werden, daß die *Poetik* überhaupt Momente enthält, die Menander als Herausforderung im obengenannten Sinne hätte verstehen können, und es bedarf dann in einem zweiten Schritt des Nachweises, daß in Menanders Komödie selbst deutliche Spuren einer offen poetologisch konzipierten Dramaturgie erkennbar sind; dies soll am Beispiel der *Samia* gezeigt werden.

1. Komödie und Tragödie in der aristotelischen *Poetik*

In den drei einleitenden Kapiteln der *Poetik* legt Aristoteles das theoretische Fundament für seine späteren Detailausführungen, indem er den menschlichen Nachahmungstrieb zur Voraussetzung künstlerischen Schaffens erklärt. Er betrachtet dabei die Mimesis unter den drei Aspekten ihrer Mittel (*ἑτέροις*), ihres Gegenstandes (*ἑτέροα*) sowie ihrer Art und Weise (*ἑτέρωα*). Bei den hier vor allem interessie-

⁵ K. Gaiser, *Menander und der Peripatos*, A&A 13, 1967, 8-40 kommt auf der Basis einer fundierten Analyse ausgewählter Textstellen zu dem Ergebnis: "Zunächst ist zusammenfassend festzustellen, daß ein direkter Einfluß der peripatetischen Schule auf die Dichtung Menanders zwar an keiner Stelle völlig zwingend zu beweisen ist, daß man aber an mehreren, inhaltlich verschiedenen Stellen eine ausreichende Wahrscheinlichkeit dafür erhält. ... Die konkreten Berührungen und Anspielungen in den Komödien bestätigen doch wohl jene biographische Angabe der Pamphile [Diog. Laert. V 36 (= Test. 7 KT)], daß Menander wirklich selbst unter Theophrast Philosophie getrieben hat. ... Die erste Frage, ob und in welchem Umfang Menander philosophische Gedanken berücksichtigt hat, war meist nicht ganz eindeutig zu beantworten; überall aber, wo bei Menander philosophische Reflexe zu vermuten oder zu erkennen sind, war eines deutlich zu sehen: daß diese Gedanken stets von einer Ironie umspielt sind. ... Die Ironie, mit der Menander die Philosophie des Peripatos behandelt, ist am ehesten, wie mir scheint, als eine Art Selbstironie zu verstehen. Die einzelnen Berührungen und Anspielungen zeigen insgesamt eine solche Vertrautheit, daß man daraus eine innere Nähe und Zugehörigkeit erschließen kann" (36f.). Die Wahrscheinlichkeit einer ebenso ironischen Bezugnahme auf die aristotelische *Poetik*, eine von Gaiser nicht untersuchte Frage, ist mithin offensichtlich gegeben. Dazu auch vor Gaiser, jedoch nicht so ergiebig, P. Steinmetz, *Menander und Theophrast. Folgerungen aus dem Dyskolos*, RhM 103, 1960, 185-191. Am ausführlichsten behandelt diese Frage A. Barigazzi, *La Formazione spirituale di Menandro*, Turin 1965, der sich aber ebenfalls auf den Aspekt der Ethik konzentriert. Landfester (Anm. 2) möchte für das philosophische Moment der 'Nea' lieber Menanders Rekurs auf populärphilosophisches Gut verantwortlich machen. Die neueste Publikation zu diesem Thema ist die Untersuchung von G. Vogt-Spira, *Dramaturgie des Zufalls. Tyche und Handeln in der Komödie Menanders*, München 1992 [= Zetemata 88], der die Tyche-Konzeption Menanders überzeugend am Zufallsbegriff des Aristoteles (v. a. *Physik* II 4-6) mißt. Eine mögliche Orientierung Menanders an Aristoteles' *Poetik* postuliert jetzt auch E. Pöhlmann, *Die Komödie und die Klassik: Von Aristophanes bis Menander*, in: E. Pöhlmann, W. Gauer (Hg.), *Griechische Klassik*, Nürnberg 1994, 115-128, am Ende seines Aufsatzes (123), ohne diesen Gedanken jedoch weiter zu entwickeln.

renden *Objekten* der künstlerischen Nachahmung unterscheidet Aristoteles erneut dreifach: Nachgeahmt werden entweder Bessere (*βελτίους, κρείττους*), Schlechtere (*χειρόους*) oder Ähnliche (*ὅμοιοι*) – immer aus der Perspektive des Rezipienten bzw. des Produzenten betrachtet. Aristoteles bringt hierfür Beispiele aus der Malerei – Polygnotos ahmt Bessere, Pauson Schlechtere und Dionysios Ähnliche nach – und aus dem Epos – Homer besingt Bessere, Hegemon aus Thasos Schlechtere und Kleophon wiederum Ähnliche –, um dann schließlich für das Drama Vergleichbares zu postulieren:

ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χειρόους ἢ δὲ βελτίους μιμῆσθαι βούλεται τῶν νῦν (Poet. 1448a16-18).

An dieser Feststellung fällt allerdings zweierlei auf: Zunächst fehlen, ohne daß dies näher erklärt würde, in dieser Auflistung die *ὅμοιοι*, zum zweiten aber ist eine methodische Verschiebung zu konstatieren: wurden vorher für die einzelnen Gattungen individuelle Beispiele genannt, so sind nun an deren Stelle selbst wiederum Gattungen getreten (Tragödie und Komödie). Dies hat eine krasse Abwertung der Komödie zur Folge. Denn während es beispielsweise ein Epiker in seine Wahl gestellt sehen kann, welchen Personenkreis er zum Gegenstand seiner Mimesis bestimmt, ist der Komödiendichter ein für allemal auf die Nachahmung der Schlechteren festgelegt; damit wird sowohl sein künstlerisches Schaffen auf ein niedrigeres kulturelles Niveau als auch er selbst, wie *cum grano salis* bereits zu Beginn des Kapitels (*Poet.* 1448a1-5) gesagt wird, auf eine gewisse charakterliche Minderwertigkeit herabgesetzt. Zwar handelt es sich hier, wie später aus Kap. 13 hervorgeht, um relative Wertungen: Affinität und Vergleichbarkeit der Protagonisten zum normalen Zuschauer müssen immer gewährleistet sein;⁶ aber auch mit dieser Einschränkung bleibt die unterschiedliche Wertschätzung von Tragödien- und Komödiendichtung (und -dichtern) eindeutig.

Diese Wertung stimmt weder mit den traditionellen poetologischen Urteilen noch mit unserer Kenntnis der tatsächlichen Gegebenheiten völlig überein. So finden wir uns schon in den frühesten auf das Drama bezogenen literarkritischen Urteilen – in den Aristophanischen Komödien – mit der Tatsache konfrontiert, daß die Tragödie häufig auch schlechtere Menschen, als wir es sind (oder zu sein hoffen), zur Darstellung bringt, und bereits dort ist diese (stets auf Euripides) gemünzte – Bemerkung deutlich als Vorwurf gemeint; gleichwohl ist er deshalb auch in Aristophanes' Augen kein schlechter Tragiker, wie uns die *Frösche* zeigen, in denen Euripides' Tod zum Fanal für den Untergang der Tragödie wird. Auf der anderen Seite können wir uns nur schwer damit abfinden, einen Trygaios (im *Frieden*), einen Bdelykleon (in den *Wespen*), eine Praxagora (in den *Ekklesiazusen*) oder einen Chremylos (im *Plutos*) als 'Schlechtere' in dem moralischen Sinne anzusehen, den Aristoteles mit diesem Terminus impliziert;⁷ es müßten denn gerade seine pejorativen Ansichten über die Komödie unter dem Eindruck der primär parodistischen oder burlesken Mittleren Komödie entstanden sein. So

⁶ W. Söffing, *Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles*, Amsterdam 1981 [= Beihefte zu Poetica 15], 51 spricht zutreffend von "idealisierender" und "karikierender Repräsentation", betrachtet dabei aber nicht die Verbindung zum *ἦθος* des Dichters.

⁷ Ein klarer Beleg hierfür ist die bereits zitierte Einleitung des zweiten Kapitels: *Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τοὺτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν αἰεὶ τοῦτοις ἀκολουθεῖ μόνους, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες), ἦτοι βελτίους ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χειρόνας ἢ καὶ τοιοῦτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς (Poet. 1448a1-5).* Es sind also offensichtlich nicht an erster Stelle soziale Unterschiede gemeint.

handelt es sich bei Aristoteles' triadischer Differenzierung mithin um eine zwar generell einleuchtende, im Einzelfall jedoch wenig präzise Kategorisierung, deren tieferen Sinn man nicht recht einzusehen vermag,⁸ solange man nicht im Blick behält, daß es dem Philosophen ganz offensichtlich darum geht, im Sinne des präskriptiven Charakters seiner Poetik klare Abgrenzungen zu errichten und damit die Etablierung fester Normen für dichterisches Schaffen zu ermöglichen.⁹

Die abfällige Wertung der Komödie durchzieht die ganze *Poetik*.¹⁰ Das beginnt bei der Beschreibung ihrer Entwicklung aus der Spott- und Tadeldichtung:

διεπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεία ἦθη ἡ ποίησις· οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμι-
μοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον
ψόγους ποιοῦντες, ὡσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια (*Poet.* 1448b24-27).

Eine gewisse Veredelung erfuhr die aischrologische Dichtung erst durch Homer, der nicht mehr Tadel in Iamben faßte, sondern bereits ein hier noch nicht näher definiertes γελοῖον zu quasi-dramatischer Darstellung brachte. Die Verbindung von literarischem Schaffen und dem positiv bzw. negativ zu wertenden Charakter des Dichtenden bleibt gleichwohl auch hier erhalten: Denn nachdem sich durch Homers Wirken die Umrisse der Gattungen Tragödie und Komödie abzuzeichnen begannen (παραφανείσης δὲ τῆς τραγωδίας καὶ κωμωδίας),

οἱ ἐφ' ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὀρμώντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων
κωμωδοποιοὶ ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγωδοδιδάσκαλοι, διὰ τὸ μείζω καὶ
ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα ἐκείνων (*Poet.* 1449a2-6).

⁸ A. Gudemann, *Aristoteles: περὶ ποιητικῆς. Mit Einleitung, Text und Adnotatio critica*, Berlin/Leipzig 1934, legt in 1448a18 besondere Betonung auf das βούλεται, das er mit "verlangen" wiedergibt; aus dieser Formulierung ist seiner Ansicht nach zu schließen, daß die aristotelische Zuweisung nur idealiter gelte, womit er das oben beschriebene Problem der deskriptiven Inadäquatheit zu lösen versucht. Es erstaunt aber doch, daß Aristoteles sich noch einen Satz zuvor eng an sein Schema gehalten haben, jetzt aber plötzlich allgemein argumentieren soll – vor allem wäre es ihm ja möglich gewesen, diese Verallgemeinerung ohne besonderen sprachlichen Mehraufwand zu verbalisieren. Ganz im Gegenteil: durch den Ausdruck ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ zeigt er deutlich, daß er auch im Falle des Dramas exakt dasselbe Beschreibungsmuster zugrundelegt wie zuvor.

⁹ Vgl. zu diesem Aspekt des Verständnisses der *Poetik* insbesondere Hellmut Flashar, *Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie*, in: H. F., Eidola. Ausgewählte Kleine Schriften, hg. v. M. Kraus, Amsterdam 1989, 147-169 (zuerst in: *Poetica* 16, 1984, 1-23). Angesichts der umfangreichen Literatur zu diesem Thema muß hier aus Raumgründen selbst auf eine Auswahl verzichtet werden.

¹⁰ D. Moraitou, *Die Äußerungen des Aristoteles über Dichter und Dichtung außerhalb der Poetik*, Stuttgart und Leipzig 1994 [= Beiträge zur Altertumskunde Bd. 49], zeigt in ihrem Kapitel über 'Komödie und Spott' (101-119), daß Aristoteles auch außerhalb der *Poetik* die Komödie, insbesondere die 'Archaia', wegen ihres Hanges zur Aischrologie ablehnt. Ihrer Ansicht, daß Aristoteles hingegen die Komödie seiner Zeit gutgeheißen habe, kann ich allerdings nicht völlig zustimmen. Denn Aristoteles' 'Lob' der Komödie im neunten Kapitel (s. o. S. 305) richtet sich keineswegs nur auf die zeitgenössische Komödie, sondern betrifft die Gestaltung des komischen μῦθος allgemein im Vergleich mit dem Spott der Iambographen. Auch ihr Hinweis auf *EN* 1128a22-25, wo Alte und 'Neue' Komödie einander gegenübergestellt werden und letztere sich eher in Richtung einer εὐσημοσύνη zu bewegen scheint, greift nicht. Denn vor dem Hintergrund, daß die Komödie stets die 'Schlechteren' nachahmt, kann auch eine solche Differenz für Aristoteles immer nur eine graduelle Verbesserung darstellen. Gerade das Ideal der εὐσημοσύνη zeigt, daß Aristoteles, wie vor ihm schon Platon, Komödie und Lachen im Grunde wesensfremd sind, wenn er sie auch im Gegensatz zu Platon nicht aus seinen Staatsentwürfen verbannen will und ihnen eine gewisse sozialhygienische Funktion zuspricht.

Weil also die beiden dramatischen Genera von Anlage und Wesen sowie ihrem ganzen äußeren Erscheinungsbild her sowohl anspruchsvoller als auch angesehener als ihre jeweiligen Vorgänger (Iamben- und Ependichtung) waren, wandten sich die Dichter ihnen zu; die Entscheidung jedoch, für welches 'Fach' der einzelne sich entschied, blieb weiterhin eine Frage seines edlen oder eher unbedeutenden Charakters.

Auf diese Minderwertigkeit des komischen Genos wie des komischen Dichters führt Aristoteles denn auch das allgemein spärliche Wissen um die weitere Entwicklung der Komödie zurück:

αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις καὶ δι' ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμωδία
διὰ τὸ μὴ σπουδάσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμῶδων ὄψε ποτε ὁ ἄρχων
ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελόνται ἦσαν (*Poet.* 1449a37-b2).

Die Unzulänglichkeit von Dichter und Dichtung hat schließlich auch ihr Pendant auf der Zuschauerseite. So bevorzugt Aristoteles von den zwei Arten der Handlungsführung in der Tragödie die 'einfache', die in der Katastrophe endet, vor der 'doppelten', die für die 'Guten' ein freundliches, für die 'Schlechteren' ein schlechtes Ende bereit hält. Bei den Zuschauern liegen die Präferenzen anders – eine Haltung, die Aristoteles als ἀσθένεια abqualifiziert und zugleich als angemessene Rezeptionshaltung der Komödie gegenüber ansieht (*Poet.* 1453a30-39).

Nur ein einziges positives Urteil vernimmt man über die Komödie, wenn nämlich im neunten Kapitel festgestellt wird, daß die Dichtung insofern der Geschichtsschreibung überlegen sei – Aristoteles bezeichnet diese Überlegenheit mit φιλοσοφώτερον und σπουδαιότερον (*Poet.* 1451b5f.), und man ahnt, daß nach solchen Maßstäben die Komödie, verglichen mit der Tragödie, insgesamt nicht gut abschneiden kann –, als sie sich nicht an tatsächliche Ereignisse binde, sondern die Möglichkeit der Neuschöpfung ihrer μῦθοι habe. Hierin sei die Komödie der Tragödie noch voraus, da diese sich meist an vorgegebene Namen und Geschichten halte, ein Befund, den Aristoteles allerdings sogleich in längeren Ausführungen entschuldigt, indem er ihn als keineswegs gattungsimmanent notwendig erklärt. Diese punktuelle Unterlegenheit der Tragödie stellt also mehr einen Zufall dar und ist durchaus reparabel. Im Zusammenhang mit dem genannten Entwicklungsunterschied ist auch eine weitere bedeutsame Differenz zwischen Tragödie und Komödie zu sehen: Während erstere das in ihr liegende generische Potential bereits verwirklicht hat – καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν (*Poet.* 1449a14f.) –, scheint dies für die Komödie nicht zuzutreffen:¹¹ Weil ihre 'Wurzeln' im Dunkeln liegen, kann auch über ihre eigentliche 'Physis' und damit über ihre mögliche weitere Entwicklung nichts gesagt werden.

So bleibt zum Schluß, auf die kurze Definition der Komödie und des Komischen einzugehen, die Aristoteles im fünften Kapitel (*Poet.* 1449a32-37) gibt:

Ἡ δὲ κωμωδία ἐστὶν ὡσπερ εἴπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν
κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μῶριον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμαρτήματι
καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φαρμακόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπων αἰσχρόν τι
καὶ διεστραμμένον ἀνευ ὀδύνης.

Diese beiden Sätze bieten zunächst eine Präzisierung der pauschalen Bemerkung, daß die Komödie die 'Schlechteren' nachahme. Denn hiermit ist nicht jede belie-

¹¹ Vgl. H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie*, Berlin/New York 1990, 118; ähnlich Pöhlmann (Anm. 5) 121.

bige Art von Schlechtigkeit gemeint, sondern es richtet sich das Lachen über die 'Schlechteren' allgemein auf ein "Häßliches", aber nicht auf jedes "Häßliche", sondern auf "Mißerfolg und Häßlichkeit, beide nicht mit Schmerzen verbunden und nicht gefährlich". Trotz der knappen Formulierung steht doch das Gemeint klar vor Augen: Nicht alles, was man als κακία bezeichnet, kann auch Gegenstand des Lachens werden, sondern nur körperliche und/oder 'ethische' Häßlichkeit (αἰσχος) sowie ein mit diesem αἰσχος kausal verknüpfter peinlicher Mißerfolg (ἀμάρτημα τι), für die wiederum zwei Bedingungen zutreffen müssen, damit man über sie lachen kann: Sie dürfen ihrem Träger keine Schmerzen bereiten (ἀνώδυ- von) – dies dürfte wohl vor allem die körperliche Mißbildung betreffen – und sie dürfen – dies insbesondere auf die peinliche Situation bezogen – keine potentiell ernsthafte Gefährdung darstellen (daher scheiden beispielsweise Mord, Totschlag oder Inzest aufgrund ihrer Irreversibilität als komische Themen aus). Den Gegenstand der komischen Mimesis bilden also im doppelten Sinne des Wortes 'harmlose' κακία (während in Kap. 13 für die Tragödie κακία überhaupt ausgenommen ist). Und in der Tat wählt Aristoteles ein sehr treffendes Beispiel für das Lächerliche aus: die komische Maske, deren Verzerrung zum einen sowohl ein körperliches als auch ein ethisches Moment enthält – sie zeigt ja nicht die Verunstaltung eines beliebigen menschlichen Gesichtes, sondern eines bestimmten menschlichen oder sozialen Typs – und zum anderen sich sichtbar nicht schmerzhafter Einwirkung verdankt, wie etwa das entstellte Gesicht der tragischen Maske, und deshalb auch nicht bedrohlich wirkt.

Die Wahl der Maske als Beispiel für das Lächerliche in der Komödie ist aber für uns noch aus einem anderen Grunde interessant. In ihr manifestiert sich nämlich besonders eindrucksvoll das Statische, das Aristoteles' Begriff des Komischen auszeichnet. Denn die zitierte Definition steht, wie man längst erkannt hat, in Analogie zu der späteren Bestimmung der tragischen Handlung als einer πράξις φθαρτικὴ ἢ ὀδύνηρά (Poet. 1452b11f.) und ihres Movens als einer ἀμαρτία (Poet. 1453a7-17). In der Komödie geht es für Aristoteles offensichtlich weniger um (Fehl-)Handlungen (ἀμαρτία) als um aus (Fehl-)Haltungen (ἀμάρτημα) entstehende peinliche Situationen; ich bin überzeugt, daß die Wahl zweier verwandter, aber doch unterscheidbarer Begriffe in zwei so deutlich aufeinander bezogenen Kontexten keine Folge mangelnder Elaboriertheit des Textes, sondern bewußt durchgeführt ist,¹² um die Nähe und gleichzeitige Distanz von komischem und tragischem Drama zu demonstrieren.¹³ Wenn man also die Verwendung des Aus-

¹² D. W. Lucas, *Aristotle: Poetics. Introduction, Commentary and Appendixes*, Oxford 1968, 88 verweist auf die platonische Definition des komischen Fehlers in *Philebos* 47B-50A als ἄγνοια, also ebenfalls ein eher statisches Modell. Lucas selbst differenziert zwischen den beiden Begriffen, indem er ἀμαρτία den fehlgeleiteten Handlungsplan, ἀμάρτημα hingegen den konkreten fehlerhaften Handlungsakt bezeichnen läßt (300). Insofern als die auf ein bestimmtes τέλος gerichtete Planung ein handlungsstrukturierendes Moment, der konkrete Akt hingegen auf eine einzelne Situation beschränkt ist, stimmt Lucas' Definition mit der oben gegebenen Differenzierung eines 'dynamischen' und eines 'statischen' Modells überein. Schon Tierney (Anm. 1) kontrastiert die beiden Begriffe, jedoch mehr unter dem Aspekt ihrer Größe (μεγάλη ἀμαρτία vs. ἀμάρτημα τι). In *Rhetorik* II 6, 1384b5-11 findet sich im Zusammenhang mit dem Spott der Komödiendichter der Begriff ἀμαρτία: dort geht es allerdings nicht um eine Gegenüberstellung mit der Tragödie wie in der *Poetik*, woraus sich der unpräzise Gebrauch erklären mag. Ähnlich könnte man für Aristoteles' Definition von ἀμάρτημα in *EN* 1135b17-20 argumentieren.

¹³ Vgl. zu der analogen Bildung von 1452b11f. und 1449a35 bereits Tierney (Anm. 1) sowie Lucas (Anm. 12) ad loc.

druckes ἀμάρτημα als Hinweis auf die Handlungsstruktur der Komödie im Unterschied zu der der Tragödie verstehen will,¹⁴ so scheint es, daß die Tragödie uns primär durch die (moralische und intellektuelle) Fehlhandlung ihrer Protagonisten zu Tränen rührt, während dies die Komödie vor allem vermittelt durch die (in Aristoteles' Augen wahrscheinlich oft banale) Handlung in Gang setzenden charakterlichen Absonderlichkeiten der dargestellten Personen und der daraus resultierenden lächerlichen Situationen erreicht.¹⁵

Was mag wohl Menander empfunden haben, der sich in seiner Affinität zur peripatetischen Philosophie mit deren Abwertung seines bevorzugten Genos, der Komödie, konfrontiert sah? Im Grunde sind nur zwei Reaktionen vorstellbar: resignierende Gleichgültigkeit, verbunden mit der Gewißheit, auch gegen Aristoteles' Verdikt beim Publikum Erfolg haben zu können, oder der Ehrgeiz, gegen die aristotelische *Poetik* und zugleich auf ihrer Basis die Gattung Komödie zu reformieren. Menander hat die in der Diskriminierung der Komödie liegende Herausforderung durch die *Poetik* im Sinne der letztgenannten Alternative angenommen. Anknüpfungspunkt mag hier zunächst die erwähnte Tatsache gewesen sein, daß für Aristoteles die Entwicklung der Gattung noch nicht definitiv abgeschlossen war. Die Tragödie konnte zwar in Details noch verbessert werden; das, was ihr Wesen ausmachte, hatte jedoch schon den Weg ans Licht gefunden. Die Zukunft der Komödie hingegen war, soweit wir dies aus dem ersten Buch entnehmen können, offen. Eine zweite, wesentlich richtungsweisendere Anregung lag meines Erachtens in dem oben konstatierten Fehlen einer die ὅμοιοι, also Menschen des alltäglichen Lebens, nachahmenden dramatischen Gattung; eine Entwicklung in diese Richtung konnte zudem den Weg weitergehen, der mit dem Figurenarsenal der Mittleren Komödie bereits vorgezeichnet war, das, allerdings zur Karikatur verzerrt, zum größten Teil dem alltäglichen Leben entstammte. Die Nachahmung der 'Schlechteren' war jedenfalls von Aristoteles genügend desavouiert worden,

¹⁴ Anders Pöhlmann (Anm. 5) 119, wo ἀμάρτημα τι καὶ αἰσχος als "häßliches (komisches) Gebrechen", also nicht handlungsbildend, verstanden wird; 121 nimmt Pöhlmann die Vorschriften von *Poetik* Kap. 8 vielleicht nicht zu Unrecht auch für die Komödie in Anspruch, was – da zu Aristoteles' Zeit nirgends verwirklicht – dann, so wäre hinzuzufügen, wieder einer abfälligen Wertung der Komödie gleichkäme.

¹⁵ Man wüßte natürlich gern, ob Aristoteles dieser Linie auch im zweiten Buch der *Poetik* gefolgt ist. Diese Frage kann allerdings kaum sinnvoll angegangen werden, solange keine Einigkeit darüber herrscht, ob der *Tractatus Coislinianus* (MS Parisinus Coislinianus 120 [C], saec. X) ein Exzerpt des zweiten Buches darstellt; befürwortet hat diese Ansicht jüngst wieder R. Janko, *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*, London 1984, abgelehnt zuletzt Nesselrath (Anm. 11) 102-149. Gewiß bleibt eine Zuweisung an Aristoteles insgesamt hypothetisch. Für die vorliegende Untersuchung genügt es jedoch, daß – einmal angenommen, der Traktat sei genuin aristotelisch – er auch insofern mit dem ersten Buch der *Poetik* übereinstimmt, als er für die Bestimmung des Komischen ganz auf die komische Sprache (Kap. V, 1-7) sowie auf Einzelsituationskomik (Kap. VI, 1-9) abhebt. Körperliches und charakterliches αἰσχρόν werden thematisiert in VI, 6 u. 7, v. a. in VIII (ὁ σκόπτων ἐλέγχειν θέλει ἀμαρτήματα τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος). Auch hier besitzt die Komödie natürlich eine Handlung (vgl. *Traktat* VI, 8; XI; XVI), aber wenn man voraussetzt, daß das Exzerpt, zumindest was seine Gewichtungen betrifft, seinem Original folgt, so fällt auf, daß die Erwähnungen einer dynamischen Handlungsstruktur zwar typologisch der Tragödie nachgebildet sind, *de facto* aber keine Ausgestaltung erfahren, während die (eher statische) Situationskomik im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht. Dies entspricht insgesamt den Folgerungen, die für Aristoteles' Ansichten über die Komödie bereits dem ersten Buch der *Poetik* zu entnehmen sind. Hierzu zuletzt Hellmut Flashar, *Aristoteles, das Lachen und die Alte Komödie*, *Annales Universitatis Turcuensis B*, 192, 1994 (im Druck), den ich im Manuskript einsehen durfte.

um hier zu Neuem anzuspornen. Menander hat, wie bekannt ist, auf diesem Felde so Großartiges geleistet, daß Aristophanes – der Philologe – ihn eben deshalb neben Homer stellen wollte: ὁ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπειμιήσατο;¹⁶ Ein dritter möglicher Orientierungspunkt für Menander ist schließlich in der aristotelischen Darstellung der Entwicklung der komischen Handlung zu sehen, die einerseits gerade eine auf der paradigmatischen und weniger auf der syntagmatischen Ebene angesiedelte Komik als Merkmal der Komödie traditioneller Provenienz hervorhob und andererseits eine normative dramatische Handlungstheorie¹⁷ bereitstellte, die sowohl allgemein genug gehalten war, um unabhängig von der Tragödie zur Gestaltung eines neuen Dramentypus herangezogen werden zu können, als auch vielleicht schon von Aristoteles selbst andeutungsweise für die Beschreibung des komischen μῦθος verwendet worden war.

Die Übernahme einer Handlungstheorie, die sie fortan mit der Tragödie gemeinsam haben sollte, bedeutete, daß die Komödie zum erstenmal in Konkurrenz zur Tragödie trat.¹⁸ Denn erst jetzt näherten sich die ästhetischen Grundlagen der beiden Gattungen einander so weitgehend an, daß sie überhaupt miteinander vergleichbar wurden. Spuren des Bewußtseins, sowohl 'poetologisches Neuland' zu betreten als auch ernsthaft mit der Tragödie rivalisieren zu müssen, finden sich, wie im folgenden gezeigt werden soll, noch deutlich in Menanders *Samia*.¹⁹

2. Menanders *Samia* als Zeugnis einer neuen Poetik der Komödie

Demeas, ein gutsituierter Athener, und Nikeratos, sein in eher ärmlichen Verhältnissen lebender Nachbar, haben sich auf eine Geschäftsreise in den Pontos begeben und ihre beiden Familien allein zurückgelassen. Während ihrer Abwesenheit hat Demeas' Adoptivsohn Moschion hat in der Nacht des Adonistestes mit Nikeratos' Tochter Plangon ein (uneheliches) Kind gezeugt; außerdem – hier ist man in der Forschung nicht einig, weil die Überlieferung des Prologs kurz vor dem entscheidenden Vers abbricht – scheint Chrysis, eine samische Hetäre, die als Demeas' Lebensgefährtin die Stellung einer Ehe- und Hausfrau einnimmt, ein Kind (von Demeas?) kurz vor oder nach der Geburt verloren zu haben.²⁰ Moschion hat, seinem lautereren Charakter entsprechend, Plangon bereits die Ehe versprochen; man erwartet nur noch die baldige Rückkehr der Väter, die allerdings Moschion, der seinen Vater verehrt und sich ihm gegenüber bislang stets als vertrauenswürdig erwiesen hatte, in helle Aufregung und tiefe Scham versetzt. Er ist zu allem bereit, wüßte er nur, wie er dem Vater unter die Augen treten soll. In dieser Notlage kommen ihm Chrysis und der Sklave Parmenon zu Hilfe: Chrysis, die das Kind ohnehin bislang in ihre Obhut genommen hat, soll es ganz als ihr eigenes ausgeben – τὸ παῖδιον / οὕτως ἐώμεν ὡς ἔχει ταύτην τρέφειν / αὐτὴν τε φάσκειν τετοκέναι (77-79) –, meint sie doch, den Zorn des alten Herrn besänftigen zu können: ἐρᾷ γάρ, ὁ βέλτιστε, κάκεινος κακῶς / οὐχ ἦρτον ἢ σὺ ... (81f.). Ein recht überflüssiges Vorhaben, wie sich schon in der nächsten Szene herausstellt, als Demeas und Nikeratos, von ihrer Reise zurückgekehrt, die Bühne betreten. Die beiden Väter haben nämlich längst beschlossen, ihre Kinder miteinander zu verheiraten! Moschion, mit diesen Plänen konfrontiert, kann in seiner Überraschung nur

¹⁶ Bei Syrian., *Comment. in Hermog.* II 23 Rabe (= Test. 32 K.).

¹⁷ Die Bedeutung gerade des Handlungsbegriffes betont vor allem Hellmut Flashar, *Die Handlungstheorie des Aristoteles*, in: *Eidola* (Anm. 9), 171-174 (zuerst in: *Poetica* 8, 1976, 336-339).

¹⁸ Vgl. Hurst (Anm. 2).

¹⁹ Die *Samia* ist möglicherweise sogar ein Frühwerk des Dichters. Vgl. hierzu beispielsweise Wilamowitz-Moellendorff, *Die Samia des Menandros*, in: *Kleine Schriften I*, Berlin 1935, 415-439, hier 424 und M. Treu, *Humane Handlungsmotive in der Samia Menanders*, *RhM* 112, 1969, 230-254. Anders z. B. C. Degoussi, *The Samia*, in: *Entretiens* 16 'Ménandre', 157-170 und insbesondere in der darauf folgenden Diskussion (171-180, hier 176f.).

²⁰ Zur Diskussion dieser Frage vgl. insbesondere Vogt-Spira (Anm. 5) 156f.; dort auch die Aufarbeitung der Literatur.

begeistert zustimmen, bringt es in seiner Scham jedoch immer noch nicht fertig, das Malheur zu gestehen. So nimmt das Unheil seinen Lauf: Demeas erfährt zunächst im Haus von der Mutterschaft der Chrysis, läßt sich aber in seinem Groll über die vermeintliche Anmaßung der Hetäre – γαμητὴν ἑταίραν, ὡς ἔοικε', ἐλάνθανον / ἔχων ... (130f.) – noch von Moschion besänftigen. Doch dann hört er, als er seine Vorräte für die nun auszurichtende Hochzeit mustert, unfreiwillig ein Dienstbotengespräch mit an, aus dem er entnehmen muß, daß der Vater des Kindes nicht er, sondern Moschion ist. In seiner rasenden Wut treibt er Chrysis mitsamt dem Kinde aus dem Haus; Nikeratos, der überhaupt nicht versteht, was los ist, nimmt die Weinende bei sich auf. Moschion, der ja alles geklärt glaubte, kehrt von seinen persönlichen Hochzeitsvorbereitungen zurück, steht fassungslos vor den Scherben des häuslichen Glücks und stellt seinen Vater zur Rede. Der konfrontiert ihn mit seiner Vaterschaft, doch Moschion reagiert gelassen, erkennt er doch nicht, daß sein Vater immer noch von der Mutterschaft der Chrysis ausgeht. So reden beide aneinander vorbei, bis es im Angesicht des Nikeratos zum Eklat kommt. Dieser teilt Demeas' schlimmste Vermutungen und stürzt in sein Haus, um die vermeintlich schändliche Chrysis nun seinerseits ebenfalls zu verjagen. Jetzt endlich kommt Moschion dazu, Demeas über den wahren Sachverhalt aufzuklären. Aber während dieser noch nachdenkt, wie die Hochzeit zu retten sein könnte, kommt Nikeratos heraus: er hat gesehen, wie seine Tochter Plangon dem Kind die Brust gab und beim Anblick des Vaters in Ohnmacht fiel, und will nun – Choleriker, der er ist – alle miteinander umbringen. Demeas verspricht ihm scheinheilig, daß Moschion seine Tochter 'trotzdem' heiraten wird, und bringt ihm den wahren Sachverhalt mittels einer absurden mythischen Geschichte bei. Nikeratos läßt sich schließlich beruhigen, die Hochzeit scheint in greifbare Nähe gerückt. Doch der fünfte Akt beginnt damit, daß Moschion über das Mißtrauen seines Vaters, das er doch letztlich selbst verschuldet hat, beleidigt ist und sich rächen will, indem er Auswanderungspläne vortäuscht. Demeas weiß ihn jedoch in einer ergreifenden Rede zu besänftigen und Nikeratos bindet ihn, seinem Charakter entsprechend, mit gewalttätigeren Drohungen an die Heimat. So schreitet man zu guter Letzt doch noch zur Hochzeit.

Schon bei einer nur oberflächlichen Lektüre der *Samia* springen zwei Paradoxa ins Auge. Erstens die Selbstbezüglichkeit der Handlung: Aus dem Verlauf des ersten Aktes geht, wie in der Forschung längst gesehen wurde, hervor, daß eigentlich bereits zu Beginn der Komödie alle denkbaren Schwierigkeiten beseitigt sind. Weder gibt es im eigentlichen Sinne einen Konflikt zwischen Vater und Sohn, noch erweisen sich Hetäre oder Sklave als übelwollend oder im echten Sinne intrigant, im Gegenteil: In seiner Prologrede legt Moschion in aller Breite sein von gegenseitiger Achtung geprägtes Verhältnis zu seinem Adoptivvater dar und schließt pointiert: δι' ἐκεῖνον ἦν ἄνθρωπος, ἀστείαν δ' ὅμως / τούτων χάριν τιν' ἀπεδίδου· ἦν κόσμος (17f.). Moschion hat Demeas sogar zur Chrysis verholten, als dieser sie aus Scham vor seinem Sohn nicht in sein Haus zu nehmen wagte (19-28). Chrysis hat Moschions uneheliches Kind bislang aufgezogen, sich ihm gegenüber also wie eine echte Mutter verhalten, und Parmenon versucht, bevor man die Intrige entwirft, Moschion zu einer Aussprache mit Demeas zu ermutigen (72-76). Zu allem Überfluß ist nicht einmal die Hochzeit ein Problem: Unabhängig voneinander wollen sowohl die Kinder als auch die Väter diese Ehe.

Das eigentliche Movens der Handlung liegt denn auch nicht in ihrem traditionell vorgegebenen τέλος der Hochzeit, sondern in der charakterlichen Komplexität der Beteiligten, insbesondere der von Moschion und Demeas. Daß es letztlich ihre αἰσχύνη voreinander ist, die für die Verwirrungen verantwortlich ist, hat die Forschung in variantenreicher Facettierung immer wieder hervorgehoben.²¹ Hier soll,

²¹ Vgl. H.-D. Blume, *Menanders Samia. Eine Interpretation*, Darmstadt 1974; N. Holzberg, *Menander. Untersuchungen zur dramatischen Technik*, Nürnberg 1974, 33ff.; W. G. Arnott, *Moral Values in Menander*, *Philologus* 125, 1981, 215-227; E. C. Keuls, *The Samia of Menander. An Interpretation of its Plot and Theme*, *ZPE* 10, 1973, 1-20; Treu (Anm. 19); Vogt-Spira (Anm.

unabhängig von allen richtigen und tiefgehenden Überlegungen zur psychologischen Konzeption der Figuren, wie sie in der Forschung angestellt worden sind, vor allem der bisher nicht genügend beachtete Aspekt betont werden, daß durch Menanders Taktik, alle gängigen Handlungsziele schon im Vorfeld als erreicht darzustellen, die Aufmerksamkeit der Zuschauer nun auf die Handlung als solche (im metadramatischen Sinne) und ihren Verlauf gerichtet wird.

Diese Fokussierung auf die $\pi\rho\omicron\zeta\iota\varsigma$ als poetologische Größe wird durch ein zweites Paradoxon unterstützt. Es fällt nämlich auf, daß die Handlung ganz auf das individuelle Verhalten der einzelnen Figuren abgestellt ist und jede überindividuelle Determinierung offensichtlich bewußt beseitigt worden ist. Eva Keuls hat sehr zu Recht die Tatsache der Adoption Moschions und das daraus resultierende 'uneigentliche' Verhältnis von Vater und Sohn hervorgehoben.²² Man kann aber noch weiter gehen: Chrysis ist in Wirklichkeit weder Moschions Mutter noch Demeas' Frau, obwohl sie diese Position *de facto* einnimmt, und selbst Parmenon scheint, wenn sein Name denn zur Interpretation herangezogen werden darf, kein Sklave im üblichen Sinne zu sein, sondern seine Freilassung ist bereits ausgesprochen, wird aber erst mit dem Tode seines Herren, also des Demeas, wirksam.²³ Die traditionellen und rechtlichen Beziehungen innerhalb der Familie sind damit zwar nicht außer Kraft gesetzt, doch tritt ihre Signifikanz für das Geschehen deutlich in den Hintergrund.²⁴ Mit diesem Verzicht auf die geläufige Typologie ist aber von vornherein ein Hinweis gegeben, daß wir auch nicht mit den uns für gewöhnlich resultierenden traditionellen Handlungsmustern und der Einlösung der typologischen Vorgaben dienenden komischen Situationen zu rechnen haben, und dies erhöht die Spannung auf den weiteren Handlungsgang nicht wenig.

So sei zunächst einmal festgehalten, daß unabhängig von der Ausgestaltung im einzelnen Menander die Aufmerksamkeit des Rezipienten vor allem auf die Handlung lenkt und charakterliche Fehlhaltungen sowie traditionelle Muster komödientypisch situativer Handlungsgestaltung nicht unmerklich, sondern mit deutlichem deiktischen Gestus aus seiner Dramaturgie verbannt. Hierin möchte ich einen metadramatischen Hinweis auf das poetologische Gegenbild sehen, das wir eben in der aristotelischen *Poetik* finden und von dem Menander sich bewußt und für den Zuschauer wahrnehmbar absetzt.

Betrachtet man nun diese unserer Aufmerksamkeit so anempfohlene Handlung genauer, so findet man auch hier über das Gesagte hinaus einige hervorhebenswerte Auffälligkeiten. Dies beginnt bereits mit dem Titel. Für gewöhnlich bezie-

hen sich die menandrischen Titel entweder auf den oder die Protagonisten, meist indem sie ihr zentrales, weil handlungsmotivierendes Charakteristikum benennen – *Dyskolos*, *Misoumenos*, *Theophoroumene* –, oder machen uns mit einem anderen gewichtigen Moment des Stückes bekannt – so beispielsweise *Epitrepontes*, *Aspis* oder *Phasma*. Hier hingegen finden wir eine Herkunftsbezeichnung, die uns – vergleichbar nur der uns inhaltlich leider nicht weiter kenntlichen *Perinthia* – anzeigt, daß eine Hetäre im Vordergrund des Geschehens steht. Nun könnten wir dies natürlich auf die Vertreibungsszene im dritten Akt (349-398) beziehen, wie es der Künstler getan hat, der im 3. Jh. n. Chr. die Mosaiken der 'Maison du Ménandre' in Mytilene schuf. Gleichwohl scheint es mit der Reduktion auf eine einzelne Szene nicht getan zu sein, und so haben neuere Interpreten insbesondere die moralische Überlegenheit der Chrysis über Moschion und Demeas hervorgehoben.²⁵ Ich möchte in die Diskussion speziell dieser Frage nicht eintreten, sondern die Aufmerksamkeit eher auf einen anderen Aspekt des Problems lenken.

Die Frage nach dem Grad von Chrysis' Beteiligung an der Intrige ist nämlich noch keineswegs geklärt, da uns hier erneut die Überlieferung im Stich läßt.

Es geht primär um die zweite und dritte Szene des ersten Aktes (60-85): Chrysis hat offensichtlich eine längere (leider verlorene) Einführung in ihre Sicht der Dinge gegeben, verbirgt sich aber nun, als sie Moschion und Parmenon nahen hört, um zu hören, was diese zu sagen haben. Erst nachdem sie auf diese Weise von Moschions plötzlicher Angst und Parmenons Feigheitsvorwürfen erfahren hat, tritt sie hervor. Moschion ist zu allem bereit, wenn man ihm nur aus der Verlegenheit hilft: $\pi\acute{\alpha}\nu\tau\alpha\ \pi\omicron\iota\eta\sigma\omega\ \tau\acute{\iota}\ \delta\epsilon\iota\ / \lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota\nu;$ (76f.). Nun ist im Papyros ein Sprecherwechsel angegeben: Chrysis oder Parmenon hat offenkundig eine Idee: $\acute{\epsilon}\gamma\omega\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \sigma\iota\omicron\mu\alpha\iota$ (77). Sandbachs Zuweisung dieser Worte an Chrysis hat einiges für sich, denn sie hat erstens ganz offensichtlich eigene Interessen in der Angelegenheit: dies zeigen sowohl die Tatsache, daß sie sich zur Erkundung der Lage erst einmal versteckt hat, als auch ihre folgende Begründung für ihre Bereitschaft, bei dem Betrug mitzuspielen ($\pi\rho\acute{\omicron}\tau\epsilon\rho\omicron\nu\ \delta'\ \acute{\epsilon}\gamma\omega\gamma\epsilon\ \pi\acute{\alpha}\nu\tau'\ \acute{\alpha}\nu\ \upsilon\pi\omicron\mu\epsilon\iota\nu\alpha\iota\ \delta\omicron\kappa\omega\ / \acute{\eta}\ \tau\omicron\upsilon\tau\omicron\ \tau\acute{\iota}\tau\eta\nu\ \acute{\epsilon}\nu\ \sigma\omicron\nu\nu\omicron\kappa\iota\alpha\iota\ \tau\iota\nu\iota$, 84f.; hier bricht der Text ab). Zweitens aber hatte sie genügend Zeit, sich einen Plan zu überlegen, während Parmenon noch viel zu erregt ist, um sofort auf diese Idee zu kommen. Wenn sie es also ist, die auf Moschions ängstliche Frage eingeht, so können die folgenden Worte, die in der obigen Handlungsskizze bereits zitiert wurden, jedoch gegen Sandbach nicht von Moschion stammen, denn der hätte Chrysis in diesem Moment sicher nicht in der dritten Person mit $\tau\alpha\upsilon\tau\eta\nu$ (78) bezeichnet, sondern sie direkt angesprochen. So kommt hier als Sprecher nur Parmenon in Frage, der – im Gegensatz zu Moschion – sofort verstanden hat, was Chrysis meint, und seinem jungen Herrn nun den Plan erklärt; Sandbachs Fragezeichen nach $\tau\epsilon\tau\omicron\kappa\acute{\epsilon}\nu\alpha\iota$ (79) ist daher zu streichen.²⁶

Auch vor diesem Hintergrund können wir wegen der mangelnden textlichen Evidenz Chrysis' Rolle in der *Samia* noch nicht richtig würdigen. Sie scheint jedenfalls aktiver gewesen zu sein, als der Rest der Komödie vermuten läßt, der sie als Spielball eines Geschehens zeigt, das sie geplant hat, nun aber nicht mehr kontrollieren kann. Gleichwohl bleibt die Frage bestehen, warum Menander gerade

5) 146-151; M. Weissenberger, *Vater-Sohn-Beziehung und Komödienhandlung in Menanders 'Samia'*, *Hermes* 119, 1991, 415-434; Jäkel (Anm. 2) 20-22 betrachtet gerade dieses Motiv als Anspielung auf den *Hippolytos* des Euripides. Das wechselseitige Schamgefühl aber mag nun zwar auf ein doch leicht gestörtes Vater-Sohn-Verhältnis zurückzuführen sein, stellt jedoch gewiß kein zu karikierendes $\alpha\acute{\iota}\sigma\chi\rho\acute{\omicron}\nu$ mehr im aristotelischen Sinne dar. Vielmehr entfaltet sich in der *Samia* die außerordentlich komplizierte Charakterrelation als eine Sequenz immer neuer auseinander hervorgehender Fehleinschätzungen und Mißgriffe ($\acute{\alpha}\mu\omicron\rho\tau\acute{\iota}\alpha$) auf der *Handlungsebene*, was nicht nur ganz der aristotelischen Vorschrift entspricht (*Poet.* 1448a1-4, 1449b36-50a6, 1450a16-22), sondern auch in der Interpretation vor allem der Sophokleischen *Tragödie* in neuester Zeit besondere Beachtung gefunden hat.

²² Keuls (Anm. 21).

²³ Vgl. zu diesem Verständnis des Namens D. Wiles, *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge 1991, 171.

²⁴ Ich danke Ruth Bielfeldt für den Hinweis, daß die traditionell strukturierte Familie des Nikeratos wohl die Besonderheit des Demeas' schen Haushaltes kontrastiv hervorheben soll.

²⁵ So insbesondere Keuls (Anm. 21) und Weissenberger (Anm. 21).

²⁶ Vgl. die bessere Textanordnung bei J. M. Jacques, *Ménandre, tom. 1: La Samienne*, Paris 1971. Was den Intrigenplan selbst betrifft, so sind mehrere Handlungsmodelle denkbar, da uns die entscheidenden Informationen im ersten Akt (55ff. und 85ff.) aufgrund der Überlieferungslage fehlen. Entweder sollte der vorgetäuschte Status quo zum Dauerzustand werden: Demeas hätte dann das Kind als seinen eigenen Sohn aufgezogen. Oder er sollte, wenn sich die Lage erst einmal beruhigt hätte (und womöglich Moschion und Plangon bereits verheiratet gewesen wären), über alles aufgeklärt werden. In keinem Fall hätte die Intrige noch im Rahmen der Bühnenhandlung vollständig erfolgreich sein können; sie ist also nicht nur überflüssig, sondern auch wenig erfolgversprechend: ein weiterer Beweis für Menanders Abwendung von traditionellen Handlungsschemata.

sie für den Titel des Stückes auswählte, wenn doch dessen Handlung nicht die Hetäre, sondern die Vater-Sohn-Beziehung ins Zentrum des Interesses stellt. Man mag sich daher überlegen, ob gerade die auffällige Diskrepanz zwischen dem mit dem Titel gegebenen Anspruch und seiner Einlösung eine Hinweiskfunktion haben soll. Denn die anfängliche Aktivität der Hetäre, gefolgt von ihrer Passivität im weiteren Verlauf, lenkt insofern unsere Aufmerksamkeit auf das Ende des Stückes hin, als wir stets auf eine Enthüllung bezüglich der eigentlichen Intrigantin warten, die ihre Hervorhebung rechtfertigen würde. Wie eine solche Enthüllung hätte aussehen können, zeigt die bis zur Veröffentlichung des Pap. Bodmer 25 im Jahre 1969 vertretene These über den Schluß der *Samia*, Chrysis habe sich am Ende als Moschions Schwester entpuppt und sich mit Demeas verehelicht.²⁷ In der Tat: Hier handelt es sich um einen so geläufigen Komödienschluß,²⁸ daß die Erwartung eines solchen Ausganges nicht nur für moderne Philologen, sondern gerade auch für den zeitgenössischen Zuschauer durchaus plausibel erscheinen konnte. Erst wenn man aber annimmt, Menander habe in der beschriebenen Weise mit der Publikumserwartung gespielt, vermag man noch ein anderes Motiv ganz zu würdigen, das sonst in den Hintergrund tritt.

Demeas' Zorn ist nämlich erst in dem Augenblick nicht mehr einzudämmen, als er sich zu der Vermutung gedrängt sieht, *Moschion* habe mit Chrysis ein Kind gezeugt. Dies ist in seinen Augen ein geradezu *inestuöses* Verhältnis,²⁹ wie sein Sprechverhalten zeigt, als er den Zuschauern die Geschichte der Enthüllung vorträgt und folgert (267-269):

ὡσθ' ὅτι μὲν αὐτῆς ἐστὶ τοῦτο γινώριμον
εἶναι, πατὴρ δ' ὅτου ποτ' ἐστίν, εἴτ' ἐμὸν
εἴτ' – οὐ λέγω δ', ἄνδρες, πρὸς ὑμᾶς τοῦτ' ἐγώ ...

Dies ist das natürliche Zurückschauern vor dem Unaussprechlichen, vor der Durchbrechung des Tabus.³⁰ Weiter: Die nächste Szene zeigt das peinliche Verhör Parmenons durch Demeas, der ihm die Bestätigung für Moschions Vaterschaft entlockt: Πά. ἔστι, δέσποτ', ἀλλὰ λανθάνειν – / Δη. τί 'λανθάνειν'; ... (320f.). Dies läßt sich leicht als Reminiszenz an den Ödipus-Mythos deuten: das, was verborgen bleiben sollte, ist ans Licht gekommen. Bestätigt wird diese Zuweisung durch Demeas' sofort anschließenden Wutausbruch: ὁ πόλισμα Κεκροπίας χθονός, ὁ τα-
υαὸς αἰθήρ, ὦ ... (325f.), wahrscheinlich ein paratragisches Zitat aus dem Euripi-

²⁷ Vgl. die Diskussion dieser Frage in Entretiens 16 'Ménandre', *Vandœuvres/Genf* 1969, 176f.; In M. Fuhrmanns Übersicht findet sich diese zuerst von J. van Leeuwen, *Menandri fabularum reliquiae*, Löwen³ 1919, 100 und dann immer wieder bis zum Kommentar von C. Dedoussi, *MENANDPOY ΣΑΜΙΑ*, Athen 1965, 9 vorgetragene These – wohl versehentlich – noch 1976 (M. Fuhrmann, *Lizenzen und Tabus des Lachens. Zur sozialen Grammatik der hellenistisch-römischen Komödie*, in: K.-H. Preisendanz, R. Warning [Hg.], *Das Komische* [P&H 7], München 1976, 65-101, hier 71).

²⁸ Vgl. hierzu Fuhrmanns ([Anm. 27] 71-75) Übersicht über die 33 erhaltenen hellenistisch-römischen Komödien: 17 von ihnen enden mit einer Hochzeit, davon 7 mit einer Doppelhochzeit. Noch geläufiger ist das damit verbundene Anagnorisis-Motiv.

²⁹ So bereits Vogt-Spira (Anm. 5) 146f., der hier allgemein die Aufnahme eines Tragödienmotives konstatiert, ohne dies allerdings näher zu interpretieren. Gut ausgearbeitet ist bei ihm eine der Handlungsfunktionen des Motives, nämlich vor der Größe von Demeas' Verdacht Moschions eigentliches Vergehen geringer zu machen und damit seine Aufdeckung zu ermöglichen.

³⁰ Demeas' Unfähigkeit, den fürchterlichen Verdacht auszusprechen, bestimmt auch ganz und gar die Vertreibungsszene; vgl. 371, 374, 380.

deischen *Oidipus*;³¹ ganz ähnlich ist auch Demeas' Beschimpfung Moschions als κάθαρμα (481) zu sehen. Zum Höhepunkt seiner Durchführung aber gelangt das Inzestmotiv in der Peripetie, als auch Nikeratos Moschions Vergehen erkannt zu haben meint und das Mißverständnis perfekt ist. Es seien hier zur Illustration nur Nikeratos' Reaktionen ausgeschrieben:

492 ὁ κάκιστ' ἀνδρῶν ἀπάντων· ὑπονοεῖν γὰρ ἄρχομαι
τὴν τύχην καὶ τὰ σέβημα τὸ γεγονὸς μόλις ποτέ. ...
495 ὦ πάνδεινον ἔργον· ὦ τὰ Τηρέως λέξη
Οἰδίου τε καὶ Θυέστου καὶ τὰ τῶν ἄλλων
ὅσα γεγονόθ' ἡμῖν ἐστ' ἀκοῦσαι, μικρὰ ποιήσας – ...
τοῦτ' ἐτόλμησας σὺ πράξει, τοῦτ' ἔτλης; Ἀμύντορος
νῦν ἐχρὴν ὀργὴν λαβεῖν σε, Δημέα, καὶ τουτοῖ
500 ἐκτυφλῶσαι ...

Hier sind nun alle tatsächlichen und vermeintlichen Blutschänder versammelt, die die griechische Mythologie kennt. Gleichwohl bewirkt nicht nur die Häufung dieser Mythenanspielungen, sondern auch die sogar fiktionsinterne Unangemessenheit des Vergleichs beim Zuschauer Gelächter. Außerdem jedoch kommt hier das zweite Motiv neben dem ganz unbestreitbar hauptsächlichen Motiv für Demeas' Kränkung zum Vorschein. Denn die Vieldeutigkeit von Chrysis' Stellung im Hause des Demeas, wie sie oben beschrieben worden ist, hat zur Folge, daß der Verdacht, Moschion habe ein Verhältnis mit ihr gehabt, diesen nicht nur zum wirklichen Nebenbuhler seines Vaters macht, sondern ihn sogar in den Geruch einer inzestuösen Beziehung zu seiner 'Mutter' bringt. Die Wirksamkeit dieser doppelten dramatischen Motivierung – einerseits komische Eifersucht, andererseits tragischer Inzestverdacht – wird aber noch dadurch gesteigert, daß ja der Zuschauer immer noch aufgefordert ist, bezüglich der Rolle der Chrysis für das Ende der Komödie eine Enthüllung zu erwarten, bei der die Hetäre (möglicherweise) als Moschions Schwester identifiziert werden könnte. Demeas' und Nikeratos' Reaktion, die, wie gesagt, auch fiktionsintern unangebracht ist, weil es zum einen keine sexuelle Beziehung zwischen Chrysis und Moschion gegeben hat und zum anderen eine solche Beziehung, wenn es sie gegeben hätte, nicht hätte inzestuös sein können, da eben zwischen den handelnden Figuren keine verwandtschaftlichen Beziehungen existieren, gewinnt vor diesem Hintergrund eine ganz neue, komödienuntypische Tragweite. Nicht nur, daß Inzest an sich kein Thema ist, das sich als motivisches Material für eine Komödie anbietet³² – in der *Samia* kann der Zuschauer nicht einmal sicher sein, ob der Inzestverdacht als solcher sich zwar natürlich als insgesamt nicht zutreffend, aber doch fiktionsintern nicht als nur allzu berechtigt herausstellen wird.

Ich möchte behaupten, daß Menander die eingangs konstatierten Merkwürdigkeiten der Handlung – Vorwegnahme des Erreichens des komischen τέλος, Ausblendung aller überindividuellen Bindungen, Lenkung der Aufmerksamkeit des Publikums durch die Wahl des Titels 'Samia' und die auf die damit verbundenen

³¹ Vgl. hierzu A. W. Gomme, F. H. Sandbach, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973 ad loc.

³² Vgl. oben S. 306. Auch in den Plautinischen Komödien *Curculio* und *Epidicus* spielt das Inzest-Motiv eine Rolle. In beiden Dramen verhindert die Anagnorisis eine blutschänderische Beziehung, deren Möglichkeit aber erst am Ende in den Blick gerät und daher keinesfalls handlungstragende Bedeutung hat. Zudem ist sie dort realer Bestandteil der Handlung, während sie in der *Samia*, ganz entsprechend der beschriebenen allgemeinen dramatischen Anlage, nicht wirklich als Problem vorhanden und daher mehr als metadramatische Deixis zu verstehen ist.

Erwartungen ausgerichtete Gestaltung der Titelheldin – genau aus diesem Grunde konzipiert hat, um die Zuschauer dazu zu bewegen, ihr Interesse dieser doppelten Handlungsführung zuzuwenden und besonderen Genuß aus der gegenseitigen Beleuchtung von tragischem Handlungsmodell – dem ständig gegenwärtigen Inzest-Motiv – und komischer Handlungsdurchführung zu ziehen. Die Beziehung der Neuen Komödie zur klassischen Tragödie, wie sie in diesem Stück zum Ausdruck kommt, läßt sich gewiß nicht allein mit einem imitativen, geschweige denn einem parodistischen Beschreibungsmodell erfassen. Vielmehr kommt hier ein starkes aemulatives Moment hinzu: Denn die *Samia* scheint ja die generische Überlegenheit der Komödie über die Tragödie zu erweisen, indem sie es sich leisten kann, eine tragische (Inzest-)Handlung im Hintergrund mitlaufen zu lassen und sie beständig ins Komische umzuwenden, ohne ihr dabei ihr tragisches Eigengewicht – die mögliche Ernsthaftigkeit des inzestuösen Verdachts bleibt ja bis zum Schluß offen – und ihre tragische Eigendynamik zu nehmen. Der Monovalenz der Tragödie stellt sich auf diese Weise die komische Polyfunktionalität gegenüber: die tragödiengemäße Verwendung eines tragischen Motives und zugleich seine immer neue spielerische Auflösung im Komischen. Die diesem Überbietungswillen zugrundeliegende Herausforderung dürfte aber viel eher als die Tragödie selbst die diese Gattung so bevorzugende Aristotelische *Poetik* geboten haben, auf die schon die metadramatische Betonung der Handlung anstelle ethischer Fehlhaltungen und traditioneller komischer Situationstypen verwies.

Eine letzte Bestätigung erfährt diese These durch die folgende abschließende Überlegung. Es läßt sich nämlich die Tragödie festmachen, die Menander in die *Samia* in vielfacher Brechung eingespiegelt³³ hat. Denn das Inzestmotiv als tragisches *Movens* im Hintergrund ist von ihm ja nicht ohne Grund ausgewählt worden, sondern verweist selbstverständlich auf den zweimal im Stück direkt angesprochenen Ödipus-Mythos bzw. auf seine wohl berühmteste Gestaltung im sophokleischen *Oidipus Tyrannos*. Dabei geht es in diesem Drama um die Aufdeckung eines inzestuösen Mutter-Sohn-Verhältnisses, das durch Unkenntnis der tatsächlichen verwandtschaftlichen Beziehungen verschuldet ist, in der *Samia* um den (unbegründeten) Verdacht eines ebensolchen Verhältnisses, der durch die entgegen der komischen Tradition offengehaltenen familiären Beziehungen und vermittelt der Publikumserwartung diesbezüglicher Enthüllungen fast bis zum Ende des Stückes durchgehalten wird.³⁴

³³ Ich wähle bewußt den Begriff der 'Einspiegelung', da 'Imitation' nicht den eigentlichen Sachverhalt treffen würde. Hier wird ja nicht die Handlung der Sophokleischen Tragödie nachgespielt, sondern es sind, wie zu zeigen sein wird, tragende Strukturen und Motive der tragischen Handlung in die Handlung der *Samia* hineinverwoben. Es bleiben genug Unterschiede, allein in der Personenkonstellation; aber gerade darin beweist sich ja die dramaturgische Eigenständigkeit der Komödie, die souverän über die Tragödie verfügt und ihren Handlungsgang unabhängig von der Intensität der Übernahme aus der Schwestergattung zu gestalten weiß. Erst auf diese Weise kommt eine Handlung auf zwei Ebenen zustande. Auf eine Auswahl von Literaturangaben zur Handlungsstruktur des *OT* muß hier aus Raumgründen verzichtet werden; aktuellste Hinweise finden sich aber in den Beiträgen von W. Kullmann und M. Kraus in diesem Band.

³⁴ Diese metadramatische Bedeutung des Inzest-Motives scheint mir auch im Nebentitel der *Samia*, Κηδεία (Verwandtschaftsbeziehungen, Verschwägerung), angedeutet zu sein, der auf die besondere Art des Umgangs mit dem traditionellen Hochzeitsmotiv und den traditionellen familiären Beziehungen verweist. Der Argumentation von K. Gaiser, *Die Akedeia Menanders*, Grazer Beiträge 5, 1976, 99-121, der – wie auch H.-J. Mette, *Moschion ó κόμιστος*, Hermes 97, 1969, 432-439 – einen Titel *Akedeia* annimmt und darin das Motiv der Pflichtverletzung des Moschion, der

Der *Oidipus Tyrannos* – und das ist für die hier vertretene These von besonderer Bedeutung – stellt aber für Aristoteles die Tragödie dar, die seine poetologischen Forderungen mustergültig einlöst. Zum Vergleich der beiden Dramen seien daher zunächst einige der wesentlichen Elemente des *OT* in Anlehnung an Söffings Analyse³⁵ festgehalten, die der aristotelischen Wertschätzung dieser Tragödie zugrunde liegen. So entspricht zunächst der $\mu\theta\omicron\varsigma$ des *OT* der idealen Verlaufskurve, in der ein Handlungsmoment aus dem anderen logisch hervorgeht: Ödipus' Fragen nach dem Mörder des Laios rufen Antworten hervor, die jeweils ein neues beunruhigendes Moment enthalten, das ihn zwingt, weiterzufragen. Des weiteren beruhen Einheit und Geschlossenheit der Handlung, die Aristoteles im *OT* verwirklicht sieht, darauf: a) daß es sich um ein Enthüllungsdrama handelt, das weniger eine Aktion denn eine "Sprachhandlung"³⁶ aufweist; b) daß das aufzudeckende Geschehen $\xi\zeta\omega$ τοῦ δράματος geschlossen vorliegt und systematisch in drei immer weiter in die Vergangenheit vordringenden Schritten ermittelt wird (1. Es war Laios, den Ödipus am Dreiweg erschlagen hat; 2. Polybos und Merope sind nicht Ödipus' wahre Eltern; 3. Ödipus' wirkliche Erzeuger sind Laios, den er tötete, und Iokaste, die er heiratete).³⁷ Zudem fallen im *OT* Anagnorisis und Peripetie beispielhaft zusammen; Söffing hat hier betont, daß die eindringliche schreckenerregende Wirkung des Umschwungs nicht zuletzt darin begründet liegt, daß der Umschlag von Unwissen zu Erkenntnis in mehreren Schritten erfolgt: "Die Ausgangsposition des Ödipus, der sich noch völlig neutral wähnt [und, dies sei hinzugefügt, ganz Herr der Lage zu sein glaubt], ..., bricht Schlag auf Schlag zusammen".³⁸ Schließlich sei die vieldiskutierte Frage nach der ἀμορτία des Ödipus erwähnt. Diese möchte ich, Arbogast Schmitt folgend,³⁹ unabhängig von Ödipus' verhängnisvollem Irrtum in der Vorgeschichte, in seiner (charakterbedingten) Unfähigkeit, die Wahrheit zu begreifen, sehen: der kluge Rätsellöser vermag trotz aller Indizien den wahren Sachverhalt nicht zu erkennen.

Schauen wir nun auf die *Samia*, so springen die Ähnlichkeiten und Analogien zu der beschriebenen Handlungsstruktur und -motivation des *OT* ins Auge. So wurde bereits oben auf den sequenzartigen Charakter der Mißgriffe des Demeas verwiesen,⁴⁰ der zunächst bereit ist, Chrysis' angebliches Kind zu behalten, dann aber durch einen einzigen vorlauten Satz der Amme (253f.: 'ἐν τοῖς γάμοις / τοῖς τοῦ πατρὸς τὸν μικρὸν οὐ θεραπεύετε;') zu seinen Ermittlungen getrieben wird; das dramatische Verfahren, die Handlung durch letztlich ein einziges Wort in Gang zu setzen, entspricht dabei in verblüffender Weise der sophokleischen Dramaturgie, in der einzig die Erwähnung des 'Dreiweges' Ödipus' fatales Fragen provoziert. Wie im *OT* sind es darüber hinaus die Antworten der anderen (die doch das größte

zum Fürsorger für die Familie des Nikeratos bestellt gewesen sei, ausgedrückt sieht. Aber weder läßt sich eine solche 'juristische' Verpflichtung Moschions aus dem Text nachweisen, noch scheint mir gerade dieses Motiv zentral für das Verständnis dieser Komödie zu sein. Sandbach hat wohl zu Recht den 'alten' Nebentitel in der neuesten Auflage seiner Ausgabe beibehalten.

³⁵ Söffing (Anm. 6) 217-226.

³⁶ Hellmut Flashar, *Die Handlungsstruktur des König Ödipus*, in: *Eidola* (Anm. 9), 175-178 (zuerst in: *Poetica* 8, 1976, 355-359).

³⁷ Vgl. Flashar (Anm. 36) 176f.

³⁸ Söffing (Anm. 6) 221.

³⁹ Vgl. A. Schmitt, *Menschliches Fehlen und tragisches Scheitern. Zur Handlungsmotivation im Sophokleischen 'König Ödipus'*, *RhM* 131, 1988, 8-30.

⁴⁰ Vgl. oben Anm. 21.

Interesse daran haben müßten, dem Fragen ein Ende zu machen), die immer wieder beunruhigende Aspekte ans Licht bringen.⁴¹ Weiterhin geht es auch in der *Samia* insbesondere um die Aufdeckung von vorher Geschehenem;⁴² die Handlung hat kein eigentliches Aktionsziel, da die Hochzeit ja von vornherein allgemein begrüßt wird, und entsprechend liegt der Akzent auch in dieser Komödie auf der Sprachhandlung der Ermittlung. Interessant ist zudem, daß nicht nur Demeas schon zu Beginn des Dramas eigentlich die ganze Wahrheit sehen müßte – man beachte hier besonders den Beginn des zweiten Aktes und Demeas' geradezu tragisch-ironischen Satz ἐσπουδακότα; μηδὲν πυθόμενος; κατὰ τὸ πρῶγμα, Μοσχίων, ὃ λέγεις. ... (153f.); man mag hier eine Analogie zu Ödipus sehen, der Teiresias' Enthüllungen ebenso vom Tisch wischt –, sondern daß sogar die Aufdeckung der Vorgeschichte (die, wie in der Komödie nicht anders möglich, dem Zuschauer in den ersten beiden Szenen vermittelt worden ist, während er in der Tragödie von seiner Kenntnis des Mythos zehren kann) ebenfalls in drei chronologisch absteigenden Stufen, also wie im *OT*, vonstatten geht: erst erleben Demeas und die Zuschauer gleich zu Beginn der dritten Szene die Lösung des aktuellen Heiratsproblems, dann die (ebenfalls in drei Schritten erfolgende) Aufdeckung der Verfehlungen von Chrysis und Moschion, und zu guter Letzt im fünften Akt die Inszenierung und Wiederherstellung der von Moschion zu Beginn des Prologs so gepriesenen Freundschaft zwischen Vater und Sohn.

Schließlich die Frage nach der Gestaltung von Peripetie, Anagnorisis und Hymnartia. Es wurde bereits gesagt, daß Demeas' Erkennen in mehreren Schritten abläuft; parallel dazu wird nicht nur sein Selbstvertrauen, sondern auch sein Vertrauen in Moschion im Verlauf des Stückes zunehmend erschüttert: er muß erkennen, daß er die (von traditionellen Bindungen ja freien) personalen Beziehungen innerhalb seiner 'Familie' nicht so souverän zu kontrollieren vermag, wie er immer geglaubt hat.⁴³ Die Situation, die er, ganz wie Ödipus, zu Beginn noch beherrschen zu können meint, entgleitet ihm zunehmend, bis er in Panik und in der vermeintlichen Gewißheit, sein Leben in Trümmern zu sehen (469f.), seine 'Schande', die er bis zum Schluß vertuschen wollte,⁴⁴ öffentlich macht.

⁴¹ Vgl. 165ff. (evt.), 314, 320; zudem in der Anagnorisis-Szene 472, 485, 486 als Auslöser für Demeas' Entscheidung, schließlich doch den vermeintlichen Inzest publik zu machen.

⁴² Dies konstatiert bereits Blume (Anm. 21) 77f.: "Zwar steht in der ›Samia‹ das endgültige Ziel von Anfang an fest, nicht anders als im ›Oidipus Tyrannos‹ des Sophokles (si parva licet componere magnis), ...". Die Formulierung zeigt, daß Blume den Vergleich ohne tieferen Grund zieht, und illustriert zugleich die zu Beginn dieser Untersuchung beschriebene Grundeinstellung in der Forschung, die Komödie als bloße Appendix der Tragödie zu betrachten.

⁴³ Ein Glauben, den beispielsweise sein Heiratsbeschluß über den Kopf seines Adoptivsohnes hinweg beweist.

⁴⁴ Es ist in diesem Zusammenhang interessant, daß Demeas gerade diesen Zwang selbst als unheilvoll empfindet und seine Sehnsucht danach, nicht weiterfragen zu müssen, immer wieder thematisiert; dies scheint mir ein weiterer metadramatischer Hinweis auf Sophokles zu sein. Vgl. 153ff.; 328-356: so verstanden, klärt sich auch die in der Forschung immer wieder aufgeworfene Frage, warum eigentlich Demeas um alles in der Welt die Schuld seines Adoptivsohnes an dieser Stelle nicht wahrhaben will; neben allen psychologischen Erklärungen, die auf der komischen Ebene der Handlung sicher das Richtige treffen, spielt hier eben die Bezugnahme auf das Sophokleische Drama eine Rolle; 440ff.; 470f.: Demeas' nur zum Teil unberechtigter, aber übereilter Verschwörungsverdacht gegen Chrysis und schließlich sogar gegen Moschion (456, 474f.) läßt sich m. E. als Analogon zu Ödipus' ebensowenig unberechtigter und doch voreiliger Verschwörungstheorie verstehen; und endlich die Peripetie (500: διὰ σε τούτοι γέγονε πάντα καταφανῆ).

Jedoch: in der Komödie ist die ganze Katastrophe bloßer Schein, ist Demeas' unberechtigter beharrlicher Inzestverdacht die komische Variante der tragischen ἀμαρτία des Ödipus, die ja darin besteht, den berechtigten Inzestverdacht ebenso beharrlich nicht wahrhaben zu wollen. Seinen sich hier manifestierenden Überbietungswillen setzt Menander auch formal um, indem er auf die eigentliche Peripetie, die mit einer Schein-Anagnorisis rein tragischer Natur – Aufdeckung des (scheinbaren) Inzests vor Nikeratos – dem aristotelischen Postulat entsprechend zusammenfällt, die wahre Anagnorisis des Demeas folgen läßt, die den Weg für die Erreichung des Handlungsziels freimacht, den 'Umschwung' zu einem glücklichen Ende bringt und damit eine komische Konkurrenz-Peripetie zur vorangegangenen tragischen Peripetie darstellt. Gerade an dieser zentralen Stelle des Dramas erkennen wir als Zuschauer durch die auffällige formale Verdoppelung der Peripetie, daß der Verdacht des Inzests, der sich auch für uns erst am Ende des Dramas als unbegründet erweist, deshalb als treibendes *Movens* der Handlung ausgewählt worden ist, damit wir, ausgehend von der Assoziation des Ödipus-Mythos, unsere Aufmerksamkeit auf die Einspiegelung des Sophokleischen *OT* richten – eine solche metadramatische Rezeption war uns ja schon durch die Exposition der Komödie nahegelegt worden –, um dann zu sehen, wie der Komödiendichter den tragischen Handlungsgang und die tragische ἀμαρτία einerseits nachzugestalten, andererseits aber souverän plötzlich umzukehren vermag, und dies nicht zum Zweck der Parodie, sondern mit dem Effekt, die unentrinnbare, unvermeidliche, schicksalhafte Verstrickung des Ödipus in eine Verstrickung Demeas' allzumenschlicher Phantasie umzudeuten – und den Protagonisten gerade dies selbst erkennen zu lassen: eine geradezu moderne Variante der ödipalen Schuld, die ihre Aufarbeitung im Schlußakt der Komödie erfahren wird.⁴⁵

So gelingt es ihm, die erzieherische Unangemessenheit der tragischen Darstellung, die stets mit der ungeheuren Distanz, die die Zuschauer von der Welt der Protagonisten trennt, zu pädagogischer Fruchtbarkeit zu bringen, indem er ein alltägliches Geschehen und alltägliche – und damit vermeid- oder wenigstens korrigierbare – Handlungsweisen und -fehler von wirklichen ὅμοιοι vorführt.⁴⁶

Daß aber diese Leistung der Komödie gerade vermittelt der Einspiegelung der aristotelischen Mustertragödie und unter offensichtlicher Berücksichtigung gerade ihrer aus Aristoteles' Sicht idealen Charakteristika demonstriert wird, bedeutet, daß die beschriebenen Modalitäten dieser Bezugnahme – nämlich motivische und strukturelle Übernahme, Konfrontation mit parallel laufender komischer Handlung und (damit verbunden) spielerischer Umdeutung und Überbietung – nicht nur als Merkmale bloßer dichtungstheoretischer Reflexion verstanden werden dürfen. Sie sind vielmehr die direkte Antwort Menanders auf die poetologische Herausforderung, die Aristoteles' *Poetik* für die Komödie bedeutete.

⁴⁵ So hat der fünfte Akt der *Samia* über seine beschriebene motivische Bedeutung für die dreistufige Rekonstruktion der Vorgeschichte hinaus die Funktion, gerade im Gegensatz zur Irreversibilität der tragischen Katastrophe die durch die komische Konkurrenz-Peripetie eröffneten Perpektiven des weiteren Lebens vorzuführen.

⁴⁶ Vgl. Hurst (Anm. 2) 110f. Es muß hier unterbleiben, weitere wichtige Aspekte vergleichend in den Blick zu nehmen, so beispielsweise die Bedeutung von Orakel und Zufall, Demeas' viel-sagenden spöttischen Verweis auf die Unangemessenheit der Tragödie (588-596) und schließlich die Bedeutung der hier vorgelegten Interpretation für die Frage, in welchem Verhältnis das Lachen der Komödie zu den spezifischen tragischen Affekten φόβος und ἔλεος steht; gerade letzteres wäre auch für die Beurteilung des *Tractatus Coislinianus* von größtem Interesse (vgl. Anm. 15).