

**ECKARD LEFÈVRE**

Römische und europäische Komödie

## RÖMISCHE UND EUROPÄISCHE KOMÖDIE

VON ECKARD LEFÈVRE

Die Antike kannte drei Perioden der Komödiendichtung: die sogenannte Alte Komödie (Παλαιά Κωμῳδία), deren Hauptvertreter im 5. Jahrhundert v. Chr. in Athen Aristophanes, Eupolis und Kratinos waren, sodann die nur in Andeutungen faßbare Mittlere Komödie (Μέση Κωμῳδία) etwa zwischen 400 und 320 sowie schließlich die Neue Komödie (Νέα Κωμῳδία) seit etwa 320, deren hervorragendste Vertreter in Athen Menander, Diphilos, Philemon und Apollodor, in Rom zwischen der Mitte des 3. und der Mitte des 2. vorchristlichen Jahrhunderts Naevius, Plautus, Caecilius und Terenz waren. Während von Aristophanes elf Stücke überliefert sind, waren bis vor anderthalb Dezennien zwanzig Komödien von Plautus und sechs von Terenz die einzigen erhaltenen Stücke der Neuen Komödie. Neben die zahlreichen Fragmente aus Menanders Werk — größere gab es seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts aus den ›Epitrepontes‹, dem ›Heros‹, der ›Samia‹ und der ›Perikeiromene‹ — trat mit der Veröffentlichung des ›Dyskolos‹ im Jahre 1959 zum ersten Male ein vollständig erhaltenes Stück dieses bedeutendsten Dichters der Neuen Komödie. Seitdem sind durch weitere Funde die Komödien ›Samia‹, ›Aspis‹, ›Sikyonios‹ und ›Misoumenos‹ — die ersten beiden besser als die letzten beiden — kenntlich geworden<sup>1</sup>, so daß wir uns von dem Schaffen

<sup>1</sup> Außer dem ›Dyskolos‹, der bereits in einer ganzen Reihe von Übersetzungen vorliegt, sind jetzt auch die ›Aspis‹ und die ›Samia‹ in deutscher Fassung erschienen: Menander, Der Schild oder die Erbtöchter, engl., übers. und ergänzt von K. Gaiser, Zürich-Stuttgart 1971 (Reihe 'Lebendige Antike'); eine Übersetzung der alten und neuen Teile der ›Samia‹ hat W. Morel im Gymnasium veröffentlicht: 65, 1958, 492—511 und 77, 1970, 265—282.

dieses Dichters ein gutes Bild machen können. Bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein war man jedoch zur Erkenntnis seiner Kunst nahezu ausschließlich auf die Umdichtung seiner Stücke durch die römischen Komödiendichter Plautus und Terenz angewiesen.

## 1

Diesen beiden Dichtern ist damit eine ganz entscheidende Funktion in der Tradition der abendländischen Komödiendichtung zugefallen: Sie haben die griechische Schöpfung des bürgerlichen Lustspiels, das mit dem Ausgang der Antike der Vergessenheit anheimgefallen war, der Renaissance und damit den modernen Literaturen weitergegeben. Diese Tradition ist in der Komödiendichtung nicht zu unterschätzen: Denn kaum eine andere Literaturgattung ist dermaßen von gängigen Formen und wandernden Topoi geprägt wie die Komödie. Sie hat sich von der Antike bis in die Neuzeit unbeschadet der individuellen Abwandlungen und teilweise originellen Neuansätze in einem erstaunlichen Maße kontinuierlich durch mehr als zwei Jahrtausende hindurch entwickelt<sup>2</sup>.

Die europäische Komödie der Neuzeit entstand in engstem Anschluß an die Stücke der beiden römischen Dichter, indem man in Italien zunächst ihren Dialogstil und ihre Typen in Komödien, die in lateinischer Sprache gedichtet wurden, übernahm. Vorläufer im Trecento sind Petrarca mit der ›Philologia‹ und dem ›Philostratus‹ sowie Pier Paolo Vergerio mit dem ›Paulus‹ gewesen. Beide schrieben im Anschluß an Terenz. Für Petrarca wird das auch von Boccaccio bezeugt; er kannte Terenz gut („Terentius noster“), schätzte ihn höher als Plautus und verfaßte eine ›Vita‹ sowie Noten zu seinen Komödien. In der zweiten Hälfte des Quattrocento entwickelte sich — im Zusammenspiel mit der Aufführung plautinischer und terenzischer Stücke — eine eigene Tradition, die wegen der gelehrten Grundhaltung gewöhnlich als *Commedia umanistica*<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Vgl. auch *Poetica* 3, 1970, 318 ff.

<sup>3</sup> Vgl. jetzt A. Stäuble, *La Commedia umanistica del Quattrocento*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1968. Die *Renaiss-*

bezeichnet wird. Wie sehr sich deren Dichter mit vollem Bewußtsein als Fortsetzer der römischen Komödie verstanden, mag stellvertretend aus dem Brief des bekannten Humanisten Marco Antonio Sabellico an den Dichter der um 1500 im Klosterhof der Eremiten zu Santo Stefano in Venedig aufgeführten Komödie ›Stephanium‹, Giovanni Armonio Marsi, hervorgehen<sup>4</sup>: „In dieser Tätigkeit hast du allen so sehr gefallen, daß ich . . ., der ich dem Schauspiel nicht nur beiwohnte, sondern auf deine Aufforderung hin sogar den Vorsitz führte, bisweilen glaubte, nicht im Hof der Eremiten zu sitzen, sondern im Theater des Marcellus oder Pompeius einem Stück des Plautus oder Caecilius zuzuschauen. Du aber, da du in allen Gebildeten eine gewaltige Hoffnung erweckt hast, daß durch dich die Komödienkunst erneuert wird, mögest dich, soviel du kannst, bemühen, daß durch deinen Fleiß die Sprache Latiums endlich in dieser Gattung der Literatur ins Lebens zurückgeführt wird . . .“ „In quo genere adeo omnibus placuisti, ut ego . . ., qui spectaculo non solum interfui, sed praesedi etiam tuo hortatu, sim mihi visus interdum non in Eremitarum atrio sedere, sed in Marcelli Pompeiive theatro Plauti fabulam aut Caecilii spectare. Tu vero, quando spem ingentem omnibus bonis fecisti fore, ut per te Comoedia repararetur, enitere, quantum potes, ut tua industria Latialis lingua sibi demum restituta videatur in hoc litterarum genere . . .“ Zu den Hauptvertretern der Commedia umanistica gehören Ugolino Pisani, Leonardo Aretino und Enea Silvio Piccolomini, der nachmalige Papst Pius II., mit der ›Chrysis‹ von 1444. Von großer Bedeutung für die Entwicklung der Komödie waren im ausgehenden Quattrocento die zahlreichen Übersetzungen von Plautus und Terenz in lingua volgare, in die in zunehmendem Maße selbständige Intermezzi eingefügt wurden, die sich später

sance-Komödie allgemein haben zuletzt behandelt: M. T. Herrick, *Italian Comedy in the Renaissance*, Urbana 1960, und D. Radcliff-Umstead, *The Birth of modern Comedy in Renaissance Italy*, Chicago 1969.

<sup>4</sup> Diese Komödie hat W. Ludwig erstmals publiziert: Ioannis Harmonii Marsi *Comoedia Stephanium*, München 1971 (dieser Ausgabe ist auch das folgende Zitat entnommen).

verselbständigten. Aus diesen und der *Commedia umanistica* entwickelte sich im beginnenden Cinquecento in Ferrara und Mantua die italienische *Commedia erudita*: 1506 wurde der ›Formicone‹ von Publio Filippo Mantovano und 1508 die ›Cassaria‹ von Ariost aufgeführt. Wenn dieser auch ausdrücklich den Abstand von den antiken Komödien betont

Nova comedia v'appresento piena  
di varii giochi, che né mai latine  
né greche lingue recitano in scena,

so ist auch seine Abhängigkeit von den römischen Vorbildern noch immer beträchtlich, ja im Prolog zu den ›Suppositi‹ bekennt er sich ausdrücklich zur „poetica imitazione“ in diesem Sinne. Neben Ariost sind der spätere Kardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena und Machiavelli die herausragenden Vertreter der *Commedia erudita*. Bibbienas ›Calandria‹ von 1513 fußt auf den plautinischen ›Menaechmi‹, und Machiavelli hat nicht nur die ›Andria‹ von Terenz übersetzt, sondern auch nach Plautus' ›Casina‹ seine ›Clizia‹ von 1525 geschaffen, doch ist er zugleich der Schöpfer der ersten gegenüber der Antike selbständigen italienischen Renaissancekomödie, der ›Mandragola‹ um 1518.

Sind sowohl die *Commedia umanistica* als auch die *Commedia erudita* unter unmittelbarer Einwirkung der römischen Komödie entstanden, so ist bei der weiteren Entwicklung des europäischen Lustspiels ein doppelter Strang zu berücksichtigen: einerseits gehen nunmehr die einzelnen Erscheinungsformen der Komödie stufenweise auseinander hervor, woran die römischen Dichter insofern mittelbar beteiligt sind, als sie die italienische Komödie überhaupt erst ermöglicht haben, andererseits bleibt ihre unmittelbare Einwirkung auch auf die späteren Stadien der Komödienentwicklung bis zu einem gewissen Grade bestehen. Als vorzügliches Bindeglied in diesem Sinne ist die um die Mitte des Cinquecento aufkommende *Commedia dell'arte* anzusprechen, die mit ihren unzähligen Truppen bis etwa 1750 das Theaterleben des Kontinents geprägt hat. Ihre Ursprünge sind noch immer nicht geklärt, insbesondere das Verhältnis einiger ihrer stereotypen Personen zu den Figuren der

altrömischen Atellanenposse<sup>5</sup> oder der Anteil der italienischen Farce des Cinquecento an ihrer Entstehung, doch läßt sich immerhin erkennen, daß sie sowohl der *Commedia erudita* als auch in mancher Hinsicht der römischen Komödie verpflichtet ist. Aufgrund ihrer eindrucksvollen Verbreitung konnte die *Commedia dell'arte* auf die europäische Komödie einen nachhaltigen Einfluß ausüben. Als *Comédie italienne* hatte sie im Théâtre italien ihr eigenes Haus in Paris und spielte in der Salle du Petit Bourbon eine Zeitlang alternierend mit Molières Truppe. Unter ihrem Einfluß stand auch Molière, der als „gelehriger Schüler der italienischen Schauspieler“ seine ersten Stücke in der Art der *Commedia dell'arte* konzipiert hatte<sup>6</sup>. Auch auf das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts hat die *Commedia dell'arte* mit ihren umherziehenden Truppen sowie durch die inzwischen literarisierten Formen eingewirkt. Das von Gherardi 1700 herausgegebene ›Théâtre italien‹ war eine unerschöpfliche Fundgrube für die deutschen Autoren. Diese Zusammenhänge, die die frühere Forschung aufgrund der Betonung des Nationalen gern übersah, hat W. Hinck eindringlich dargestellt<sup>7</sup>.

In Deutschland<sup>8</sup> hatte schon der Umstand, daß es nicht in dem Maße wie in Italien weltoffene Höfe und kunstinteressierte Städte gab, zur Folge, daß die Rezeption und die Wiederbelebungsversuche der römischen Komödie hauptsächlich von der Schule ausgingen und ihnen — zumal unter dem Zeichen der Reformation — etwas Akademisches anhaftete. Die Terenzpflege in der Schule verdeutlicht hübsch die Ulmer Ordnung von 1542: „Zu disen Stunden (sc. von 11—13 Uhr) soll nach der Musica den Knaben der Terentius gelesen werden, wölchen sie auch auswendig lernen vnd des andern tags in der repetition auswendig recitieren sollen. Und weil

<sup>5</sup> Entsprechende Bezüge hat A. Dieterich nachzuweisen versucht: *Pulcinella. Pompeianische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig 1897.

<sup>6</sup> J. v. Stackelberg, *Molière, Der Geizige*, Reinbek 1962, 138.

<sup>7</sup> Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. *Commedia dell'arte und Théâtre italien*, Stuttgart 1965.

<sup>8</sup> Vgl. zuletzt E. Catholy, *Das deutsche Lustspiel. Vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit*, Stuttgart 1968.

der Terentius gar proprie vnd pure geschrieben, Sollen die selbigen phrases mit den Knaben vil vnd fleissig geübt auch in gut teutsch gebracht [werden], darmit das Lateinreden vnd schreiben dardurch gefürdert werde . . .“<sup>9</sup> Es ist daher nicht verwunderlich, daß man sich bemühte, die römischen Komödien moralisierenden Tendenzen nutzbar zu machen — wozu sich Terenz mehr als Plautus eignete —, wie es schon die Kanonisse Hrotsvit von Gandersheim im 10. Jahrhundert getan hatte. Vom Klerus standen insbesondere die Jesuiten der Komödienpflege feindlich gegenüber. So mußte sich der Tübinger Diacon Valentin Boltz wegen seiner 1540 erschienenen Terenzübersetzung verteidigen: „Darob werden sich on zweyffel auch etliche ongelerte verwante Theologi streussen, das ich als ein Kirchendiener, mich solcher weltfreydiger, schimpffiger, fleischlicher matery vndernimm. Denen gib ich dise antwort: Das ich auss Virgilio, Terentio, Plauto vnd andern heiden hab das Lateinisch Euangelium lernen verhtan, vnd drumb nit jren glauben vnd leichtfertigkeit angenommen. Nun hat vns ye gott die freien künst durch die Heiden geben, vnd welcher die künst verachtet, der verachtet vnd verschmächt Gott selbs.“<sup>10</sup> Terenz erfreute sich besonderer Beliebtheit. 1433 hatte Giovanni Aurispa den verloren geglaubten Donat-Kommentar in Mainz wiedergefunden, seit 1470 erschienen Terenz-Ausgaben im Druck und zwischen 1486 und 1600 34 Übersetzungen allein von Stücken dieses Autors. Die bedeutendsten Dichter, Jakob Wimpfeling (›Stylpho‹) und Johannes Reuchlin (›Henno‹)<sup>11</sup>, nahmen sich Terenz zum Vorbild, doch verfehlte auch Plautus seine Wirkung nicht. Während das Mittelalter nur die nach dem Alphabet ersten acht Stücke kannte, hatte Nikolaus von Trier anläßlich des Konzils von Basel 1429 eine aus dem 11. Jahrhundert stammende Handschrift gefunden, die die restlichen zwölf Stücke enthielt. In diesem Zusammenhang sei nur

<sup>9</sup> M. Herrmann, Terenz in Deutschland bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts, Mitteilungen der Ges. f. deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte 3, 1893, 1—28 (Zitat S. 10).

<sup>10</sup> M. Herrmann a. O. 13.

<sup>11</sup> Beide Stücke hat kürzlich H. C. Schnur in zweisprachigen Ausgaben herausgebracht: Reclam Nr. 7923, 1970 (›Henno‹), Nr. 7952, 1971 (›Stylpho‹).

Jakob Lochers programmatischer Titel genannt: ›*Ludicum drama Plautino more fictum de sene amatore, filio corrupto et dotata muliere*‹ (1502). Auch die deutsche Komödie des 15. und 16. Jahrhunderts war durch die Rezeption der römischen Dichter in Gang gekommen, doch trat auf der anderen Seite der Einfluß des italienischen und französischen Humanistendramas hinzu<sup>12</sup>.

Dieses Nebeneinander von direktem Einfluß der römischen Dichter und indirekter Nachwirkung vor allem über die italienische Komödie ist für die europäische Renaissancekomödie in hohem Maße charakteristisch. So bringen deutsche Studenten von den italienischen Universitäten die ersten humanistischen Komödien nach Deutschland<sup>13</sup>. Die Begeisterung für die römischen Originale und ihre neulateinischen Nachbildungen aus Italien gingen Hand in Hand. Der portugiesische Dichter Sá de Miranda etwa betont in der Widmung seiner 1559 veröffentlichten Komödie ›*Estrangeiros*‹, er habe bei ihrer Abfassung Plautus, Terenz und Ariost „gegenwärtig“ gehabt<sup>14</sup>. Auch die französische Komödie des 16. Jahrhunderts steht gleichermaßen unter der Einwirkung der römischen wie der italienischen Komödie<sup>15</sup>. Der ersten Originalkomödie, Jodelles ›*Eugène*‹ (1552), gehen sowohl Adaptionen römischer Stücke als auch Übersetzungen von italienischen Komödien, die auf jenen fußen, voraus. So wurden etwa Ariosts ›*Suppositi*‹ 1545 und 1547 ins Französische übersetzt. Über den Einfluß der *Commedia dell'arte* wurde bereits gesprochen<sup>16</sup>. Die direkte Wirkung der römischen Komödie war noch bei Molière lebendig, wie

<sup>12</sup> Vgl. zuletzt H. Rupprich, *Geschichte der deutschen Literatur*, Band IV: Vom späten Mittelalter bis zum Barock. Erster Teil: Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance 1370—1520, München 1970, 626—651, bes. 630 f.

<sup>13</sup> W. Stammer, *Von der Mystik zum Barock (1400—1600)*, Stuttgart 2<sup>1950</sup>, 169.

<sup>14</sup> G. C. Rossi, *Geschichte der portugiesischen Literatur*, Tübingen 1964, 89 f.

<sup>15</sup> H. Suchier-A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig-Wien 1900, 360 f.

<sup>16</sup> Vgl. auch I. A. Schwartz, *The Commedia dell'Arte and its Influence on French Comedy*, Paris 1933.



›L'Avare‹ (›Aulularia‹), ›Amphitryon‹ (›Amphitruo‹, doch stehen zwischen beiden Stücken auch Rotrous ›Les deux Sosies‹), ›Les Fourberies de Scapin‹ (›Phormio‹) und ›L'École des Maris‹ (›Adelphoe‹) zeigen. In England schließlich verläuft die Entwicklung ähnlich. Hier tritt um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Gattung des Interludiums hinter einem unter dem Einfluß der römischen Komödiendichter stehenden Lustspiel zurück<sup>17</sup>. Plautus und Terenz beeinflussen von Nicholas Udall über Shakespeare<sup>18</sup> und Ben Jonson bis zu Chapman und Steele die englische Komödie<sup>19</sup>. Daneben wirkt auch hier der Einfluß des italienischen Lustspiels — 1566 wurden Ariosts ›Suppositi‹ auch ins Englische übersetzt — und seiner Sonderform, der *Commedia dell'arte*.

Dergestalt läßt sich eine einzigartige Kontinuität in der Entwicklung der europäischen Komödie beobachten, die letztlich durch die Wiederentdeckung der römischen Dichter Plautus und Terenz im Quattrocento in Gang gesetzt wurde. Es zeigt sich, wie die römische Komödie mit ihrem Arsenal an lebensvollen Figuren und komischen Handlungssituationen in der Lage war, durch Jahrhunderte hindurch sowohl den mittelmäßigen Epigonen wie den genialen Dichter zu befruchten.

## 2

So unbestreitbar der Einfluß der römischen Komödie auf das europäische Lustspiel ist, so wenig läßt sich im Einzelfall sagen, wie weit die individuelle Einwirkung reicht. Evident ist sie in jedem Fall, wo stoffliche Verwandtschaft vorliegt. Diese Bindungen hat man denn auch mit bewundernswerter Umsicht — am um-

<sup>17</sup> E. Standop-E. Mertner, *Englische Literaturgeschichte*, Heidelberg <sup>2</sup>1971, 222 ff.

<sup>18</sup> Vgl. zuletzt H.-D. Blume, *Plautus und Shakespeare*, *Antike und Abendland* 15, 1969, 135—158 (mit Literatur).

<sup>19</sup> W. F. Schirmer, *Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Tübingen <sup>4</sup>1967, 254. 280 u. ö.

fassendsten für Plautus<sup>20</sup> — zusammengetragen. Doch bedeutet stoffliche Bindung in den meisten Fällen nicht eine notwendige Voraussetzung für das jeweils spätere Werk: auf der Verkennung dieses Umstandes beruhte zum Beispiel lange Zeit die Verkennung der römischen Literatur. Auch im sprachlichen Bereich verhält es sich so, solange es sich um einfache Anklänge und Zitate handelt. Bei der Entstehung des europäischen Lustspiels jedoch spielt die sprachliche Abhängigkeit von der römischen Komödie eine wesentliche Rolle. So wie die Schüler in der Schule ihr Latein durch die Rezitation römischer Komödien lernten, schufen sich die humanistischen Dramatiker in der Nachahmung der römischen Dichter überhaupt erst eine dramatische Sprache. „Es gibt keinen neulateinischen Dramatiker, der nicht mit Terentianischen und Plautinischen Floskeln seine Stücke auffüllte und Sentenzen daraus wählte . . . Wie der Begriff des literarischen Eigentums überhaupt bis ins 18. Jahrhundert hinein unbekannt war, scheuten sich die Humanisten nicht, ganze Szenen, Akteile oder Versreihen aus den antiken Komikern zu entlehnen . . .“<sup>21</sup> Das gilt nicht allein für die deutschen Dramatiker dieser Zeit. Aus der Nachahmung entstand allmählich eine eigene Sprache, deren einzelne Elemente natürlich nicht mehr bewußt getrennt werden konnten. Hand in Hand ging mit diesem Vorgang auch eine Adaption der Form. Denn mit den festen Typen, die man der römischen Komödie entlehnte — dem bramarbasierenden Soldaten, der Dirne, dem listigen Sklaven, dem dummen Vater, der trunksüchtigen Alten, usw. —, übernahm man auch die typischen Handlungsverläufe. Das konnte nicht ohne Einfluß auf die Struktur der Stücke bleiben, zumal man an der römischen Komödie auch die Dramaturgie lernte, wie etwa Monolog- und Dialoggestaltung, Technik des Aparte-Sprechens oder Belauschens. Überhaupt bedeutete die Adaption der römischen Komödie — und auf der Seite der Tragödie die Rezeption Senecas — den entscheidenden Schritt zum neuzeitlichen Drama. Bei der Darstellung der neulateinischen Stücke der Renaissance wurde die mittel-

<sup>20</sup> K. Reinhardstoettner. Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele, Leipzig 1886.

<sup>21</sup> W. Stammler a. O. 170.

alterliche Gemeinschaft von Spielern und Zuschauern aufgehoben zugunsten der neuen Bühnenform mit festen Spielorten, der sogenannten 'Terenz-Bühne'<sup>22</sup>. Während das Mittelalter das Drama nur als mimische und deklamatorische Vorführung von bekannten Szenen aus der Heilsgeschichte im Sinne einer 'sinnbildlichen Schau' kannte und demgemäß einen mehr epischen Begriff vom Drama hatte, brachte die wiederentdeckte Antike „der neuen Zeit auch ihren Begriff des Dramatischen“<sup>23</sup>.

So ist die Renaissance-Komödie von der Struktur der römischen Komödie ausgegangen. Im Laufe der Entwicklung des europäischen Lustspiels wurde die Differenz zwar immer größer, aber bis zu einem gewissen Grad blieb sie im Grundprinzip gleich — ganz abgesehen davon, daß jahrhundertlang der direkte Kontakt zur römischen Komödie nicht abriß. Gerade aber auf dem Gebiet des Strukturvergleichs steckt die Wissenschaft noch in den Anfängen. Ein so naheliegendes Thema wie etwa das Verhältnis zwischen Plautus und Molière ist erst kürzlich unter einem angemessenen Gesichtspunkt untersucht worden. Zwar war schon Schlegel bei seinem Vergleich zwischen der plautinischen ›Aulularia‹ und dem molièreschen ›Avare‹ über stoffliche Kriterien hinausgelangt<sup>24</sup> und Paul Ernst auf diesem Weg methodisch weiter vorangekommen<sup>25</sup>, doch hat erst W. Salzmann dieses Thema einer konsequenten strukturellen Betrachtungsweise unterzogen<sup>26</sup>. Angesichts der Neuartigkeit und Schwierigkeit der Fragestellung darf mit endgültigen Ergebnissen nicht sogleich gerechnet werden, im ganzen gesehen ist aber ein solcher Ansatzpunkt sehr zu begrüßen<sup>27</sup>. Hier bleibt noch viel zu tun.

<sup>22</sup> H. Rupprich a. O. 650.

<sup>23</sup> W. Stammer a. O. 173.

<sup>24</sup> A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, 1809, 22. Vorlesung.

<sup>25</sup> Plautus und Molière, 1917, in: Gedanken zur Weltliteratur, Gütersloh 1959, 84 ff.

<sup>26</sup> Molière und die lateinische Komödie. Ein Stil- und Strukturvergleich, Heidelberg 1969.

<sup>27</sup> Vgl. dazu W. Raible, Gnomon 43, 1971, 767 ff.

## 3

Läge die Bedeutung der römischen Komödie lediglich in ihrer Funktion als Mittlerin zwischen der griechischen Komödie und ihren Nachfolgerinnen in den modernen Literaturen, wäre das allein schon hinreichend, sie innerhalb der Entwicklung der europäischen Komödie nicht zu vergessen. Doch hat die Forschung der letzten hundert Jahre beobachtet, daß sie sich von den griechischen Vorbildern unter anderem dadurch wesentlich unterscheidet, daß sie urwüchsiger, deftiger, lebensvoller und — worin das für das Genus Wesenmäßige liegt — komischer ist. Gerade die feinsten Stücke Menanders zeigen die Eigenart der griechischen Komödie am deutlichsten: es handelt sich bei der *Nea* um eine dem Spätstadium der von Euripides repräsentierten Tragödie verwandte dramatische Form, bei der auf den einzelnen Witz gar nichts, auf die Handlungsführung und die Entwicklung der Motive, die *οἰκονομία*, alles ankommt. War man von der trockenen Art des 1959 bekanntgewordenen ›*Dyskolos*‹ enttäuscht und versuchte man sie mit der Frühdatierung des Stücks zu erklären, so bestätigten die späteren Funde, insbesondere die nahezu vollständige ›*Samia*‹, die Richtung, in die schon die Analyse der römischen Stücke gewiesen hatte: daß es sich bei der Neuen Komödie um Gebilde handelt, die ihren Witz nicht so sehr aus den Charakteren oder — von Nebenpersonen wie etwa dem so beliebten Koch *αγ*gesehen — gar den Äußerungen der einzelnen Personen beziehen, sondern deren Wirkung vor allem auf der Kontrastierung von Wissen und Nichtwissen, von Wahrheit und Schein beruht. Gewiß ist die durch diese Kategorien sich bestimmende Struktur, die ein Erbteil der attischen Tragödie ist, ein Grundprinzip jeglicher komischen Dramatik, doch prägt sie in einer solch verfeinerten und zu höchster Vollendung geführten Weise die Stücke der Neuen Komödie, daß ihnen nur ein in langer Tradition herangebildetes und geschultes Publikum zu folgen und überhaupt an ihnen Gefallen zu finden vermochte. Mag auch Menanders Komödie nicht die ganze *Nea* ausmachen, so repräsentiert sie doch hinreichend ihr Grundprinzip. Es ist einleuchtend, daß eine derart reflektierte Form, das Spätstadium einer jahrhundertlang sich ausbildenden Drama-

tik, in das Rom des dritten und zweiten vorchristlichen Jahrhunderts, in dem das Interesse und das Verständnis für die Literatur sich gerade erst zu regen begannen, nicht in der originalen Art übernommen werden konnte. Um dem Lustspiel Geltung zu verschaffen, waren die römischen Dichter gezwungen, tief und grundsätzlich in die Struktur der Originale einzugreifen, sie durch das Einlegen komischer Szenen oder witziger Äußerungen aufzulockern und sie überhaupt auf jede nur erdenkliche Weise dem ungeübten römischen Publikum nahezubringen. Natürlich kam das auch ihrer Denkweise entgegen, bilden sich doch Dichter wie Menander oder Diphilos nur in einer entsprechenden Tradition aus. Das italische Naturell eines Plautus ist zu urwüchsig, als daß es sich nur den Wünschen und Neigungen des Publikums verpflichtet gewußt hätte. Seine derbkomische Art hätte sich auch unter anderen äußeren Bedingungen kaum anders entfaltet. Aber nicht nur der Umbrer Plautus, sondern auch der im allgemeinen als feinsinniger geltende Afrikaner Terenz hat durch burleske Züge die Komik der griechischen Originale nicht unwesentlich erhöht. Er hat eine bei Menander durchaus edel und vornehm gestaltete Hetäre ebenso gegen ihre Anlage am Schluß eines Stücks 'umgebogen' wie etwa einen in beispielhafter Liberalität und Humanität gezeichneten älteren Mann, um die Komik des Handlungsverlaufs zu steigern. Die römischen Komödiendichter scheuten nicht einmal davor zurück, zwei griechische Komödien oder Teile derselben der Wirkung wegen zu einem Stück zu verschmelzen — ein Verfahren, das auch schon zu ihrer Zeit der Kritik ausgesetzt war. Den Fachausdruck, den man dafür prägte, 'Kontamination' (Ter. Andr. 16), hat auch die moderne Literaturwissenschaft beibehalten. Zudem haben diese Dichter die griechischen Sprechstücke durch umfangreiche Gesangspartien bereichert, die den Charakter des Genus nicht unwesentlich veränderten. Für diese Entwicklung sind vor allem Naeivius und Plautus — weniger wohl Ennius — wichtig gewesen; „was jene genialen Dichter aus den zahmen griechischen Vorlagen gemacht haben, ist in der Form etwas schlechthin Neues. Ich muß behaupten, daß man es treffend gar nicht anders bezeichnen darf als ein Singspiel, opera buffa; man soll Worte brauchen, bei denen man sich etwas denken kann. Komödie trifft nicht zu. Cantica sind ja

nicht bloß die Arien und Duette, sondern auch die Szenen in Tetrametern, wenn sie auch Melodram gewesen sein werden: der Flötenspieler wirkte immer mit, und die numeri innumeri der Lieder mit ihrer Musik haben ebenso die Hauptwirkung getan wie in den letzten Arien des Euripides und in Dithyrambus und Kitharodie. Wer ein Stück des Plautus ganz in ein Dialogmaß übersetzt, nimmt ihm das Leben; schwerlich hat er den Wohlklang und die packende Kraft der plautinischen Verse empfunden. Das ist italisch, einerlei wo Plautus und Naevius die fremden Versformen hernahmen, italisch, echt, ganz so wie die Reden des alten Cato. Und auf dieses Italische kommt es an<sup>28</sup>.

Daß die Eingriffe der römischen Dichter nicht ohne Verstöße gegen die vorgegebene Struktur der Originale vorgenommen werden konnten, liegt auf der Hand. Auch waren sie sich dessen voll bewußt. Die Komödie Menanders hingegen hätte im Rom der Wende vom dritten zum zweiten Jahrhundert einen Anachronismus bedeutet. Sie wäre, unverändert rezipiert, tot und leblos gewesen und hätte nie denselben Einfluß erlangt, den die lebensvollen und drallen Stücke von Plautus und Terenz anderthalb Jahrtausende später ausüben konnten. Zwar haben erst die Humanisten, Gelehrte also, die römische Komödie zu neuem Leben erweckt, und sie hätten wohl auch die durchgefeilte und intellektuelle Art der griechischen Komödie verstanden und zu beleben versucht: Aber der dann einsetzende, oben angedeutete Prozeß der Adaption der römischen Komödie durch Dichter und Dilettanten wäre wohl kaum von der Beschäftigung mit der griechischen Nea ausgegangen. Eine Charakteristik, wie sie Conrad Ferdinand Meyer in seiner Novelle ›Plautus im Nonnenkloster‹ von Plautus gegeben hat, ist nicht auf Menander übertragbar: „Ein an das Licht tretender Klassiker und nicht ein dunkler Denker, ein erhabener Dichter, nein, das Nächstliegende und ewig Fesselnde, die Weltbreite, der Puls des Lebens, das Marktgelächter von Rom und Athen, Witz und Wortwechsel und Wortspiel, die Leidenschaften, die Frechheit der Menschennatur in der mildernden Übertreibung des komischen

<sup>28</sup> U. v. Wilamowitz-Moellendorf, Menander, Das Schiedsgericht, Berlin 1925, 169 f.

Zerrspiegels . . .“ Und gerade diese Eigenart war es, die der römischen Komödie durch Jahrhunderte hindurch Interesse und Beliebtheit sicherte. Wie nah die *Commedia dell'arte*, um nur diese zu nennen, der römischen Komödie steht und wie sie auf der anderen Seite durch eine Welt von der griechischen Komödie getrennt ist, bedarf keiner Betonung. In diesem Sinne ist die Bedeutung der römischen Komödie für die Entwicklung des europäischen Lustspiels nicht, wie oft fälschlich angenommen wird, eine relative, sondern eine absolute Größe. Sowenig Plautus und Terenz ohne ihre griechischen Vorbilder denkbar sind, so sehr sind sie andererseits, uneingeschränkt und aufgrund eigenen Verdienstes, die alleinigen Väter des europäischen Lustspiels.

Angesichts des betrüblichen Umstandes, daß für keine der uns bekannten römischen Komödien das griechische Original erhalten ist — nur bei den plautinischen ›*Bacchides*‹ ist uns seit kurzem ein partieller Vergleich möglich —, bedurfte es einigen Scharfsinns der philologischen Forschung, in mühsamem analytischen Verfahren den Anteil der römischen Dichter an den erhaltenen Stücken nachzuweisen. Ohne Frage ist die analytische Methode — vor allem im vorigen Jahrhundert, dessen Verdienst es aber zugleich ist, sie überhaupt wissenschaftlich inauguriert zu haben — manchen bedauernswerten Irrweg gegangen und daher vielfach in Verruf gekommen. Doch darf nie übersehen werden, daß sie, mit Umsicht angewandt, der einzige sichere Weg ist, die eigenständige Leistung der römischen Dichter nachzuweisen. Jede Abhandlung, die über Sprache und Metrik hinaus das Römische dieser Stücke zu eruieren unternimmt, muß das analytische Verfahren in den Vordergrund rücken. Wenn auch das Hauptkriterium dieser Methode, Widersprüche und Unstimmigkeiten dem römischen Bearbeiter zur Last zu legen, insofern untauglich sein kann, wenn die Unstimmigkeiten dem Original angehören — W. H. Friedrich hat das in einer instruktiven Studie über den ›*Poenulus*‹ zu zeigen versucht —, so wird auch der mit diesem Verfahren nicht Vertraute sich bald von seinem Wert überzeugen können.

Angesichts der Schwierigkeiten, die, wie angedeutet, gerade bei der Erforschung der römischen Komödie begegnen, ist es nicht leicht, eine geeignete Auswahl an Abhandlungen zu treffen, die repräsentativ für die Forschung und doch informativ für den Leser sind. Die besondere Situation, daß bei der römischen Komödie immer zugleich die — nicht erhaltenen — Originale neben den Umdichtungen von Plautus und Terenz zu berücksichtigen sind, hat zur Folge, daß die entsprechenden Untersuchungen entweder von unverbindlicher Allgemeinheit sind oder aber Teilgebiete und Einzelfragen in streng analytischer Methodik zum Gegenstand haben. In dieser Notlage<sup>29</sup> versucht der vorliegende Band einen Mittelweg zu gehen, der dem Zweck dieser Reihe am förderlichsten sein dürfte: einerseits im ersten Teil allgemeine Einführungen in die römische Komödie zu geben, die aber dennoch nicht zu vage sind, andererseits in den Kapiteln über die einzelnen Dichter Analysen zu bieten, die aber dennoch nicht zu speziell sind, sondern in der Regel anhand eines Stücks grundsätzliche Probleme behandeln. Die Abwertung der römischen Komödie seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, für die im ersten Teil der Auszug aus Schlegels ›Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur‹ sowie ein Wort des bedeutenden Gräzisten Alfred Körte Zeugnis ablegen mögen, stellte der Philologie die Aufgabe, die Eigenart der römischen Komödie in strenger Analyse zu erforschen, wovon die Kapitel über Plautus und Terenz eine Anschauung geben sollen. Diese Analysen sind die unentbehrlichen Voraussetzungen für die allgemeinen Betrachtungen und Schlußfolgerungen, wie sie der erste Teil bietet. Wem die Ergebnisse genügen, mag sich auf diesen Teil beschränken; wer aber wissen möchte, wie man zu diesen Ergebnissen gelangt, dem ist die zuweilen mühsame Lektüre der bei-

<sup>29</sup> Eine rühmliche Ausnahme bildet die soeben erschienene ebenso fundierte wie abwägende Abhandlung von K. Gaiser: Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern, in: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, Band I, 2, Berlin 1972, 1027—1113.



den Kapitel über Plautus und Terenz nicht zu ersparen. Auch dem allgemein interessierten Leser wäre nicht gedient, wenn er in ihnen wieder nur allgemeine Betrachtungen fände. Andererseits ist bedauerlicherweise festzustellen, daß es solche von Rang auch kaum gibt. Zu Plautus wäre das geniale Kapitel ›Das Dichten des Plautus‹ von Eduard Fraenkel in seinem Buch ›Plautinisches im Plautus‹, Berlin 1922, zu nennen (doch war eine Lizenz zum Abdruck desselben nicht zu erhalten), zu Terenz die vorzügliche Abhandlung von Heinz Haffter ›Terenz und seine künstlerische Eigenart‹ im *Museum Helveticum* 1953 (doch konnte auf einen Abdruck verzichtet werden, da sie in Buchform seit 1967 in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft vorliegt). Der Leser sei auf beide Darstellungen nachdrücklich hingewiesen. In dem vorliegenden Band spiegelt das leichte Übergewicht des Terenzkapitels gegenüber dem Plautuskapitel die Lage der Forschung wider, die für den ersten Dichter eine breitere Basis des Verständnisses erarbeitet und in größerem Maße auch grundsätzliche Probleme in den Blick genommen hat. Daß im übrigen die analytische Methode nicht ohne Widerspruch geblieben ist, mag im ersten Teil die Abhandlung von Andreas Thierfelder zeigen, daß sie zuweilen von falschen Voraussetzungen hinsichtlich der Struktur der Originale ausgeht, versucht im Plautuskapitel die Analyse von Wolf Hartmut Friedrich nachzuweisen. Da es nicht sinnvoll sein konnte, Darstellungen aufzunehmen, die sich mit den nur fragmentarisch überlieferten Werken der Komödiendichter außer Plautus und Terenz befassen, ein Überblick über die gesamte römische Komödie gleichwohl erforderlich erschien, ist der Beitrag von Manfred Fuhrmann abgedruckt, dessen knappe Fassung sich aus seinem Charakter als Lexikonartikel erklärt. Über die Organisation des römischen Theaters gibt die Darstellung von William Beare, über die Verwandtschaft von Komödien- und Tragödiensprache der Aufsatz von Heinz Haffter einen Überblick. Es war vorgesehen, die Probleme der Komödiensprache durch den Abdruck der zusammenfassenden Darstellung ›Plautus und Terenz‹ aus Haffters Buch ›Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache‹, Berlin 1934, zu illustrieren, doch blieb zum größten Bedauern des Verlags und des Herausgebers auch diese Bitte bei der Weidmannschen Buchhandlung ohne Echo. Die

so charakteristischen Cantica der plautinischen Komödie konnten aus Platzgründen nicht in speziellen Beiträgen behandelt werden. Hier kann nur auf die kürzlich erschienene eingehende Darstellung von Ludwig Braun verwiesen werden: ›Die Cantica des Plautus‹, Göttingen 1970.