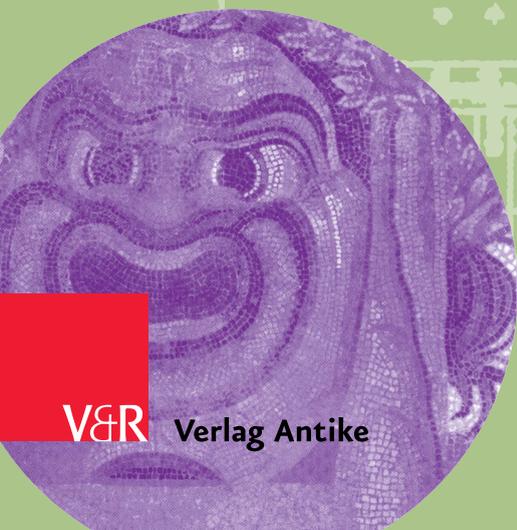


Niklas Holzberg

# Menander

UNTERSUCHUNGEN ZUR DRAMATISCHEN TECHNIK

*Studia Comica*



**V&R** Verlag Antike



**Verlag Antike**

© 2024 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH

ISBN Print: 9783911065030 — ISBN E-Book: 9783911065047

Niklas Holzberg: Menander

# Studia Comica

Herausgegeben von Bernhard Zimmermann

Band 22

Niklas Holzberg: Menander

Niklas Holzberg

# Menander

Untersuchungen zur dramatischen Technik

2., überarbeitete Auflage

Verlag Antike

Dieser Band wurde im Rahmen der gemeinsamen Forschungsförderung von Bund und Ländern im Akademienprogramm mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung und des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Baden-Württemberg erarbeitet.



**HEIDELBERGER AKADEMIE  
DER WISSENSCHAFTEN**  
Akademie der Wissenschaften  
des Landes Baden-Württemberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2024, 1974 Verlag Antike, Robert-Bosch-Breite 10, D-37079 Göttingen, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)  
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wagingen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Dionysos-Theater und Mosaik einer Komödienmaske,  
mit freundlicher Genehmigung des Reihenherausgebers

Einbandgestaltung: disegno visuelle kommunikation, Wuppertal

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)

ISBN 978-3-911065-04-7

# Inhalt

Vorbemerkung . . . . .	7
1. Probleme der Dramenanalyse . . . . .	9
2. Menanders Technik der Exposition . . . . .	17
2.1 Der Begriff der dramatischen Exposition . . . . .	17
2.1.1 Friedrich Leo . . . . .	17
2.1.2 Donald E. Fields . . . . .	20
2.1.3 Hans Günther Bickert . . . . .	24
2.1.4 Allgemeines zur Expositionstechnik Menanders . . . . .	25
2.2 Die Expositionen in <i>Dyskolos</i> , <i>Aspis</i> und <i>Samia</i> . . . . .	29
2.2.1 Die Exposition im <i>Dyskolos</i> . . . . .	29
2.2.1.1 Pans Prologrthesis als Eingang des <i>Dyskolos</i> . . . . .	30
2.2.1.2 Die Information über Handlung und Personen im <i>Dyskolos</i> . . . . .	32
2.2.1.3 Die Motivierung der Handlung im <i>Dyskolos</i> . . . . .	38
2.2.2 Die Exposition der <i>Aspis</i> . . . . .	41
2.2.2.1 Eröffnungsszene(n) und Prologrthesis der Tyche als Eingang der <i>Aspis</i> . . . . .	41
2.2.2.2 Die Information über Handlung und Personen in der <i>Aspis</i> . . . . .	43
2.2.2.3 Die Motivierung der Handlung in der <i>Aspis</i> . . . . .	45
2.2.3 Die Exposition der <i>Samia</i> . . . . .	46
2.2.3.1 Moschions Prologrthesis als Eingang der <i>Samia</i> . . . . .	46
2.2.3.2 Die Information über Handlung und Personen in der <i>Samia</i> . . . . .	48
2.2.3.3 Die Motivierung der Handlung in der <i>Samia</i> . . . . .	49
2.3 Die Exposition in fragmentarisch erhaltenen Komödien und römischen Bearbeitungen . . . . .	52
2.3.1 Komödien mit externer Prologrthesis . . . . .	53
2.3.2 Komödien mit interner Prologrthesis . . . . .	61
2.3.3 Die Information über Handlung und Personen . . . . .	86
2.3.3.1 Die Prologrthesis als Mittel der Information . . . . .	86
2.3.3.2 Spuren menandrischer Prologreden bei Terenz . . . . .	91
2.3.3.3 Formen der direkten und indirekten szenischen Information . . . . .	96
2.3.4 Zur Motivierung der Handlung: Prolog Gott und Bühnengeschehen . . . . .	104

3. Zum Problem der Akteinteilung . . . . .	111
4. Der Fünfte Akt . . . . .	119
4.1 Der Komödienschluss in der Entwicklung von der Archaia zur Nea	119
4.2 Akt V in <i>Dyskolos</i> und <i>Samia</i> . . . . .	123
4.2.1 <i>Dyskolos</i> Akt V . . . . .	123
4.2.2 <i>Samia</i> Akt V . . . . .	127
4.3. Akt V in fragmentarisch erhaltenen Komödien und römischen Bearbeitungen . . . . .	130
4.3.1 Die traditionellen Elemente des Komödienschlusses . . . . .	130
4.3.2 Die Texte . . . . .	134
 Bibliographie . . . . .	 165
Register . . . . .	177
1. Namen, Sachen und Begriffe . . . . .	177
2. Werkindex . . . . .	178

## Vorbemerkung

Bernhard Zimmermann hat mich dazu ermuntert, mein Buch über Menanders dramatische Technik von 1974, das aus meiner Erlanger Dissertation von 1972 hervorging, für eine zweite Auflage zu überarbeiten und zu aktualisieren. Mir ist natürlich bewusst, wie ungewöhnlich die „Verjüngung“ einer ein halbes Jahrhundert alten Abhandlung ist. Aber mein Thema wurde in dieser Zeit nicht mehr systematisch behandelt und das Buch vielleicht deshalb im In- und Ausland bis heute immer wieder einmal zitiert. Inzwischen interessiert sich die Forschung überwiegend für den Einfluss des Peripatos auf die Komödien sowie deren Zeitbezug und bringt modernste Ansätze wie die des Feminismus in die Interpretation ein. Menander legte aber auf jeden Fall, wie er einmal selbst verraten haben soll, sehr großen Wert auf die οἰκονομία seiner Fünfkakter (Test. 70). Da sie außer in den Kommentaren kaum noch zum Gegenstand von Untersuchungen zu seinem Werk gemacht wird, scheint es mir sinnvoll, sie im Lichte der erheblichen Fortschritte, welche die Menander-Philologie seit meiner ersten Beschäftigung mit dem Dichter gemacht hat, erneut zu analysieren.

Viel von dem, was ich damals zu zeigen versuchte, scheint mit noch zu gelten. Allerdings stand ich damals unter dem Einfluss des allgemein auch außerhalb des deutschen Sprachraums gängigen Quellenpositivismus, der die sieben auf menandrischen Vorlagen beruhenden römischen Komödien des Plautus und Terenz – die *Aulularia* zähle ich nicht mehr dazu – ganz selbstverständlich ebenso als Textgrundlage für die Analyse heranzog wie die griechischen Komödien. Dieser Art von Rekonstruktion gegenüber bin ich in der vorliegenden Monographie ebenso zurückhaltend, wie ich es auch weitgehend vermeide, über das inhaltliche Ergänzen von Lücken der direkten Überlieferung zu spekulieren. Außerdem beschränke ich mich in meinen Überlegungen zu Menanders Dramaturgie jetzt im Wesentlichen auf die Komödien, welche Rudolf Kassel, Colin Austin und Stephan Schröder in den von ihnen herausgegebenen Bänden VI 1 und 2 der *Poetae Comici Graeci* (PCG) dem Dichter zuweisen. Nach diesen Editionen sind auch die Textbeispiele zitiert.

Mehreren Kollegen, die auf die Zusendung meiner Menander-Bibliographie reagierten, habe ich für Anregungen und Literaturhinweise zu danken, aber ganz besonderen Dank weiß ich Bernhard Zimmermann für vielfachen Zuspruch und großzügige Unterstützung sowie Bertold Ammer für seine fachkundige Durchsicht des Typoskripts und Sonja Hausmann für die sorgfältige Korrektur.

München, im Dezember 2023  
Niklas Holzberg



## 1. Probleme der Dramenanalyse

Am 8. Dezember 1797 wendet Schiller sich an Goethe mit einem Problem:

Sagen Sie mir doch, woher denn die Akten-Einteilung sich schreibt, im Aristoteles fanden wir nichts davon und bei sehr vielen griechischen Stücken würde sie gar nicht anzuwenden sein.<sup>1</sup>

Der hiermit angesprochene Fragenkomplex – Entstehung der *dispositio dramatica* im antiken Theater und deren Bedeutung für die Dramaturgie – hat die Dramentheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts immer wieder beschäftigt und weckte gegen Ende der Sechzigerjahre des 20. Jahrhunderts im Zuge der Vervollständigung unseres Wissens über das Drama Menanders erneut großes Interesse.<sup>2</sup>

Zunächst zur Struktur der attischen Tragödie, die wir „im Aristoteles“ finden. Auch wenn die Einteilung in μέρη, die das 12. Kapitel der *Poetik* vornimmt (1452b,14ff.), noch nicht als Akteinteilung im modernen Sinne begriffen werden kann, sollte man sie doch nicht als schematisch und irrelevant abtun, wie es durchaus versucht wurde.<sup>3</sup> Denn die durch jeweils ein χορικόν getrennten Tragödienwerkstücke πρόλογος, ἐπεισόδιον und ἔξοδος, welche die antike Theorie als „quantitative“ Teile bezeichnet, stellen für den Zuschauer, der das Drama zum ersten Mal sieht, die einzig sichtbare Gliederung der Spielhandlung dar. Darüber hinaus verrät die konsequente Durchführung dieser Gliederung, wie die Strukturanalyse Klaus Aicheles fundamental gezeigt hat, dass die Szeniker sie als Grundriss ihres dramaturgischen Bauplans angesehen haben müssen. Die meist bei leerer Bühne gesungenen Chorlieder, die über das vorausgegangene, gegenwärtige und zukünftige Geschehen reflektieren und zugleich hinterszenische Aktionen überbrücken können, bewirken keineswegs nur eine zufällige Strukturierung des Dramenstoffs. Vielmehr umfassen die Szenenkomplexe, welche durch πάροδος und στάσιμα voneinander abgegrenzt sind, ganz bestimmte in sich geschlossene Geschehensabschnitte.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Beutler 1948–1950, 2, 463.

<sup>2</sup> Früher vor allem: Leo <sup>2</sup>1912, 225–234; Wilamowitz 1925, 120f.; Webster <sup>2</sup>1960, 178–183; dann Blanchard 1970; Jacques 1971, X–XII und inzwischen Webster 1974, 70–79; Blanchard 1983, 33–64; Primmer 1984; Hunter 1985, 35–42; Handley 1987; Lloyd-Jones 1987; Zagagi 1994, 70f. 76–81; Blanchard 2001; Blanchard 2007, 139–149; Primmer 2008; Blume 2014; Scardino/Sorrentino 2014, 967–973.

<sup>3</sup> Vgl. z. B. Matthiessen 1964, 16ff.

<sup>4</sup> Aichele 1971; seine Ergebnisse sind noch heute als gültig anerkannt, vgl. zuletzt Halleran 2008.

Im nachklassischen Drama beeinflusst weiterhin die Position des Chorgesangs im Handlungsgefüge die *οικονομία* der Tragödie ebenso wie die der Komödie, die sich im Aufbau mehr und mehr der Schwestergattung angleicht. Weil in dieser Epoche des attischen Bühnenspiels den *χορικά* jeglicher inhaltlicher Bezug zum dramatischen Geschehen fehlt – Agathon und der späte Euripides hatten das bereits angebahnt<sup>5</sup> – vertieft sich die Zäsur zwischen den *μέρη*. Damit erübrigt es sich, die einzelnen Handlungsabschnitte bezüglich ihrer Stellung zum Chor mit besonderen Termini zu bezeichnen – ursprünglich war der *πρόλογος* das *μέρος* „vor“ der *πάροδος* des Chors, im *ἐπεισόδιον* traten Schauspieler zum Chor „hinzu“, *ἔξοδος* nannte man die Szene bzw. die Szenensequenz der Tragödie, in der Chor und Schauspieler „aus“zogen –, und so spricht die hellenistische Dramentheorie jetzt einfach von *πρώτον μέρος*, *δεύτερον μέρος* usw.<sup>6</sup> Wie schon unsere älteste Menander-Handschrift, der *Sikyonios*-Papyrus des 3. Jahrhunderts v. Chr.<sup>7</sup> zeigt, wird nun auf das Auftreten des Chors, das ja nur noch ein Intermezzo ist, regelmäßig im Text durch den Vermerk *ΧΟΡΟΥ* verwiesen, sein Wortlaut also nicht präsentiert, und damit die Pause zwischen den einzelnen *μέρη* markiert. Das nachklassische Drama besteht mithin aus mehreren durch Chor-Entreakte voneinander geschiedenen *μέρη* sc. *πράξεως*, „Teilen“ der Handlung, und das greifen die Römer auf, indem sie von *partes*, häufiger von *actus*, „Handlungen“, reden.<sup>8</sup>

Irgendwann im Laufe der Entwicklung des nachklassischen Dramas muss die Gliederung in fünf *μέρη* zunächst von den Tragödiendichtern und dann wohl

<sup>5</sup> Vgl. Arist. poet. 1456a, 26ff.

<sup>6</sup> Zum Gebrauch dieser Terminologie vgl. die auf Aristophanes von Byzanz zurückgehende Hypothesis II zu Euripides, *Andromache* (ἐν τῷ δευτέρῳ μέρει), die Hypothesis zu Aischylos, *Aitnaiai* (TGF III, S. 127 Z. 3 τὸ πρῶτον μ<έρος>), die Vita des Aischylos (TGF 3, S. 33 Z. 21 ἕως τρίτου μέρους), den Kommentar zu Eupolis, *Marikas* (PCG V, F 192, 97 (ἐπὶ τῷ πέμπτῳ μέρει) und die Scholien zu F adesp. 1059 (nach V. 11 ΜΕΡΟΥΣ Δ'). Körtes Problem, das er in Körte/Thierfelder<sup>2</sup>1959 zum Lemma von F 206 anspricht, *Quid in Bekkeri codice γ' ἢ δ', in Photio Berol. ἐν τῇ γ' sit*, ist mittlerweile gelöst; vgl. jetzt PCG VI 2 zu F 184.

<sup>7</sup> Pap. Sorbonensis 27 I-VII + 2272 a-e + 2273 a-b.

<sup>8</sup> Vgl. Cicero, *Pro M. Marcello oratio* 27: *haec igitur tibi reliqua pars est, hic restat actus* (Dieser Teil ist für dich also übrig, dieser Akt bleibt noch), *In M. Antonium orationes Philippicae* 2,34: *si meus stilus ille fuisset, [...], non solum unum actum, sed totam fabulam confecissem* (Wenn das mein Griffel gewesen wäre [d. h. Hätte ich das geschrieben], wie man sagt, hätte ich nicht nur einen Akt, sondern ein ganzes Drama vollendet) und *Epistulae ad Quintum fratrem* 1,1,46: *illud te ad extremum et oro et hortor, ut, tamquam poetae boni et actores industrii solent, sic tu in extrema parte et conclusione muneris ac negotii tui diligentissimus sis, ut hic tertius annus imperii tui tamquam tertius actus perfectissimus atque ornatissimus fuisse videatur* (Darum bitte ich dich, und dazu ermahne ich dich zum Schluss, dass, wie es gute Dichter und engagierte Schauspieler zu tun pflegen, so auch du im letzten Teil und zum Abschluss deiner Amtstätigkeit und deines Staatsdienstes sehr sorgfältig bist, damit dieses dritte Jahr deiner Befehlsgewalt gleichsam der vollendetste und ansehnlichste dritte Akt gewesen zu sein scheint).

in Anlehnung daran von den Autoren komischer Dramen zur Norm erhoben worden sein. Für Menander jedenfalls war die Fünfteilung die Regel, das wissen wir zuverlässig:

1. sind im *Dyskolos*, einem Frühwerk des Dichters (316 v. Chr.), fünf etwa gleich lange Handlungsabschnitte durch viermaliges XOPOY getrennt; überdies lassen fünf weitere größere Stücke, *Aspis*, *Epitrepontes*, *Misumenos*, *Perikeiromene* und *Samia*, dasselbe Strukturprinzip erkennen.

2. finden wir auf den Mosaiken des „Menander-Hauses“ in Mytilene jeweils eine Szene aus je einem μέρος von elf Komödien des Dichters illustriert, von denen zehn außer dem Titel die Zahl des Akts angeben, als höchste fünf: μέρος α' (*Synaristosai*), μέρος β' (*Epitrepontes*, *Phasma*, *Plokion*, *Theophorumene*), μέρος γ' (*Kybernetai*, *Samia*), μέρος δ' (*Encheiridion*), μέρος ε' (*Messenia*, *Misumenos*).<sup>9</sup>

Schiller, der alle seine Dramen in fünf Akte gliederte,<sup>10</sup> dürfte in dem zitierten Brief die Entstehung und Bedeutung eben dieser Fünfteilung im Auge gehabt haben, die zu klären noch heute jede Analyse eines Fünfkakters, auch einer Menander-Komödie, sich bemühen muss. Hat man einmal festgestellt, dass der Akt einem festumrissenen Handlungsabschnitt des Dramas entspricht, so erhebt sich nun natürlich die Frage, wie es dazu kam, dass etwa seit der Zeit Menanders ein Bühnenspiel gerade aus fünf solchen Handlungsabschnitten bestand. Es wurde lange nicht genügend beachtet, dass schon in der klassischen Tragödie die Zahl der μέρη eine gewisse Regelmäßigkeit aufweist. Aichele konnte zeigen, dass diese Zahl niemals unter fünf und niemals über sieben liegt; mit Recht wertet er den Befund als einen von mehreren Indizien dafür, dass die Tragödiendichter die Gliederung in ἐπεισόδια bewusst vornahmen. Außerdem beobachtete er, dass die Zäsur zwischen den beiden ersten μέρη, also zwischen πρόλογος und ἐπεισόδιον α', in den späten Tragödien deutlich weniger einschneidend als vorher und z. T. durch dramatische ἀμοιβαῖα (Wechselgesänge) überbrückt ist. Daraus schließt er, dass eine allmählich erfolgende Verschmelzung von πρόλογος und ἐπεισόδιον α' zum μέρος α' eventuell zur Normierung der Fünfteilung beigetragen haben könnte; er betont freilich die Unsicherheit einer solchen Hypothese (1971, 80–83). Es lässt sich nämlich ein Argument dafür anführen, dass im μέρος α' vielleicht doch allein der πρόλογος, für Aristoteles das μέρος ὄλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου (*Poetik* 1452b, 19f.: der ganze Teil der Tragödie vor der Parodos), weiterlebte. Das Argument stützt sich auf die zwei Verse am Ende des πρόλογος der euripideischen *Phoinissen*, in denen der Erzieher der Antigone, nachdem er sie ins Frauengemach geschickt hat, den Auftritt des Chors ankündigt (196f):

<sup>9</sup> Vgl. die Bildtafeln in Charitonides/Kahil/Ginouvé 1970.

<sup>10</sup> Auch bei seiner Übertragung von Euripides, *Iphigeneia in Aulis* kommt er auf fünf Akte (entsprechend 1–163, 303–542, 607–750, 801–1035, 1098–1509 des griechischen Textes), da er die der euripideischen ἔξοδος (also dem „sechsten Akt“) entsprechenden, als unecht geltenden Verse 1510ff. bzw. 1532ff. weglässt; die Chorlieder nennt er „Zwischenhandlungen“.

ὄχλος [...], ὡς ταραγμὸς εἰσηλθεν πόλιν,  
χωρεῖ γυναικῶν πρὸς δόμους τυραννικούς.

Eine Schar von Frauen schreitet, da Unruhe in die Stadt eingedrungen ist, zum Königspalast.

Daran erinnert bei Menander eine formelhafte Bemerkung, mit der eine Person am Ende des μέρος α' das Nahen der Choreuten<sup>11</sup> vermeldet, um dann vor ihnen, da sie angeheitert sind, „zurückzuweichen“, d. h. ihnen durch Abtreten Platz auf der Bühne zu machen; sie lautet in den *Epitrepontes*, gesprochen von Chairestratos (169–171):

ἴωμ]εν· ὡς καὶ μειρακυλλίων ὄχλος  
εἰς τ]ὸν τόπον τις ἔρχεθ' ὑποβεβρεγμέν[ων,  
ο]ἷς μὴ ἴνοχλεῖν εὔκαιρον εἶν[α]ί μοι[ι] δοκεῖ.

Lass uns gehen. Denn irgendeine Schar von bezechten jungen Burschen kommt auf den Platz, denen nicht in die Quere zu kommen mir günstig erscheint.

Von Menander sind außer dieser Ankündigungsformel zwei weitere erhalten (*Dyskolos* 230–232; *Perikeiromene* 71f.) sowie vermutlich die Spuren einer solchen in *Georgos* 135–139 und vielleicht eine lateinische Entsprechung zu einer Stelle im *Dis exapaton* in Plautus, *Bacchides* 107.<sup>12</sup> Ferner findet sich die Chorankündigung in Alexis, *Kouris* F 112, Antiphanes, *Dodonis* F 91, F adesp. 1147,126–128, 1153,8f. und vielleicht 1096,112–115.<sup>13</sup> Es wäre denkbar, dass von hier eine direkte Linie zu Euripides, der auf die Dichter der Neuen Komödie stark gewirkt hat, zurückführte.

Wie man sieht, sind in der Tragödie des 5. Jahrhunderts v. Chr. Vorstufen zur Vereinheitlichung der Dramenstruktur und zur Funktionalisierung des Chors als „Aktrenner“ durchaus erkennbar. Doch die Entstehung der Norm, dass die Zahl der μέρη τοῦ δράματος fünf beträgt, lässt sich aus der Tradition des griechischen Dramas nicht zweifelsfrei erklären. Wir wissen nun einmal so gut wie nichts über die Gliederung der nachklassischen Tragödie und der Komödie zwischen

<sup>11</sup> Zum Chor bei Menander vgl. Pöhlmann 1977; Pöhlmann 1985; Burkert 2000; Lape 2006.

<sup>12</sup> Dort sagt die eine Bacchis vor dem Verlassen der Bühne zu der anderen: *simul huic nos nescioquoī turbae, quae huc it, decedamus <hinc>* (Zugleich lass uns zusammen dieser Schar, ich weiß nicht was für einer, die hierher kommt, von hier weichen). Der Vers, hier nach der Lesart Leos zitiert, die Barsby 1986 übernimmt, wird von Woytek 2007, der sich mit der bisherigen Forschung dazu auseinandersetzt, athetiert.

<sup>13</sup> Vgl. auch F adesp. 1091,25ff., dazu Arnott 1996, 298 Anm. 2.

Euripides bzw. Aristophanes und Menander.<sup>14</sup> Um Auskunft über die Bedeutung der Fünfteilung für die Gliederung eines Dramas zu bekommen, wird man folglich die Fünffakter selbst befragen, d. h. jeder einzelne der fünf Handlungsabschnitte ist hinsichtlich seiner Funktion und seines Inhalts zu analysieren, wobei geprüft werden muss, ob es für beides in den einzelnen Akten jeweils eine Norm gibt, durch welche wiederum die Norm der Fünzfzahl begründet ist.

Für die vor der Entdeckung der Menander-Papyri bekannten Fünffakter von Plautus<sup>15</sup> bis zur Moderne haben sich die Poetiken des Dramas seit der Renaissance um eine Erklärung der Fünzfzahl bemüht, indem sie spezifische Charakteristika jedes „Fünftels“ verbindlich zu definieren versuchten. Dabei gingen die Meinungen weit auseinander. Auch die Menander-Philologie des 20. Jahrhunderts entwickelte Fünf-Akte-Theorien; ich nenne zwei Beispiele. T. B. L. Webster schreibt zur Struktur des *Dyskolos* (<sup>2</sup>1960, 222):

The general shape is Act I Exposition, II Planning, III Development and frustration, IV Climax, V Denouement. This is the shape which we know *mutatis mutandis* from the other plays.

Konrad Gaiser spricht im Nachwort zu Otto Rieths Interpretation der *Adelphoe* des Terenz von einer „Gliederung, die auch sonst – soweit unsere Kenntnis reicht – regelmäßig für die Stücke Menanders nachzuweisen ist:

I. Exposition (Voraussetzungen der Handlung entwickelt), II. Gegenhandlung setzt ein, III. Verwicklung, lebhaftige Bewegung, IV. Zuspitzung und günstige Entscheidung, V. Vollständige Auflösung (Belustigung, versöhnlicher Ausgleich).“<sup>16</sup>

In der Auffassung von Funktion und Inhalt jedes der fünf Akte differieren die beiden Fünf-Akte-Definitionen zum Teil, und ebenso im Vergleich mit anderen Theorien dieser Art. Thesen, die von allem Bisherigen stark abweichen, vertrat Alain Blanchard über ein Vierteljahrhundert hin mehrfach.<sup>17</sup>

Über die Funktion eines der fünf Akte, des ersten, war sich die überwiegende Majorität der Dramentheoretiker allerdings immer einig: Akt I ist die Exposition. Ausdrücklich formuliert wurde das in Bezug auf Menander durch Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff in seinem *Epitrepontes*-Kommentar: „Der erste Akt

<sup>14</sup> Fünf ἐπεισόδια unterscheidet Aichele 1971, 50f. und 82f. bei dem sehr wahrscheinlich nachklassischen *Rhesos*, der mit den Euripides-Stücken überliefert ist: 11–223, 264–341, 388–526, 565–691 und 728–996; vgl. dagegen Blume 2014, 123.

<sup>15</sup> Zur Akt- und Szenengliederung in den Plautus- und Terenz-Ausgaben s. u. S. 17 Anm. 3.

<sup>16</sup> Rieth 1964, 144.

<sup>17</sup> S. o. S. 9, Anm 1. Zu meiner Auseinandersetzung mit seinen Thesen s. u. S. 111f.

mußte der Exposition gelten, und zwar nur ihr“ (1925, 122). Entsprechend bildeten für Walther Ludwig bei seinem Versuch, das griechische Original von Plautus’ *Aulularia* zu rekonstruieren, die Verse 1–119<sup>18</sup> „als Exposition eine Einheit gegenüber dem gesamten folgenden Stück“ (1961, 62; vgl. 67). Noch 2014 bemerkte Horst-Dieter Blume zur Struktur der menandrischen Komödie (127):

The first act is the easiest to distinguish. Here the main characters are introduced: their relations between each other and the problems they must overcome for a happy ending; incidents that lie in the past mostly are related by an omniscient divine prologue.

Das trifft zumindest auf die „main characters“ schon im ältesten überlieferten Stück, dem *Dyskolos*, nicht zu: Die sehr wichtige Figur Gorgias tritt nicht vor dem Anfang des zweiten Akts auf und wird erst dann durch das, was Menander ihn sagen lässt, charakterisiert (233ff.), nachdem der Prologgott Pan ihn nur einseitig vorgestellt hat (23b–29).<sup>19</sup>

Differierende Fünf-Akte-Theorien, Uneinigkeit über die Funktion der Akte II–V, *communis opinio*, Akt I sei mit der Exposition zu identifizieren – hier setzt die vorliegende Untersuchung unter Berücksichtigung der seit 1972 erschienenen Forschungsliteratur erneut an. Wie bei jeder Dramenanalyse stehen wir auch hier vor dem Problem, die Bedeutung der einzelnen Akte zu erfassen. Nun kennen wir zwar das Werk Menanders heute dank einer Fülle von Papyrusfunden recht gut,<sup>20</sup> es ist aber bis auf den einen *Dyskolos* nur bruchstückhaft und in römischen Bearbeitungen tradiert, so dass wir nur in einem Falle Funktion und Inhalt aller fünf Akte sicher bestimmen können. Umso besser lässt sich dagegen aus den auf uns gekommenen Fragmenten und Adaptionen ermitteln, wie Menander die Exposition seiner Dramen gestaltete. Ich werde daher mit einer Analyse aller greifbaren menandrischen Expositionen beginnen (Kapitel 2). Dabei wird sich ergeben, dass die Exposition einer Menander-Komödie sich durchaus nicht auf Akt I beschränkt, sondern ein Konglomerat von Informationen, offenen wie versteckten Hinweisen, Spannungs- und Stimmungseffekten usw. darstellt, das einen wesentlichen Schlüssel zur gesamten Struktur des Dramas gewährt.<sup>21</sup> Erst wenn

<sup>18</sup> In den Ausgaben setzen sie sich aus *Prologus* und *Actus I* zusammen, die Ludwig 1961, 62 „die beiden Expositionsteile“ nennt.

<sup>19</sup> Immerhin schränkt Blume seine Verallgemeinerung durch den Hinweis darauf ein, dass uns nur zwei erste Akte vollständig überliefert sind, die von *Aspis* und *Dyskolos*.

<sup>20</sup> Allerdings ist davon auszugehen, dass wir nur etwa 5% des Gesamtwerks besitzen (Zimmermann<sup>2</sup> 2006, 179).

<sup>21</sup> Zustimmung zu dieser These äußerte Lloyd-Jones 1987, 317 (vgl. auch 318): „First of all, however we define the term *exposition*, it is not easy to maintain that exposition is always confined to a comedy’s first act, as Niklas Holzberg in 1974 demonstrated with the greatest thoroughness.“ Die Bestätigung enthält ein Schreiben vom 18. Oktober 1974 an „Dear Herr Holzberg“, der mir eine besondere Erinnerung an den großen

mit Hilfe der Expositionsanalyse ein tieferer Einblick in Menanders dramatische Technik gewonnen ist, möchte ich versuchen, die mit der Akteinteilung verbundenen Fragen zu beantworten (Kapitel 3). An ein solches allgemeines Kapitel über die einzelnen Akte sollen sich spezielle Überlegungen zum fünften Akt, also dem Finale bei Menander, anschließen (Kapitel 4). Die Ausgangssituation des fragmentarischen Textzustands dürfte das manchmal vielleicht etwas umständliche analytische Verfahren rechtfertigen.<sup>22</sup>

---

Dramenforscher (1922–2009) bewahrt: Mit Schreibmaschine verfasst, hat der Brief nicht nur rechts, sondern auch links keinen Randausgleich.

<sup>22</sup> Dworacki 1975, die einzige Untersuchung, die dasselbe Thema behandelt wie die vorliegende, ist mir sprachlich nicht zugänglich. Dworacki 1973, vermutlich ein Kapitel daraus, ignoriert wichtige Literatur (z. B. Ludwig 1970) und beschränkt sich weitgehend auf Inhaltsangaben. Borowska 1997 versteht unter „technique dramatique“ lediglich das Abweichen von Konventionen in der Charakterisierung.



## 2. Menanders Technik der Exposition

### 2.1 Der Begriff der dramatischen Exposition

#### 2.1.1 Friedrich Leo

Es lohnt sich, die ältere Auffassung von der Exposition im antiken Drama anhand der diesbezüglichen Äußerungen eines der weltweit renommierten Vertreter der Klassischen Philologie, Friedrich Leos (1851–1914), im späten 19./frühen 20. Jahrhundert etwas näher zu betrachten. Denn was er schreibt, beruht auf den sehr wirkungsmächtigen Ausführungen zum Thema von Gustav Freytag (1816–1895) in *Die Technik des Dramas* von 1863, die heute noch nachwirken, z. B. in Schülerhandreichungen.<sup>1</sup> Für Leo in seinen *Plautinischen Forschungen* von 1912 ist schon „für die euripideische Tragödie, und, mit Exceptionen, [...] auch für die sophokleische [...] der Prolog die Exposition“ (190). Der Forscher konnte damals keine Menander-Komödie mit fünf vollständigen Akten kennen, er wusste nicht, „ob die neue Komödie unter dem Kunstgesetz der 5 Akte stand“ (231), und so war er bei der Bestimmung dessen, was in der Neuen Komödie zur Exposition gehört, auf die römischen Bearbeitungen griechischer Komödien angewiesen. Doch Plautus und Terenz verwischten offenbar absichtlich die Intervalle zwischen den Akten ihrer Vorlagen, indem sie in ihrer Übertragung den Chorgesang bzw. den Hinweis darauf wegließen<sup>2</sup> und, soweit möglich bzw. nötig, Überbrückungsszenen hinzufügten.<sup>3</sup> Deshalb fällt es schwer, den Szenenumfang der Akte im griechischen Original einer römischen Komödie zu erschließen. Gleichwohl glaubte Leo

<sup>1</sup> Vgl. z. B. *DUDEN learn attack* im Internet (<https://learnattack.de/schuelerlexikon/deutsch/exposition>, eingesehen am 21.9.23): „Die Exposition ist **der erste Akt eines Dramas**. Sie legt die Verhältnisse und Zustände dar, aus denen der tragische Konflikt entspringt. Sie gibt Auskunft über Ort, Zeit, Handlungszusammenhang, Hintergründe und Vorgeschichte und stellt die Protagonisten vor.“

<sup>2</sup> Ob der Fischerchor in Plautus, *Rudens* 290–305 auf ein Chorlied in der griechischen Vorlage, einer Komödie des Diphilos (*Rudens* 32), zurückgeht, lässt sich nicht sagen.

<sup>3</sup> Die Akteinteilung unserer Plautus-Ausgaben geht nicht auf den Dichter, sondern auf die Mailänder Ausgabe des Humanisten Ioannes Baptista Pius von 1500 zurück. Wer für die Akteinteilung bei Terenz verantwortlich ist, wissen wir nicht, keinesfalls aber der Dichter, denn wie die Gliederung des Pius lässt auch diese nur wenig Vertrautheit mit gespieltem Theater erkennen. *Tenendi spectatoris causa vult poeta noster omnes quinque actus velut unum fieri* (Um den Zuschauer festzuhalten, will unser Dichter, dass alle fünf Akte gleichsam zu einem einzigen werden), schreibt Donat in der Vorrede zum *Eunuchus* (Eun. praef. 1,5 in: Weßner 1902–1908, 1, 266), und in einem ähnlichen Zusammenhang, die römischen Komödiendichter hätten keine Akteinteilung zugelassen, *ne quis fastidiosus finito actu velut admonitus abeundi reliquae comoediae fiat contemptor et surgat* (Ad. praef. 1,4 in: Weßner 1902–1908, 2, 4: damit nicht jemand, nach Beendigung eines Aktes überdrüssig, gleichsam zum Davongehen aufgefordert, zum Verächter der übrigen Komödie wird und aufsteht).

in allen Stücken des Plautus eine einzelne Szene oder einen Szenenkomplex, worin seiner Meinung nach die Exposition gegeben werde, als Teil des Dramas orten zu können.

Leider verraten uns nur verstreute Bemerkungen Leos zu den untersuchten Beispielen, was er meint, wenn er den Begriff „Exposition“ verwendet. Da heißt es etwa, die „Exposition“ lehre „die Vorgeschichte, dann die Charaktere der beiden Hauptfiguren, endlich den [gegenwärtigen; Ergänzung von mir] Zustand kennen“ (195), eine Expositionsszene liefere „die vollständige Einführung in die Handlung“ (195), sie leite „die Handlung kunstmäßig ein“ und enthalte alles, „was für das Verständnis der Handlung nötig“ sei (196); aus der „kunstgerechte[n] Exposition“ des *Epidicus* erfahre „der Zuschauer, welcher Knoten sich geschürzt hat“ (198) usw. So unterschiedlich diese Begriffsbestimmungen sind, so einheitlich ist das Argument, das Leo gebraucht, wenn es gilt, Szenen, welche der Exposition dienen, vom übrigen Drama abzugrenzen. Denn stets nennt er in der jeweils betrachteten Plautus-Komödie den Punkt – in der Tragödie markiert für ihn diesen Punkt der Einzug des Chors (191) –, wo die „Exposition“ aufhöre und die „Handlung“ oder, wie er oft schreibt, die „eigentliche Handlung“ beginne (191, 194 usw.). Zusammenfassend sagt Leo (218):

Die Analyse der Expositionen der plautinischen Stücke hat uns gelehrt, daß das in der neueren Tragödie entwickelte Kunstgesetz, nach dem die Exposition bis zum ersten Auftreten des Chors reicht, von der neuen Komödie nach dem Wegfall des Chors nicht fallen gelassen, sondern reiner durchgebildet worden ist. Es ist nun keine äußere Scheide zwischen Exposition und Handlung mehr, um so deutlicher müssen in der Ausführung selbst die vorbereitenden Szenen von den eigentlichen Vorgängen gesondert werden.

Ich möchte von dieser These ausgehen und zunächst mit Blick auf die Tragödie, deren Struktur einen wesentlichen Einfluss auf die Struktur der Neuen Komödie ausübte, prüfen, ob es wirklich ein „Kunstgesetz“ ist, „nach dem die Exposition bis zum ersten Auftreten des Chors reicht.“ Leo rechnet ja, wie gerade zitiert, z. B. die Vorgeschichte zur Exposition. Bereits 1927 wies Johannes Geffcken in einem Aufsatz auf ein „Prinzip antiker Erzählungs- und Darstellungskunst“ hin, das in unserem Zusammenhang Bedeutung hat. Diesem Prinzip zufolge pflegt ein griechischer Autor ebenso in der epischen, lyrischen und dramatischen Dichtung wie in der historischen, rhetorischen und philosophischen Prosa Informationen über die Vorgeschichte bzw. die Voraussetzungen dessen, was wir lesen, nicht komplex zu geben, sondern über mehrere Abschnitte zu verteilen. Schon antike Scholiasten hatten als eine Art σχῆμα der homerischen Erzähltechnik τὸ ἔνθα παραλείπειν καὶ ὕστερον φράζειν (Σ B [T] zu *Ilias* 17,24ff.: einiges auszulassen und später zu erzählen; vgl. Σ BT zu 8,92) beobachtet. Geffcken bietet Textbelege aus den beiden Epen, die das „Prinzip der Erzählungsteilung, der variierenden Fortsetzung“ (5) veranschaulichen; als Beispiel erwähnt sei aus der *Odyssee* die

Aufspaltung des Berichts über den Nostos des Menelaos in eine „indirekte“, durch Nestor (3,276ff.) und eine „direkte“ durch den Atriden selbst (4,351ff.) artikulierte Schilderung.<sup>4</sup> Für uns ist interessant, dass die Tragiker diese Informationsmethode gleichfalls anwenden. Geffcken zeigt das z. B. daran, wie Aischylos „die Josage über seine Schutzfliehenden ausbreitet“; er nennt *Hiketiden* 17, 45ff., 162ff., 170ff., 294ff., 538ff. und 1065ff. (9 mit Anm. 4). Und zum *Oidipus Tyrannos* des Sophokles lesen wir bei Geffcken den bemerkenswerten Satz (11):

In seinem „analytischen“<sup>5</sup> Geschehen, in dieser Beherrschung der Gegenwart durch die Vergangenheit gibt es keine eigentliche Exposition; denn durch das ganze Drama setzt sich ein Bericht an den anderen, auf verschiedensten Trägern ruhend.

Weiter: Nach Leo lehrt die Exposition u. a. auch die „Charaktere der beiden Hauptfiguren [...] kennen“ (195). Im *Hippolytos* des Euripides vermittelt zwar vor der *πάροδος* die Prologrhexis der Aphrodite eine erste Charakterisierung des Hippolytos (10–19) und der Phaidra (24–40), aber eine umfassende Einsicht in die Motivationen der beiden Hauptpersonen, die das Geschehen bestimmen, erhält der Zuschauer vor und nach der *πάροδος*: Mit dem keuschen Prinzen wird er in der dritten Szene des *πρόλογος* bekannt, mit der in Hippolytos verliebten Stiefmutter dagegen nicht vor dem ersten *ἐπεισόδιον*.

Wichtige Informationen über Vorgeschichte und Protagonisten einer Tragödie, die nach Leo zur Exposition gehören, sind also nicht auf das *μέρος* vor der *πάροδος* beschränkt. Wie steht es nun mit dem Begriff der „eigentlichen Handlung“? Schon Walter Nestle (1930), der den Terminus des „Eingangs“ in der Tragödie für die Abfolge von *πρόλογος* und *πάροδος* einführte, konstatierte in seiner Auseinandersetzung mit der älteren *πρόλογος*-Literatur, die „Behauptung,

<sup>4</sup> Geffcken 1927, 4 Anm. 4. Zur Expositionstechnik der *Odyssee* schreibt Goethe an Schiller am 22.4.1797: „So hat auch das epische Gedicht den großen Vorteil, daß seine Exposition, sie mag noch so lang sein, den Dichter gar nicht geniert, ja daß er sie in die Mitte des Werkes bringen kann, wie in der *Odyssee* sehr künstlich geschehen ist“ (Beutler 1948–1950, 20, 335).

<sup>5</sup> Der Terminus „analytisches Drama“ geht wohl letztlich auf Schiller zurück (an Goethe 2.10.1797, Beutler 1948–1950, 20, 435: „tragische Analysis“). Diese Art Bühnenspiel lebt geradezu von der Exposition der Vorgeschichte, da die für das Geschehen wichtigen Voraussetzungen Stück für Stück bis zum Schluss enthüllt werden. Dabei legt der Dramatiker aber Wert darauf, dass die Zuschauer schon früh den Ausgang ahnen; im *Oidipus Tyrannos* des Sophokles leistet das spätestens die Teiresias-Szene (300ff.), während in Heinrich von Kleists *Der zerbrochene Krug* bereits die erste Szene eine Andeutung gibt. Die Wiedererkennungskomödien der Nea, in denen während der Aktion die genauen Umstände von Vergewaltigung, Kindsaussetzung und -entdeckung usw. enthüllt werden, kann man also auch als „analytische Dramen“ bezeichnen; für die Exposition dort gilt dann Ähnliches wie für den *Oidipus Tyrannos*.

daß die Handlung bei Euripides niemals vor der *πάροδος* beginne“, sei „für die Mehrzahl der Stücke zwar zutreffend“, werde „aber der früheren Zeit [...] nicht gerecht“ (3). Wie Hans Werner Schmidt dann in dem nach wie vor unentbehrlichen Sammelband von Walter Jens über die Werkstücke der Tragödie (1971) zeigen konnte, haben wir es bei den drei Tragikern in den Eingängen stets mit irgendeiner Art von „szenischer Aktion“, wie er es nennt, zu tun; es kommt freilich selten vor, dass schon vor der *πάροδος* Antagonisten einander gegenüber treten: in Aischylos, *Prometheus*, Sophokles, *Oidipus auf Kolonos* und Euripides. *Herakliden*. Schmidts Begriff ist dem der „Handlung“ und dem der „eigentlichen Handlung“ unbedingt vorzuziehen.

### 2.1.2 Donald E. Fields

Wir dürfen als Ergebnis der Auseinandersetzung mit Friedrich Leos Expositionsbegriff von 1912 festhalten: Die Exposition kann, soweit man darunter die Information über Vorgeschichte und Hauptpersonen versteht, in der Tragödie des 5. Jahrhunderts v. Chr. nicht einfach mit einem geschlossenen, von der „eigentlichen Handlung“ getrennten *μέρος*, also etwa dem *πρόλογος* oder dem Eingang des Dramas, identifiziert werden.<sup>6</sup> 1938 legte Donald E. Fields in seiner Untersuchung zur Exposition bei Plautus und Terenz erstmals dar, dass dies *mutatis mutandis* auch für die Neue Komödie gelte. Er geht von folgender Definition aus (1f.):

[W]e shall define exposition as the relation of the facts and conditions that prevailed prior to the beginning of the play; we shall thus use the term in its broad sense, in distinction from its use as a designation of the part of the play preceding the complication.

In einer Analyse aller überlieferten römischen Komödien trägt er für jede das „expository material“ zusammen, „regardless of its position in a given play“ (ii). Dabei beobachtet er in den meisten Stücken eine Ausbreitung von „expository facts“ über einen größeren Dramenabschnitt und spricht deshalb von einer „gradual exposition“. Die Erkenntnis, dass in der Neuen Komödie, die durch die römische repräsentiert wird, Information über wissensnotwendige Voraussetzungen der Handlung sich nicht mit dem ersten Akt erschöpft, ist sehr nützlich; das von Geffcken erkannte „Prinzip der Erzählungsteilung, der variierenden Fortsetzung“ darf damit für diese Gattung gleichfalls als gesichert gelten. Doch als solide Basis

<sup>6</sup> Die Verteilung von Informationen in der griechischen Tragödie beobachtete Spring 1917 (zu den *Hiketiden* des Aischylos dort 192f. ganz ähnlich wie Geffcken). Was die *Palaia* betrifft, ist man sich im Allgemeinen einig, dass, wie Händel 1963, 182 es ausdrückt, „die Definition des Prologos als eines rein der Exposition gewidmeten Elementes zumindest für die aristophanische Komödie falsch wäre.“

für die Analyse menandrischer Expositionen reicht Fields' Ansatz aus folgenden Gründen nicht aus:

1. kann er sich noch nicht von der alten Vorstellung lösen, dass die Handlung im Drama nicht vor einigen einführenden Szenen ihren Anfang nimmt: In den Komödien des Plautus und Terenz, in denen nach der Szene, mit der „the action begins“ (4, 6 usw.), weiteres Expositionsmaterial geliefert wird, bietet der Szenenkomplex vor dem „Handlungsbeginn“ „essential exposition“ (5; vgl. 20 usw.), „preliminary exposition“ (65, 118 A. 2 usw.) oder „exposition proper“ (74, 84 usw.). Damit schränkt er den Wert seiner Beobachtung, dass „expository facts“ eben *nicht* an einen in sich geschlossenen Szenenkomplex gebunden sind, erheblich ein; im Übrigen macht er nirgends plausibel, warum in Komödien mit einer solchen „eigentlichen Exposition“, z. B. Plautus, *Curculio* oder Terenz, *Adelphoe*, die „action“ nicht mit der ersten Szene in Bewegung kommt.

2. bezieht Fields in seinen Katalog der Expositionsfakten die Informationen, die in der Mehrzahl der Plautus-Komödien eine Prologrhrsis gibt, nicht mit ein. Er konzentriert sich allein auf die Hinweise, welche die agierenden Personen während der Handlung geben, denn: „the prologue contains no information which is not repeated later“ (*passim*). Wenn es wirklich so ist – Fields belegt das nicht –, lässt sich die Prologrhrsis deshalb aus der Exposition ausklammern, wo doch der Zuschauer die expositionellen Aussagen, die sie macht, deutlich hört? Man spürt die klassizistische Auffassung, nach der man die Prologrhrsis als undramatisches Vorsatzstück zu betrachten habe, die im Laufe der szenischen Aktion vermittelten Informationen dagegen als organisch in das Drama integriert, als „artistic, at least from the modern point of view“ (91). Wir werden bei Menander sehen, dass er ein kunstvolles Bezugssystem zwischen den direkten Hinweisen der Prologrhrsis und den indirekten Hinweisen der handelnden Personen herstellt, welches sich auch bei Plautus in mehreren seiner Komödien entdecken lässt.

3. versteht Fields unter „Exposition“ ausschließlich die Summe der Informationen über die Vorgeschichte. Nun ortet er aber in den Eingängen vieler Komödien Szenen, „which do not advance the action, but serve only for atmospheric background, for characterization, for introduction of characters or for some other purpose which is not actually development“ (93) und „which contain no information about the presuppositions“ (118 A. 2). Offensichtlich zählt Fields solche „illustrative scenes“ weder zur Handlung noch zur Exposition. Sind nicht die Einführung des Zuschauers in die das Drama beherrschende Stimmung und die Charakterisierung von Personen ebenso Aufgabe der Exposition eines Dramas wie die Unterrichtung über reine Fakten? Fields sieht außerdem kein Expositionsmaterial in den „facts that may, in a broad use of the term, be considered expository, but which are essential only in that they facilitate some phase or development in the course of the action“ (3 A. 1). Als Beleg führt er Plautus, *Persa* 137f. an, wo die Intrige durch den gezielten Hinweis motiviert wird, dass der *leno*, das Opfer der Intrige, den Intriganten, einen Parasiten, der sich verkleiden will,

nicht kennen kann. Warum eine solche Information nur einer „Exposition im weiteren Sinne“ zuzurechnen sein soll, ist nicht recht einzusehen.

Auch wenn Fields beträchtlich über Leo hinauszukommen vermochte, hat er wie der Vorgänger den Expositions begriff zu eng gefasst. Das möchte ich am Beispiel einer kurzen Analyse der Exposition von Plautus' *Mercator*<sup>7</sup> zu zeigen versuchen, um gleichzeitig zu einem komplexeren Verständnis des für die Drameninterpretation so wichtigen Terminus zu gelangen als die zwei Forscher. Für Leo nimmt die Handlung dieser Komödie unmittelbar nach der Prologrhesis des Charinus (1–110) ihren Anfang, denn den anschließenden Dialog Acanthio-Charinus könne man „nicht anders denn als Beginn der eigentlichen Handlung beurteilen“ (216). Zugegeben: Wer nicht schon das muntere „Geplauder“ des *προλογιζων* mit seinen Zuschauern als Eröffnung des Spielgeschehens betrachten will, mag sie in dem theatralischen Auftritt des *servus currens* Acanthio erblicken. Gehört aber deshalb das, was der Sklave seinem jungen Herrn zu berichten hat, weniger zur Exposition als das, was dieser zuvor dem Publikum gesagt hat?

Der Prologrhesis entnehmen wir, dass Charinus sich von einer Handelsreise eine von ihm gekaufte *mulier* mitgebracht hat, sie aber aus Angst vor seinem (vermeintlich) sittenstrengen Vater Demipho zusammen mit Acanthio auf seinem Schiff zurückließ (105–107). Die Botschaft des von dort herbeigeeilten Sklaven fügt die Nachricht hinzu, dass der *senex* inzwischen die *amica* des Charinus gesehen hat, aber von Acanthio mit einer Notlüge abgespeist wurde (182ff.). Mit Recht also zählt Fields auch die Szene nach der Prologrhesis zur Exposition (10). Aber warum lässt er diese dann mit dem Dialog Acanthio-Charinus enden und die Handlung mit dem darauf folgenden Auftrittsmonolog von Charinus' Vater (225–271) einsetzen? Erst hier wird der Zuschauer in den dramatischen Konflikt eingeführt. Er mochte aufgrund von Acanthios Bericht über dessen Notlüge daraus sich ergebende Verwicklungen ahnen und machte sich vielleicht aus der Bemerkung des Sklaven, der *senex* habe an der *mulier* herumgefingert (203), den richtigen Reim. Aber explizit darüber unterrichtet, dass der Vater der *amica* seines Sohnes nachstellt, wird das Publikum durch Demipho selbst. Immer noch fehlen jedoch wichtige Informationen. Der Zuschauer ist wenigstens darauf hinzuweisen, dass die beiden Antagonisten jeder einen Helfer bekommen werden, Demipho den alten Nachbarn Lysimachus, Charinus dessen Sohn Eutyclus. Man wird

---

<sup>7</sup> Der *Mercator* eignet sich besonders gut für die exemplarische Strukturanalyse einer Plautus-Komödie mit Blick auf Menander, da der römische Dramatiker das Szenengebäude hier im Gegensatz zu vielen anderen seiner Stücke in einer mit den Komödien des griechischen Dramatikers vergleichbaren Weise „mustergültig“ angelegt hat. Jeder Auftritt ist motiviert, jeder Akteur, der mit einer bestimmten Absicht die Bühne verlässt, betritt sie mit Vollzugsmeldung von der Seite, auf der er abgegangen ist. Man kann nur darüber spekulieren, ob Plautus sich hier sehr eng an die *οικονομία* seiner Vorlage hielt, des von Philemon verfassten *Emporos*. Zuletzt zum *Mercator*: Marshall 2019, 90–94 und Duque 2020.

folglich nicht umhinkönnen, die Auskünfte über die beiden Personen, die wir bei ihrem jeweiligen Auftreten erhalten (272ff. bzw. 474ff.), gleichermaßen zur Exposition zu rechnen.

Außer diesen wissensnotwendigen Informationen, die Fields als „expository facts“ hätte einstufen sollen, gibt es Hinweise, deren Sinn der Zuschauer zwar zunächst vorläufig nicht begreift, die der Dramatiker aber zur Motivierung bevorstehender Ereignisse geben muss. Wenn Fields schreibt, Charinus liefere in seiner Prologrhesis die „presuppositions“ „with almost unnecessary detail“ (10), dann denkt er wohl u. a. an den ausführlichen Bericht des jungen Mannes über einen früheren Konflikt mit dem Vater wegen einer *meretrix*, die ihn ausnahm. (40–78). Charinus charakterisiert Demipho dort als einen Mann von strengsten moralischen Grundsätzen. Das Publikum benötigt diese Aussage für das Verständnis späterer Ironien, die darauf beruhen, dass der Sohn, der seinen Vater für *meretrix*-feindlich hält, nicht ahnt, dass ausgerechnet der „sittenstrenge“ Mann es auf die von der Reise mitgebrachte käuflich erworbene *amica* abgesehen hat; man beachte besonders seine nunmehr von falschen Voraussetzungen ausgehende Äußerung *scio saevo' quam sit, domo doctus* (354: Ich weiß, wie grimmig er ist, nachdem ich es daheim erfahren habe), einen deutlichen Rückverweis auf 40ff. Wichtig ist auch die frühe Information, dass Dorippa, die Frau von Demiphos Helfer Lysimachus, sich auf dem Land befinde (277ff.), denn damit wird ihr Auftritt, der in V. 667ff. eine Wende des dramatischen Geschehens einleitet, rechtzeitig motiviert. Auf jeden Fall ein Element der Exposition bildet außerdem Demiphos Erzählung seines Traums (229–251), in dem der Gang der Handlung knapp vorgezeichnet ist, so dass das Publikum, auch wenn es noch nicht alle Bezüge durchschaut, wenigstens sicher sein kann, dass der lüsterne Alte am Ende geprellt wird.

Überhaupt nicht erwähnt ist bei Fields, dass Charinus zu Beginn seiner Prologrhesis auf den uns in zwei griechischen Versionen überlieferten ἀμυχναία-Monolog eines unglücklichen νεανίας ἐραστής anspielt, welcher Nacht, Sonne oder Mond sein Leid klagt (3–8).<sup>8</sup> Indem der hier redende Verliebte sich von jener Form des Einstiegs in seine Selbstvorstellung distanziert, wirbt er auf scherzhafte Weise implizit um die Gunst des Publikums, dessen Aufmerksamkeit er in V. 14f. zur Bedingung dafür macht, dass er die Vorgeschichte erzählt. Weiter: Das Stück handelt von der aufrichtigen Liebe eines zwar ängstlichen, aber sympathischen *iuvenis* und der Geilheit eines komischen *senex*, und von der „knisternden“ Stimmung, die der Kontrast verschiedener Neigungen bewirkt, sind die Interaktionen der Bühnenfiguren geprägt. Eingeführt in diese Atmosphäre rivalisierender Erotik werden die Zuschauer durch die beiden ersten Monologe des Vaters und des Sohns (1–110 und 225–271), in denen jeder auf seine Art von seinem *amor* spricht. Sind nicht solche Mittel der Werbung um das Publikumsinteresse – *captatio benevolentiae*, Bitte um Aufmerksamkeit und

---

<sup>8</sup> Vgl. u. S. 70f.

Erzeugen einer spezifischen Atmosphäre – ebenso als Funktion einer dramatischen Exposition zu betrachten wie die Information über die Vorgeschichte und die gezielten Hinweise, die spätere Ereignisse motivieren?

### 2.1.3 Hans Günther Bickert

Die kritische Auseinandersetzung mit den von Fields vorgelegten Expositionsanalysen hat m. E. ergeben, dass er mit seiner Theorie der „gradual exposition“ zwar den richtigen Weg zu einem umfassenden Expositionsverständnis gewiesen, aber beim Sammeln von Expositionsmaterial nicht alle Möglichkeiten des Exponierens berücksichtigt hat, von denen die Dichter der Neuen Komödie Gebrauch machen konnten. Nun vermochte aber die moderne Literaturwissenschaft bei ihren Bemühungen um Definition des Begriffs der dramatischen Exposition besser zu argumentieren als die Klassische Philologie. Die früheren von Germanisten entwickelten Dramentheorien, z. B. diejenigen Gustav Freytags (1863) und Robert Petschs (1945), besagten, der erste Akt oder allenfalls die beiden ersten Akte bildeten einen in sich geschlossenen Expositionsteil. Doch 1969 gelang Hans Günther Bickert der Durchbruch zu einer neuen Begriffsbestimmung, die auch gegenüber der von Fields vertretenen einen wesentlichen Fortschritt darstellte. Er konnte, gestützt auf ein sorgfältiges Quellenstudium, anhand einiger mit Bedacht aus der Dramenliteratur des 16.–19. Jahrhunderts ausgewählter Texte<sup>9</sup> exemplarisch zeigen, dass die Szeniker selbst keineswegs den ersten Abschnitt eines Dramas, also etwa den ersten Akt, zur Vermittlung des wissensnotwendigen Expositionsmaterials vorsahen, sondern die Expositionsfakten je nach Maßgabe des Stoffs über die einzelnen Szenen verstreuten. Bickerts Expositionsanalysen ergaben dies (109):

Endlich geht es nicht länger an, die Exposition als einen zusammenhängenden „Teil“, sei er nun als quantitativ oder qualitativ apostrophiert, zu betrachten, denn das Expositionsmaterial, die Summe aller Expositionsfakten, ist über das ganze Stück ausgebreitet, wenn auch am Anfang in größerer Konzentration vorhanden.

An den analysierten Dramen beobachtet Bickert immer wieder erkennbare Expositionsfunktionen, die er mit speziellen Termini benennt: Bitte um Aufmerksamkeit, Erzeugung von Stimmung und Spannung sowie erste Hinweise zum Verständnis des Stücks sind für ihn die „Exordialfunktionen“ (40–48. 79–85), das *semina spargere* des motivierten Handlungsaufbaus die „Narrationsfunktion“ (48–

---

<sup>9</sup> Beispielsweise stützt sich die Wahl der *Minna von Barnhelm* Lessings auf das Urteil Goethes, der am 27.3.1831 Eckermann gegenüber äußerte, die beiden ersten Akte dieser Komödie seien wirklich ein „Meisterstück von Exposition“ (Beutler 1948–1950, 24, 488f.).

50. 85–94) und die Information über Handlung und Personen die „Prologfunktion“ der Exposition (50–52. 94–107).<sup>10</sup>

Gewiss, die Struktur der *Minna von Barnhelm* oder des *Zerbrochenen Krugs* gehorcht anderen Gesetzen als die Dramaturgie der Komödie im frühhellenistischen Athen. Doch meine kurze Analyse der Exposition des *Mercator* dürfte deutlich gemacht haben, dass die Aufgaben, die eine Exposition in den von Bickert untersuchten neuzeitlichen Dramen zu leisten hat, zum größten Teil auch schon von der Exposition eines antiken Dramas verlangt war. Unter Berücksichtigung der Gegebenheiten des attischen Theaters im 4./3. Jahrhundert v. Chr. kann ich nun, gestützt auf die Resultate meiner bisherigen Auseinandersetzung mit Expositionstheorien, allgemeine Überlegungen zu Menanders Technik der Exposition anstellen und daraus mein Vorgehen bei der Untersuchung der einschlägigen Passagen in den Komödien entwickeln.

#### 2.1.4 Allgemeines zur Expositionstechnik Menanders

Der Dichter der Neuen Komödie, Vielschreiber wie seine Vorgänger auf der Bühne des 5. Jahrhunderts v. Chr.,<sup>11</sup> arbeitete in höherem Maße als diese mit einem Arsenal stetig sich wiederholender Motive, darunter besonders häufig Vergewaltigung, Kindsaussetzung, Intrige eines *servus callidus*, ἀναγνώρισις.<sup>12</sup> Man bedenke, dass der Zuschauer über das Spiel, das ihn erwartete, eines wusste, bevor er im Theater Platz nahm: Der Ausgang der Handlung würde auf jeden Fall einen γάμος in irgendeiner Form bringen, sei es, dass, wie in den meisten Fällen, zwei Liebesleute auf rechtliche Weise verbunden wurden oder getrennte Ehegatten sich aussöhnten, sei es, dass ein loser νεανίας ἐραστής sich mit seiner Hetäre vereinigen konnte. Wollte also der Dichter einer neuen Komödie beim dramatischen Agon auf das spezielle Interesse und Wohlwollen seiner Richter und seines Publikums zählen, musste er größten Wert auf eine meisterhafte Gestaltung des Drameneingangs legen, auf die Überraschung und Verblüffung des Publikums durch ein faszinierendes „erstes Bild“; denn der erste Eindruck bleibt bekanntlich haften. War er besonders positiv und gelang es dem Szeniker, möglichst große Spannung der Zuschauer auf den weiteren Verlauf seines Stücks zu erregen und damit ihre Sympathie zu gewinnen sowie eine mitreißende Stimmung zu erzeu-

<sup>10</sup> Bickert ist nach wie vor aktuell; vgl. Asmuth 2007, 549: „Nach dem Erscheinen der Arbeiten von Schultheis (1971), die die älteren Untersuchungen zur Expositionstechnik auf breiterer Materialbasis weiterführt, und von Bickert (1969), die der nicht normativen systematischen Erforschung der Exposition erstmals eine begriffsgeschichtliche Grundlage bietet, ist das Interesse an der Exposition offenbar weitgehend zum Erliegen gekommen.“

<sup>11</sup> 106 Titel von Komödien Menanders sind bekannt, aber darunter befinden sich Zweititel (Scardino/Sorrentino 2015, 202).

<sup>12</sup> S. auch unten S. 101f. zu Satyros über die Neue Komödie.