

# Fragmenta Comica

Menander  
Einleitung

V&R

Verlag Antike



HEIDELBERGER AKADEMIE  
DER WISSENSCHAFTEN



**Verlag Antike**

© 2024 Vandenhoeck & Ruprecht | Brill Deutschland GmbH  
ISBN Print: 9783949189937 — ISBN E-Book: 9783949189944

## Fragmenta Comica (FrC)

Kommentierung der Fragmente der griechischen Komödie

Projektleitung Bernhard Zimmermann

Im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften  
herausgegeben von Glenn W. Most, Heinz-Günther Nesselrath,  
S. Douglas Olson, Antonios Rengakos, Alan H. Sommerstein  
und Bernhard Zimmermann

**Band 24.1 · Menander, Einleitung**

**Niklas Holzberg**

# Menander

## Einleitung

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

Die Bände der Reihe *Fragmenta Comica* sind aufgeführt unter:  
[http://www.komfrag.uni-freiburg.de/baende\\_liste](http://www.komfrag.uni-freiburg.de/baende_liste)

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 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 Schönigh, Brill Fink,  
Brill mentis, Brill Wageningen 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.

Umschlaggestaltung: disegno visuelle kommunikation, Wuppertal

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

ISBN 978-3-949189-94-4

## Inhalt

Einleitung . . . . .	7
1. Voraussetzungen für die Werkentstehung . . . . .	8
1.1 Vita . . . . .	8
1.2 Aufführungspraxis . . . . .	9
2. Nachleben . . . . .	12
2.1 Überlieferung . . . . .	12
2.2 Antike Rezeption . . . . .	15
3. Die Gattung . . . . .	20
3.1 Von der Alten zur Neuen Komödie . . . . .	20
3.2 Neue Komödie und Euripides . . . . .	23
4. Zeitgenössische Ethik und Zeitbezug . . . . .	26
4.1 Moral in komischem Kontext . . . . .	26
4.2 Verhältnis zu Athen . . . . .	29
5. Dramatische Technik, Sprache und Metrik am Beispiel des <i>Dyskolos</i> („Der Schwierige“) . . . . .	31
6. Die übrigen direkt überlieferten Texte . . . . .	43
6.1 Komödien, die in Resten von mehr als zwei Akten überliefert sind	
6.1.1 <i>Samia</i> („Die Samierin“) . . . . .	44
6.1.2 <i>Sikyonios/Sikyonioi</i> („Der/Die Sikyonier“) . . . . .	49
6.1.3 <i>Aspis</i> („Der Schild“) . . . . .	52
6.1.4 <i>Perikeiromene</i> („Die Geschorene“) . . . . .	55
6.1.5 <i>Misumenos</i> („Der Gehasste“) . . . . .	59
6.1.6 <i>Epitrepontes</i> („Das Schiedsgericht“) . . . . .	62
6.2 Komödien, die nicht als ganze zu überschauen sind . . . . .	66
6.2.1 Eröffnungsszenen: <i>Heros, Phasma, Georgos,</i> <i>Leukadia, Kolax</i> (?) . . . . .	66
6.2.2 Mittlere Akte ( <i>Theophorumene, Kitharistes, [Dis exapaton]</i> ) . . . . .	71
6.2.3 Fünfter Akt: <i>Perinthia, Koneiazomenai, Fabula incerta</i> . . . . .	74
6.2.4 Szenen, die keinem Akt zugeteilt werden können: <i>Karchedonios, Encheiridion</i> . . . . .	77
7. Die römischen Bearbeitungen von Komödien Menanders . . . . .	78
7.1 Vergleich des <i>Dis exapaton</i> („Zweifachbetrüger“) mit den <i>Bacchides</i> . . . . .	80
7.2 Plautus, <i>Cistellaria und Stichus</i> . . . . .	85
7.3 Terenz, <i>Andria, Heautontimorumenos, Eunuchus, Adelphoe</i> . . . . .	86
Literatur . . . . .	93
Register . . . . .	101



## Einleitung

Der Komödiendichter Menander ist für uns der früheste Dramatiker, der seinen Stücken, soweit wir wissen, sehr häufig ein heute noch in Bühnenspielen, Filmen und TV-Serien immer wieder verwendetes Handlungsschema zugrunde legte: Ein junger Mann und eine junge Frau, deren Zusammenkommen anfangs allerlei im Wege steht, werden nach erfolgreicher Beseitigung sämtlicher Hindernisse am Ende vermählt. Es gelang Menander, diese Art von Geschehensablauf, bei dem in unserer Zeit oft Trivialitäten aneinandergereiht sind, nicht nur virtuos zu variieren, sondern auch realitätsnah und gedanklich höchst anregend auszugestalten. Denn er schuf Meisterwerke der dramatischen Struktur, charakterisierte die agierenden Personen lebensecht durch eine jeweils spezifisch auf sie abgestimmte Diktion und bediente das durchaus anspruchsvolle Unterhaltungsbedürfnis seiner Zeitgenossen durch kluges Anverwandeln seiner Stoffe an die aktuellen politischen und sozialen Voraussetzungen sowie durch subtile Intertextualität als geistreiches Vergnügen für das kulturelle Gedächtnis der Zuschauer. Die vorliegende Einführung widmet sich im ersten Viertel den Aspekten, unter denen man Menander interpretiert, um dann die Texte der direkten Überlieferung<sup>1</sup> zu analysieren und anschließend das Menandrische in den römischen Bearbeitungen menandrischer Komödien zu erörtern.

---

<sup>1</sup> Zugrunde gelegt ist die Ausgabe von Rudolf Kassel und Stephan Schröder in PGC VI 1 (2022), für die indirekte Überlieferung die Ausgabe von Kassel und Colin Austin in PCG VI 2 (1998); vgl. auch Sandbach <sup>2</sup>1990 und Körte/Thierfelder <sup>2</sup>1959. Folgende Bilinguen sind daneben hervorzuheben: Jacques <sup>2</sup>1976; Arnott 1979–2000; Jacques 1998; Ferrari 2001; Blanchard 2009, 2013 und 2016; Rau 2013/14. Ein wichtiges Hilfsmittel ist auch die deutsche Übersetzung Treu/Treu 1980.

# 1. Voraussetzungen für die Werkentstehung

## 1.1 Vita

Während der 51 Jahre seines Daseins<sup>2</sup> stand Menanders Heimatort, die einst autonome Polis Athen, unter makedonischer Statthalterschaft. Geboren wurde der Dichter 342/41 v. Chr. in dem nordöstlich der Stadt knapp 20 km von ihr entfernten Demos Kephisia als Sohn eines gut situierten und angesehenen Mannes namens Diopieithes und dessen Frau Hegestrata. Was uns über Menanders Werdegang, seine Ausbildung und sein Verhältnis zur Obrigkeit berichtet wird, ist, da spärlich und z. T. unsicher bezeugt, nicht unbedingt verlässlich; deshalb sind die Folgerungen, die man vor allem in jüngerer Zeit daraus für die Interpretation der Komödien gezogen hat, weitgehend spekulativ. Von der Nachricht, Menander habe 323/22 und 322/21 v. Chr. seinen Dienst als Ephebe zusammen mit Epikur abgeleistet, sah man sich nicht ernsthaft dazu veranlasst, Reflexe der Lehre dieses Philosophen aus den Komödien herauszulesen. Doch analog geschah das mehrfach sehr ausgiebig aufgrund der nur einmal und nur aus zweiter Hand gelieferten Information, Theophrast, der zu Lebzeiten des Dichters führende Vertreter des Peripatos, habe ihn unterrichtet. Bestätigt fand man das dadurch, dass Menander wiederum laut einem einzigen Testimonium ein Freund des Demetrios von Phaleron gewesen sein soll.<sup>3</sup> Denn der von dem makedonischen Feldherrn Kassander eingesetzte Hegemon Athens in den Jahren 317–307 v. Chr., in denen die Stadt nicht mehr demokratisch, sondern oligarchisch regiert wurde, war nachweislich ein Peripatetiker. Angeblich drohte Menander wegen seiner Freundschaft mit Demetrios beinahe ein Prozess, nachdem Athen unter dem seit 306 v. Chr. als König über Makedonien herrschenden Feldherrn Demetrios Poliorketes (vorübergehend) die Demokratie restauriert hatte.

Wie wir sehen werden, erlauben Menanders Komödien keine zweifelsfreien Interpretationen, die ihn zu einem dezidierten Anhänger oder gar Vermittler des Peripatos machen, und erst recht keine Entscheidung darüber, ob er demokratisch oder oligarchisch gesinnt war. Dafür ist allein schon der Bestand an erhaltenen Texten zu gering: Vom Wortlaut der über 100 Stücke, die Menander schrieb – wir kennen 106 Titel, unter denen sich Zweittitel befinden<sup>4</sup> –, sind nur noch etwa 5 %<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Zu diesem Abschnitt vgl. die Testimonia (im Folgenden = Test.) in PCG VI 2, 1–45 und dazu besonders Schröder 1996, Blume 1998, 5–12 und Zimmermann/Rengakos 2014, 1061f.

<sup>3</sup> Als solcher tritt er in Phaedrus 5,1 (4,2 Zago) = Test. 10 auf, aber es liegt vielleicht eine Verwechslung des *Phalereus* mit Demetrios Poliorketes vor (Gaiser 1967, 9 A. 7).

<sup>4</sup> Scardino/Sorrentino 2005, 202.

<sup>5</sup> Blume 1998, 16; Zimmermann 2006, 179. Eine Begründung für diese Zahl konnte ich nirgendwo finden, auch nicht für die „less than eight per cent“, die Arnott 1979, 346 nennt.

erfassbar. Außerdem wissen wir von ganz wenigen Komödien das Datum der Aufführung, das man zur jeweiligen politischen Situation Athens in Bezug setzen könnte. Es steht nicht einmal fest, ob es sich bei Menanders Erstling, einem 321 v. Chr. bei den Städtischen Dionysien dargebotenen Stück, um die *Orge* handelte, da Einiges für die *Thais* spricht,<sup>6</sup> oder ob er bei diesen Festspielen 315 v. Chr. mit der *Orge* seinen ersten von insgesamt acht Siegen im Wettbewerb der Komödiendichter errang. Sicher ist sein Sieg mit dem *Dyskolos* bei den Lenäen 316 v. Chr. Nicht allein bei dieser und der anderen athenischen Veranstaltung kamen Menanders Stücke auf die Bühne, sondern auch in mehreren Städten der griechischen Welt, teils erstmals, teils als Reprisen.<sup>7</sup> Die Bekanntheit, die der Dichter dadurch erlangte, mag König Ptolemaios Soter I. von Ägypten dazu bewogen haben, Menander zur Übersiedelung in seine Hauptstadt Alexandria einzuladen. Freilich könnte das eine Fiktion Alkiphrons sein, der den Dichter und seine (angebliche) Geliebte Glykera<sup>8</sup> in den *Hetärenbriefen* 4,18 und 19 (Test. 20) korrespondieren lässt. Auf jeden Fall glauben dürfen wir dagegen, dass Menander 292/91 oder 291/90 v. Chr. starb, bei einem Bad im Hafen von Peiraieus, wie es heißt.

### 1.2 Aufführungspraxis

Nach seinem Tod ehrten die Athener ihren Menander mit einer Sitzstatue, die sie neben Standbildern des Aischylos, Sophokles und Euripides an dem Ort aufstellten, wo die meisten Komödien des Dichters erstmals inszeniert wurden: dem Dionysostheater.<sup>9</sup> Dort blickten vom südöstlichen Abhang der Akropolis bis zu 18 000 Zuschauer und wahrscheinlich Zuschauerinnen, die auf Bänken saßen, zur Bühne herab. Ursprünglich wie die Sitzreihen aus Holz gefertigt, bot sie nichts weiter als eine rechteckige oder trapezförmige Spielfläche mit einem Bühnenhaus, der Skene, im Hintergrund, und diese äußere Form diente den Theatern überall im griechischen Sprachraum als Muster. Etwa acht Jahre vor Menanders Geburt begann man damit, den gesamten Komplex aus Stein zu renovieren, wobei aber die ursprüngliche Struktur bewahrt blieb. So entstand das Theater, das heute nach dem Athener Lykurgos benannt wird, weil er, 338–326/25 v. Chr. politisch tätig, sich bei der Verwirklichung des architektonischen Projekts stark engagierte. Neu

---

<sup>6</sup> Iversen 2011.

<sup>7</sup> Konstantakos 2008, 89f.; Csapo 2010, Nervegna 2013, 19–23. 63–119; Konstan 2018, 112f.

<sup>8</sup> Zu ihr zuletzt Konstantakos 2006 und Furley 2015, 3–7.

<sup>9</sup> Hier kann zur Aufführungspraxis nur das Wichtigste über das gesagt werden, was Menander betrifft. Aus der umfangreichen Literatur seien Blume 1978, Green 1994, Green/Handley 1995, Webster/Green/Seeberg <sup>3</sup>1995 und Csapo 2010 sowie die Zusammenfassung in Heap 2019, 13–25 hervorgehoben. Vgl. auch die Hinweise der einzelnen Artikel in Sommerstein 2019 (,actors' etc.).

war, dass die Schauspieler und der nach wie vor ins griechische Drama integrierte Chor nicht mehr wie bisher auf einer Spielfläche gemeinsam auftraten, sondern die Choreuten auf einem kreisförmigen Platz, der Orchestra, und die Akteure dahinter. Es ist davon auszugehen, dass man deren Spielplatz zu Menanders Zeit noch nicht gegenüber der Orchestra erhöht hatte; in den auf Papyrus erhaltenen Szenen, in denen bei ihm die singende und tanzende Schar erstmals auftritt, bewegte sich diese mit den Personen der Handlung offenkundig auf derselben Ebene. Wer von ihnen aus der Sicht des Publikums von links auf der Bühne erschien, kam vom Land, während zu dem Bühnenzugang (Parodos) auf der rechten Seite der Weg von der Agora oder vom Peiraieus führte.

Das antike Theater kannte keine Szenen innerhalb eines geschlossenen Raums. Alle Aktion lief vor der Skene ab, welche die Verbindung zu dem, was hinter ihr geschah, durch zwei Öffnungen schuf. Sie fungierten als Türen von zwei Häusern, und zwischen ihnen konnte es eine dritte Öffnung geben, z. B. als Eingang zu dem Heiligtum eines Gottes. Außer durch Berichte, die neben hinter szenischen Vorgängen auch extraszenische in das Spielgeschehen einbezogen, konnten hinter szenische dadurch vergegenwärtigt werden, dass eine Person beim Hervortreten aus einer Tür zurück ins Haus sprach und so den Zuschauern Einblick in das verschaffte, was sich dort unmittelbar vorher ereignet hatte oder gerade ereignete.<sup>10</sup> Ferner war Kontakt zwischen Interieur, Bühne und Publikum dadurch herstellbar, dass man eine Stimme hörte, z. B. die einer Gebärenden, die zu Artemis als der Geburtsgöttin rief (F 38). Gelegentlich machte Menander auch von einem „Innen-nach-außen“-Gerät Gebrauch, das Aristophanes und die Tragödiendichter des 5. Jahrhunderts v. Chr. häufiger eingesetzt hatten: dem Ekkyklema, einer hölzernen Plattform auf Rädern, mit der aus einer Tür der Skene eine Person herausgerollt werden konnte.<sup>11</sup> Das Bühnenhaus hatte neben der Funktion, hinter szenische Aktion in das davor stattfindende Spielgeschehen einzubeziehen, noch eine weitere, eher technische: Da die Anzahl der Schauspieler mit Sprechrolle beschränkt war, also einer den Part nicht nur einer Person übernahm, begab er sich zur Veränderung seiner äußeren Erscheinung in die Skene. Es ist umstritten, ob Menander ebenso wie den zeitgenössischen Tragödiendichtern, an deren Dramaturgie er sich, wie wir sehen werden, zu einem großen Teil anlehnte, lediglich drei Akteure zur Verfügung standen.<sup>12</sup>

Der Rollenwechsel wurde dadurch ermöglicht, dass die Schauspieler Masken trugen. Diese gestatteten zusammen mit den zu ihnen passenden Kostümen, dass von den traditionsgemäß ausschließlich männlichen Akteuren auch Frauen gespielt werden konnten. Eine Liste von Masken im *Onomastikon* des Iulius Polydeukes (2. Jh. n. Chr.) differenziert 44 Sorten, die den einzelnen Komödien-

<sup>10</sup> Vgl. bes. Zagagi 2004.

<sup>11</sup> Vgl. bes. Belardinelli 2000.

<sup>12</sup> Vgl. bes. Sandbach 1975; Blume 1998, 65–69.

typen zugeordnet sind, z. B. der Figur des Soldaten oder derjenigen der Hetäre (4,133–154). Es gibt eine Fülle von bildlichen Darstellungen solcher πρόσωπα (wörtl. „Vor-Gesichte“), darunter die in der Nekropole der Insel Lipari nordöstlich von Sizilien ausgegrabenen Reproduktionen als Terrakotten, die, ins 4. und 3. Jahrhundert v. Chr. datierbar, die Welt der kontemporären Komödie zudem durch Statuetten der darin vorkommenden *dramatis personae* repräsentieren.<sup>13</sup> Die traditionellen Typen, die der damalige Zuschauer an den jeweiligen Masken erkannte, hatten sich, wie man allgemein sicher mit Recht annimmt, während der Entwicklungsphase der Komödie zwischen 410 und 320 v. Chr. herausgebildet, die man zur Unterscheidung von der Alten Komödie u. a. des Aristophanes und der Neuen Komödie u. a. Menanders Mittlere Komödie nennt. Man sollte meinen, dass die Maske den Komödiendichter zwang, eine Person, die sie trug, entsprechend der visuellen „Vorgabe“, also typuskonform, reden und agieren zu lassen. Doch das trifft auf Menander gerade nicht zu. Gewiss, man ist in der Forschung, in der das Problem „Verhältnis von Maske und Charakter des Maskenträgers“ immer wieder diskutiert wird, so weit gegangen zu behaupten, Menanders Publikum habe die Eigenart einer Komödiengestalt einzig anhand der bildlichen Semantik ihres πρόσωπον, nicht ihrer Worte und Taten erfasst; die dafür erforderliche Vielzahl von erheblich mehr als 44 Masken sei aus der großen Menge der Artefakte in Lipari erschließbar.<sup>14</sup> Aber wäre es so gewesen, hätte der Philologe Aristophanes von Byzanz (um 220 v. Chr.) schwerlich dies ausgerufen (Test. 83):

ὦ Μένανδρε καὶ βίε,  
πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο;

O Menander und Leben, wer von euch beiden hat wen von euch beiden nachgeahmt?

Das dürfte auf Menanders hohe Kunst der lebensechten Porträtierung zielen, die man daran erkennt, dass er in betonter Abweichung von der Typologie einzelner Masken Individuen schuf, mit denen die Zuschauer sich identifizieren konnten. Er bewirkte das, indem er die Erwartungen, die man mit Charakter und Handeln des Trägers einer bestimmten Maske verknüpfte, nicht erfüllte, ja sie durch eine Maske zunächst in die Irre führte. Es ist gut denkbar, dass der Komödiendichter gerade durch dieses Mittel seiner dramatischen Technik besondere Berühmtheit erlangte und es deshalb zu Neuinszenierungen seiner Stücke überall in der hellenischen Oikumene kam.<sup>15</sup> Menander wurde an den verschiedensten Orten von Sizilien bis Kleinasien bei Theaterfestspielen, bevor diese im Laufe des 3. Jahrhunderts n. Chr. ausstarben, zum bei Weitem beliebtesten Komödiendichter. Die Griechen hielten

<sup>13</sup> Vgl. bes. Bernabò Brea 1981; Schwarzmaier 2012; zusammenfassend: Heap 2019, 5–11.

<sup>14</sup> Wiles 1991; vgl. dazu H.-D. Blume, *Gnomon* 66, 1994, 667–671.

<sup>15</sup> S. o. S. 9 mit Anm. 7.

ihn schon bald nach seinem Tod für ihren bedeutendsten Poeten nach Homer und Euripides, und das bringt uns, bevor wir uns seinem Werk zuwenden, zu dessen Rezeption bis in die Neuzeit.

## 2. Nachleben

### 2.1 Überlieferung

Was die Zahl der antiken Abschriften seiner Komödien betrifft, wäre Menander sogar die Nr. 2 nach Homer und vor Euripides, wenn ihm die ohne Verfasser- und Titelangabe auf uns gekommenen Texte, die als Produkte seiner Feder stark verdächtig, aber in PCG unter die *Fragmenta adespota* aufgenommen sind, zugewiesen werden könnten.<sup>16</sup> Bei den Resten von Menanders Komödien ist zwischen der direkten und der indirekten Überlieferung zu unterscheiden. Indirekt sind uns Textausschnitte<sup>17</sup> bekannt, die mehrere Prosautoren nach Menanders Tod bis in die Spätantike aus diversen Anlässen zitieren.<sup>18</sup> Oft handelt es sich dabei nur um ein Wort, das einen Philologen als solches interessierte, aber ganze Verse lesen wir bis zu 18 bei einzelnen Gewährsmännern. Von ihnen haben uns Athenaios (Anfang 3. Jh. n. Chr.) in seinem „Gelehrtengastmahl“ (*Δειπνοσοφισταί*) und Ioannes Stobaios in seinem *Anthologion* (Anfang 5. Jh. n. Chr.) die meisten Exzerpte verschafft, sich aber bei ihrer Auswahl jeweils auf das schwerpunktmäßig für sie relevante Thema konzentriert: Athenaios bietet überwiegend Verse, die jemand in einem Menander-Stück im Zusammenhang mit Essen und Trinken sprach, Stobaios beschränkt sich auf sententiöse Äußerungen, die moralisch erbauen sollen. Viele von solchen Lebensweisheiten bestehen aus einem einzigen jambischen Trimeter, z. B. F 707, ein früher oft als persönliches Bekenntnis Menanders zur Humanität begriffener Vers:

ὡς χαρίεν ἔστ' ἄνθρωπος, ἄν ἄνθρωπος ἦ.

Wie reizend ist ein Mensch, wenn er ein Mensch ist.

Diesen Vers finden wir auch in einer durch byzantinische Kodizes überlieferten Sentenzensammlung mit dem Titel *Γνώμαι μονόστιχοι*<sup>19</sup> (V. 852 Jäkel). Schon für die frühe Kaiserzeit nachweisbar, geht sie sehr wahrscheinlich auf ältere Gnomologien zurück, die aus Florilegien verschiedener Dichter zusammengestellt wurden. Einer unter ihnen ist Menander, von dem höchstens ein Drittel

<sup>16</sup> Csapo 2010, 143.

<sup>17</sup> PCG VI 2 zählt 894 Menander sicher zuzuweisende Fragmente dieser Art.

<sup>18</sup> Vgl. dazu bes. K. Treu 1975; Scardino/Sorrentino 2005, 202–204.

<sup>19</sup> Zum Folgenden vgl. Görler 1963, Jäkel 1964 und zuletzt Pernigotti 2008.

der Sinnsprüche stammt – sehr viele entnahm man Euripides-Tragödien –, der aber vermutlich deshalb als Autor der gesamten Sammlung bezeichnet wurde, weil die ältesten Dichterflorilegien Verse seiner Komödien vereinten. Eine dieser sogenannten „Menander-Sentenzen“ (V. 573 Jäkel) setzte Johann Wolfgang von Goethe als Motto über sein Vorwort zu Teil 1 von *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*:

ὁ μὴ δαρὲὶς ἄνθρωπος οὐ παιδεύεται.

Der nicht geschundene Mensch wird nicht erzogen.

Als Band I 1 der Autobiographie 1811 erschien, kannte die Welt Menander-Verse nur aus der indirekten Überlieferung. Sie waren zuletzt im Jahre 1823 von August Meineke in *Menandri et Philemonis reliquiae* ediert worden, und allein diese Fragmente veranlassten Goethe dazu, sich zweimal Johann Eckermann gegenüber positiv über Menander zu äußern, am 12.5.1825 und am 28.3.1827:

*Nächst dem Sophokles [...] kenne ich keinen, der mir so lieb wäre. Er ist durchaus rein, edel, groß und heiter, seine Anmut ist unerreichbar. Daß wir so wenig von ihm besitzen, ist allerdings zu bedauern, allein auch das Wenige ist unschätzbar und für begabte Menschen viel daraus zu lernen.*

*Von Menander kenne ich nur wenige Bruchstücke; aber diese geben mir von ihm gleichfalls eine so hohe Idee, daß ich diesen großen Griechen für den einzigen Menschen halte, der mit Molière wäre zu vergleichen gewesen.*

Es dauerte noch 17 Jahre, bis 1844 auf dem Sinai der erste Text der direkten Überlieferung entdeckt wurde: zwei Blätter eines Pergamentkodex des 4. Jahrhunderts n. Chr., auf denen z. T. lückenhaft V. 127–148, 159–177 und F \*15, der *Epitrepontes* sowie 1–27 und 32–56 des *Phasma* stehen (P in PCG VI 1, 130 und 440). Seitdem kamen in kürzeren und längeren Abständen bis in jüngere Zeit immer wieder Menander-Texte zutage, die meisten auf Papyrus, nur ein weiterer auf Pergament.<sup>20</sup> Wir besitzen mittlerweile über 100 Papyri aus der Zeit vom 3. Jahrhundert v. Chr. bis zum 7. Jahrhundert n. Chr., davon 60% aus den ersten 300 Jahren der Kaiserzeit, in denen der Dichter offenbar besonders eifrig gelesen wurde. 20 der direkt überlieferten Stücke sind eindeutig von ihm verfasst, weshalb der erste der beiden Menander-Bände in PCG, VI 1, sie allein enthält: *Dyskolos*, fast ganz erhalten, größtenteils *Samia* und *Epitrepontes*, mit Text aus

<sup>20</sup> Der schon 2003 entdeckte Palimpsest in der Vatikanischen Bibliothek, bis heute unveröffentlicht, soll 400 Verse enthalten, deren erste Hälfte aus dem *Dyskolos* und deren zweite Hälfte vermutlich aus der *Titthe* stammt; dazu zuletzt Christophe Cusset in Sommerstein 2019, 960. Zur Fundgeschichte seit 1844 vgl. bes. Blume 1998, 35–44 und zuletzt Blume in Sommerstein 2019, 544–546.

mehreren Akten *Aspis*, *Misumenos*, *Perikeiromene* und *Sikyonios* sowie mit z. T. beträchtlichen Resten einzelner Szenen *Georgos*, *Dis exapaton*, *Encheiridion*, *Heros*, *Theophoroumene*, *Karchedonios*, *Kitharistes*, *Kolax*, *Koneiazomenai*, *Leukadia*, *Perinthia*, *Phasma* und ein Text aus einer dem Titel nach unbekanntem Komödie, die aber zu einer Menander-Auswahledition des 5. Jahrhunderts n. Chr. gehört. Man nennt sie „Fabula incerta“, und unter diese Überschrift stellt Geoffrey Arnott in seiner Loeb-Bilingue (1979–2000) acht weitere Komödien, die seiner Meinung nach von Menander geschrieben sein können, als Fabula incerta 2–9.<sup>21</sup>

Solche Texte möchte ich jedoch in der vorliegenden Einführung nicht näher betrachten. Denn die Menander-Forschung fußt zu einem nicht geringen Teil auf etwas, was ich möglichst vermeiden will: Spekulationen. Sie erstrecken sich von Versuchen der Ausfüllung von Textlücken in den Papyri bis zur Rekonstruktion ganzer Komödien, u. a. anhand der von Plautus und Terenz adaptierten Menander-Stücke. Und da schreckt man vor großartigen Hypothesen selbst dann nicht zurück, wenn einer dieser römischen Texte zwar nicht den griechischen Dichter als Autor des Originals angibt, aber einer seiner Komödien ähnlich scheint. Das gilt z. B. für die *Aulularia* des Plautus, die man wegen ihrer strukturellen und motivischen Verwandtschaft mit dem *Dyskolos* immer wieder als Komödie Menanders vindiziert hat, obgleich sich kein Zitat der indirekten Überlieferung als Vorlage für eine Passage im lateinischen Text ausmachen lässt.<sup>22</sup> Auch kam es schon öfter vor, dass über *lacunae* in Papyri Vermutungen geäußert wurden, die sich nach der Entdeckung neuer Papyri als verfehlt erwiesen. Sehr weit in die Irre ging man bei Überlegungen zum Schluss der *Samia*, den der Text im 1907 publizierten Pap. Cairensis 43227 nicht enthält: 1969 nach Veröffentlichung der vorher nicht vorhandenen Verse im Pap. Bodmer XXV stellte sich alles Spekulieren als falsch heraus.

Was den Umgang mit der direkten Überlieferung betrifft, darf, wer Menander gewissenhaft interpretieren will, sich nicht auf eine gerade als Standardausgabe geltende Edition verlassen, sondern muss sorgfältig prüfen, ob zu dem Text, um den es ihm/ihr geht, ein noch nicht lange bekannter Papyrus existiert. So schreibt z. B. Jan Bernhardt zu *Aspis* 205, der in Sandbachs OCT (<sup>2</sup>1990)

δοκῶ δέ σοι τι πρὸς θεῶν ἁμαρτάνειν;

lautet (2015, 87 A. 55): „Als Smikrines fragt, ob er etwa einen Fehler mache (205: ἁμαρτάνειν), entzieht sich Daos auf ironische Weise einer Antwort, wodurch Smikrines' Frage natürlich doch beantwortet wird (206–209).“ Obwohl Bernhardt vorausgeschickt hat, hier werde die „moralische Komponente“ in der Darstellung von Smikrines' Handeln „deutlich gemacht“, paraphrasiert er ἁμαρτάνειν, wie man

<sup>21</sup> „Der Fabula incerta 1“ ordnet er überdies adesp. 1010, 1063, 1098 und P. Oxy 4409 zu.

<sup>22</sup> Vgl. aber Hunter 1981; Arnott 1988.

sieht, nicht als Terminus der Moralphilosophie und der Tragödie, auf welche die *Aspis*-Szene doch ständig anspielt, mit „sich (moralisch) verfehlen.“ Das böte sich aber an, da es Forscher gibt, die meinen, Menander verwende den Begriff der ἀμαρτία in der Bedeutung, die der Peripatos ihm unterlegt; Sylwester Dworacki und Kathryn Gutzwiller versuchen das u. a. anhand unserer Passage zu zeigen.<sup>23</sup> Doch 1995 veröffentlichte Eric Handley einen *Aspis*-Papyrus (P. Oxy. 4094), der statt ἀμαρτάνειν ἀγνωμονεῖν schreibt, und diese Lesart, wie PCG VI 1 z. St. im Apparat belegt, darf als die richtige gelten. Smikrines sagt: „Glaubst du, bei den Göttern, dass ich eine Dummheit begehe?“ und das ist es dann, was Daos implizit bejaht. Denn wenn er nun mit dem Verweis darauf, dass er ein Phryger sei, scheinbar ausweicht, setzt er sich, wie Stephanie West bemerkt hat,<sup>24</sup> mit dem Phryger Äsop gleich, also mit dem für μηχανήματα bekannten Fabelerzähler der *Vita Aesopi*. Damit deutet er dem *lector doctus* an, dass er jetzt schon an eine gegen Smikrines gerichtete Intrige denke. Intertextualität bildet ein wesentliches Element der Wirkintention Menanders, was die Forschung bis in jüngere Zeit zu wenig beachtet hat.

Nicht allein den Wortlaut von Papyri wie dem Bodmerianus IV sollte man kritisch betrachten, sondern auch das, was in der indirekten Überlieferung zu einzelnen Menander-Zitaten gesagt wird. Grundsätzlich sind diese Exzerpte in einem wichtigen Punkt höchst nützlich: Sie können zur Zuordnung eines Papyrus zu einer bestimmten Komödie verhelfen, wenn die zitierte Stelle sich in dessen Text findet. Aber man muss damit rechnen, dass das Zitat falsch zugewiesen oder falsch ist. Das hat uns der fast vollständig überlieferte *Dyskolos* verraten. Als der Papyrus noch nicht publiziert war, konnte die alte Ausgabe der *Menandri Reliquiae* von Körte/Thierfelder (<sup>2</sup>1959) in den Zitaten, die sie als F 123, 124 und 126 zählt, Exzerpte aus dem *Dyskolos* sehen. Nun aber wissen wir, dass F 123 *Mis.* 20f. entspricht, F 124 *Hymnis* F 365, nicht *Dysk.* 471f. zitiert, wo αἰτῶν neben αἰτησόμενος, nicht αἰτούμενος steht, und ἀνδριάς in F 126 offenbar zu *Dysk.* 677 ἀγάμματι notiert, aber nicht zitiert wird.<sup>25</sup> Auch hier zeigt sich, wie vorsichtig man beim Umgang mit einem Autor sein muss, dessen Texte bis auf die eine Ausnahme des *Dyskolos* fragmentarisch auf uns gekommen sind.

## 2.2 Antike Rezeption

Im Hellenismus und in der Kaiserzeit bis zur Spätantike wurden Menanders Komödien im griechischen Sprachraum nicht nur in vielen Städten und kleineren Orten aufgeführt, sondern dienten überdies, wie ja schon die große Anzahl

<sup>23</sup> Dworacki 1977, 22f.; Gutzwiller 2000, 124 (dort in Anm. 56 der mich nicht überzeugende Versuch, ἀγνωμονεῖν als Synonym zu ἀμαρτάνειν zu verstehen).

<sup>24</sup> West 2012; auch sie ignoriert die Lesart ἀγνωμονεῖν.

<sup>25</sup> Handley 1990, 126.

der erhaltenen Papyri verrät, als beliebte Lesetexte. Bereits einer der alexandrinischen Gelehrten des 3./2. Jahrhunderts v. Chr., vermutlich der oben genannte Aristophanes von Byzanz, dürfte die ihm zugänglichen Komödien in einer textkritischen Edition vereint haben.<sup>26</sup> Sicher bezeugt ist uns philologische Kommentierung und Untersuchung (Test. 75–82) – je einmal wird ein ὑπόμνημα zum *Kolax* und eines zur *Theophoroumene* erwähnt (Test. 77 und 82) –, und Menander avancierte zum Klassiker im Schulunterricht.<sup>27</sup> Es könnte sein, dass einzelne Texte wie im heutigen Gymnasium lediglich in Auswahl gelesen wurden; dafür spricht, dass P. Oxy. 409 + 2655 des 2. Jahrhunderts n. Chr. uns den *Kolax* in unzusammenhängenden Passagen aufbewahrt hat. Man kann wegen des schlechten Zustands der Handschrift nur mit Mühe fünf solche Exzerpte unterscheiden, die zwar keine Sinneinheiten darstellen, aber deswegen nicht als Lektüre in der Schule ausgeschlossen werden müssen. Denn wir wissen nicht, für welches Lernziel derjenige, welcher diese Epitome fabrizierte, sie einzusetzen gedachte.

Rätselhaft ist außerdem, warum Menander mit dem Ende der Antike aus den Klassenzimmern verbannt und nicht mehr abgeschrieben wurde, so dass das griechische Mittelalter ihn nicht rezipierte. Man hat gesagt, als Komödiendichter sei Aristophanes seinem jüngeren Kollegen vorgezogen worden, weil er im Gegensatz zu ihm reines Attisch versifizierte und die in seinen Texten des 5./4. Jahrhunderts v. Chr. repräsentierte klassische Zeit der Polis Athen mehr Interesse weckte als die Epoche, in der Menander lebte.<sup>28</sup> Aber auch wenn man sich bei dem älteren Dramatiker auf die „byzantinische Trias“ beschränkte, weil sie Moral (*Plutos*), Philosophie (*Wolken*) und Philologie (*Frösche*) transportiere, konnten die Schulkinder darin Derbheiten und Obszönitäten finden; diese hatten noch Plutarch in einem (nur auszugsweise erhaltenen) Vergleich der beiden κωμικοί (*Mor.* 853A–854D) dazu veranlasst, Aristophanes zugunsten des ihm moralisch und sprachlich sehr sympathischen Dichters der Neuen Komödie herabzusetzen.<sup>29</sup> Vielleicht schien den christlichen Schulmeistern Menander außer wegen seines unklassischen Griechisch deshalb für ihre Eleven ungeeignet, weil er im Unterschied zu dem Dichter der Alten Komödie *sex life* direkt thematisierte. Immer wieder ließ er ja verliebte junge Männer, die junge Frauen vergewaltigt hatten, Hetären, Zuhälter und Kupplerinnen agieren und sogar die Stimmen der vergewaltigten jungen Frauen waren, wenn diese das ihnen gezeugte Kind unter Schmerzen zur Welt brachten, aus der Skene zu hören. Den byzantinischen Magistern dürfte nicht das auf ein Happy End mit Hochzeit hin konzipierte Handlungsschema – an dergleichen sollten Schüler vermutlich gar nicht denken – der Vermittlung an die Knaben wert gewesen sein, sondern die Moral, die sie durch einzelne Verse artikuliert sahen, und Trimeter voller sittlicher Weisheit waren in den für die

<sup>26</sup> Blume 1998, 18f.; Nervegna 2013, 56.

<sup>27</sup> Dazu ausführlich Nervegna 2013, 201–251.

<sup>28</sup> Vgl. zum Folgenden bes. Easterling 1995.

<sup>29</sup> Zuletzt dazu Zanetto 2000.

Schullektüre bestens geeigneten „Menander-Sentenzen“ bequem zusammengetragen. Selbst der Apostel Paulus hatte einen dieser Sprüche zitiert (1 Kor 15,33 = F 165 = *Men. Sent.* 808 Jä.).<sup>30</sup>

In der römischen Kaiserzeit dagegen hatte man sich durchaus an Menander als einem Verfasser von Bühnenstücken mit erotischen Motiven erfreut, und dem entsprach, dass man sowohl ihn als auch die eine oder andere eindrucksvolle Szene seiner Komödien immer wieder bildlich darstellte.<sup>31</sup> Von allen griechischen Autoren wurde Menander am häufigsten porträtiert, und kein Dramatiker lebt in so vielen Malereien und Mosaiken fort, die Szenen seiner Stücke festhalten. Es sind 71 Büsten auf uns gekommen, denen offenkundig der Kopf der erwähnten Sitzstatue (s. o. S. 9) als Muster diente; eine kleine bronzene aus dem ersten Viertel des 1. Jahrhundert n. Chr., die heute im J. Paul Getty-Museum im kalifornischen Malibu zu besichtigen ist, darf als die älteste gelten. Den von ihr vertretenen Typ charakterisieren Züge eines gut aussehenden Mannes in mittlerem Alter mit einer eleganten Frisur, die an die des Augustus erinnert, Silberblick und glattrasiertem Kinn. Diesen Kopf erkennt man auch auf einem in zwei Versionen ausgeführten Relief, auf dem ein Dichter, zweifellos Menander, mit nacktem Oberkörper auf einem Stuhl sitzt und seine Augen auf eine Maske richtet, die er in der linken Hand hält, während zwei weitere Masken auf einem Tisch ihm gegenüber auf ihn schauen; auf dem einen der beiden, dem vatikanischen (das andere befindet sich in Princeton) steht rechts vom Tisch die Personifikation der Komödie. Hervorzuheben sind ferner das Wandgemälde aus der Casa del Menandro in Pompeji (1. Jh. n. Chr.), auf dem der sitzende Dichter in einem Buch liest, und zwei Mosaiken: Das eine aus dem „Haus des Menander“ in Mytilene (spätes 4. Jh. n. Chr.) zeigt nur den Kopf, das andere vom Fußboden des „Hauses des Menander“ in Daphne, Antiochia (spätes 3. Jh. n. Chr.), links neben dem auf einem Speisesofa lagernden Dichter Κωμωδία und seine Freundin Glykera.

Das Daphne-Mosaik, auf dem man zusätzlich zu den drei Personen Masken, Kostüme und einen Behälter mit Papyrusrollen erblickt, lässt sich dahingehend deuten, dass es die Aufführung einer Szene aus einer Menander-Komödie verheißt. Dazu passt, dass das Mosaik innerhalb des Hauses eines wohlhabenden Bürgers nicht seine Privatbibliothek oder das Arbeitszimmer, sondern einen Raum schmückte, in dem man aß und trank und den Tafelnden ein Unterhaltungsprogramm geboten werden konnte. Dies und andere Zeugnisse lassen es als sicher erscheinen, dass Menanders Stücke überall in der griechischen Welt außer in Theatern bei Gastmählern zum Besten gegeben wurden. Also ist zu vermuten, dass die Menander-Szenen auf Wandgemälden und Mosaiken, zu denen viele weitere Artefakte, z. B. Skulpturen, hinzukommen, an Privattheater-

<sup>30</sup> Dazu zuletzt Dunsch 2010 und Cook 2020.

<sup>31</sup> Zu diesem Thema zuletzt bes. Csapo 2010, 140–167; Nervegna 2013, 120–169; zu den Porträts vgl. auch Test. 25–40. Eine erste Übersicht bietet Blume 1998, 12–15.

Darbietungen erinnern sollen. Eric Csapo stellt daher im Untertitel eines einschlägigen Buchkapitels mit Recht die rhetorische Frage, ob es sich bei den Bildern um „slices from the ancient home entertainment industry“ handle (2010, 140). Bis jetzt hat man solche „Momentaufnahmen“ an verschiedenen Orten entdeckt. Man nimmt heute an, dass alle Arten der Illustration von Menander-Szenen auf eine Reihe von Malereien zurückgehen, die in Athen um 270 v. Chr. öffentlich zugänglich präsentiert wurden. Ich gebe im Folgenden eine Liste der Stücke Menanders, die durch die Fresken und Mosaiken illustriert werden, soweit diese zweifelsfrei oder mit großer Wahrscheinlichkeit zuweisbar sind.<sup>32</sup> Da die Bilder Szenen festhalten, die teils erhalten sind, teils nicht, können sie wichtige Hinweise für die Interpretation bzw. Rekonstruktion der Szenen liefern.

<i>Achaioi</i> :	Nicht identifizierbares Haus in Ulpia Oescus, Nordbulgarien, frühes 4. Jh. n. Chr. (Regionalhistorisches Museum, Plewen);
<i>Encheiridion</i> 4. Akt:	Triklinium (Fußboden) im „Haus des Menander“ in Mytilene, spätes 4. Jh. n. Chr. (Mytilene, Archäologisches Museum); <sup>33</sup>
<i>Epitrepontes</i> 2. Akt:	wie <i>Encheiridion</i> ;
<i>Theoporumene</i> <sup>34</sup> 2. Akt:	1. Empfangssaal in der Casa di Cicerone, Pompeji, um 125–100 v. Chr., von Dioskurides (Neapel, Museo Archeologico Nazionale); 2. Stabiae, Villa in Campo Varano, wahrscheinlich 1. Jh. n. Chr. (Neapel, Museo Archeologico Nazionale); 3. Pompeji, Deposito dell’Ufficio Scavi 20545, 1. Jh. n. Chr.; 4. Pompeji, Deposito dell’Ufficio Scavi 17735, 1. Jh. n. Chr.; 5. Fußboden im „Haus des Menander“ in Daphne, Antiochia (Antakya), erste Hälfte 3. Jh. n. Chr., von Zosimos; <sup>35</sup> 6. Haus des Pheidias, Kastelli-Kissamos, Kreta, 3./4. oder sogar 5. Jh. n. Chr.; <sup>36</sup> 7. wie <i>Encheiridion</i> ;
<i>Kybernetai</i> 3. Akt:	wie <i>Encheiridion</i> , aber Säulenhalle;
<i>Leukadia</i> :	wie <i>Kybernetai</i> ;
<i>Messenia</i> 5. Akt:	wie <i>Encheiridion</i> ;

<sup>32</sup> Vgl. Nervegna 2013, 264–267; die Liste ist nicht mehr aktuell.

<sup>33</sup> Speziell zu den Mytilene-Mosaiken vgl. Charitonidis/Kahil/Ginouvé 1970.

<sup>34</sup> Vgl. bes. Nervegna 2010.

<sup>35</sup> Vgl. Gutzwiller/Çelik 2012; Ioannidou 2015.

<sup>36</sup> Vgl. Markoulaki 2012 und 2015.

- Misumenos* 5. Akt: wie *Kybernetai*;  
*Perikeiromene* 1. Akt: 1. Empfangshalle („Theaterzimmer“ SR 6) im Hanghaus in Selçuk/Ephesos, ca. 260 n. Chr.;  
 2. wie *Theophorumene* 5;  
*Phasma* 2. Akt: wie *Kybernetai*;  
*Philadelphoi* 1. Akt: wie *Theophorumene* 5;  
*Plokion* 2. Akt: 1. „Haus des Dionysos und der Ariadne“, Chania, Kreta, vermutlich 4. Jh. n. Chr. (Chania, Archäologisches Museum);  
 2. wie *Encheiridion*;  
*Samia* 3. Akt: 1. wie *Encheiridion*;  
 2. (?), Park bei der Casa dei Dioscuri in Pompeji, vor 79 n. Chr. (Bonn, Akademisches Kunstmuseum);  
 3. Triklinium (?) in Villa unterhalb des Palazzo Granafei Nervegna, Brindisi, 2. Jh. n. Chr.;<sup>37</sup>  
 4. (?) Öffentliches Bad oder Haus in ?, Avenches, Römermuseum, ca. 200–250 n. Chr.;  
*Sikyonios/oi*: 1. wie *Perikeiromene* 1;  
 2. (?) Maison de l’Oued Blibane, Hadrumetum (Sousse), frühes 3. Jh.;  
 3. wie *Plokion* 1;  
 4. wie *Theophorumene* 6;  
*Synaristosai* 1. Akt: 1. wie *Theophorumene* 1;  
 2. Triklinium im „Haus der *Synaristosai*“ in Zeugma, Anfang 3. Jh. n. Chr., von Zosimos (Gaziantep, Archäologisches Museum);  
 3. wie *Theophorumene* 5;  
 4. wie *Encheiridion*.

Von den 14 Komödien Menanders, aus denen je eine Szene zur Illustration ausgewählt wurde, sind acht in direkter Überlieferung (fragmentarisch) auf uns gekommen, und das lässt auf besondere Popularität dieser Stücke schließen. Im Falle von *Epitrepontes* und *Misumenos* wird das durch die jeweils hohe Zahl von Handschriften, 14 bzw. 17, bestätigt. Beliebt waren aber offensichtlich auch bestimmte Szenen, die in Privathäusern vielleicht einzeln eine Aufführung erlebten. Das könnte vor allem auf die Szene im zweiten Akt der *Theophorumene* zutreffen, die, auf sieben Bildern festgehalten, eine spezielle „Show“ bot, weil in ihr handelnde Personen singen und tanzen. Hier wurde vermutlich getestet, ob eine junge Frau, wie behauptet wurde, eine „Besessene“ sei, und somit veranschaulichen die Illustrationen zu der Szene den Titel der Komödie. Das gilt gleichzeitig für die *Epitrepontes*, die durch das Schiedsgericht (218ff.) repräsentiert sind, die

<sup>37</sup> Vgl. Green 2014.

*Perikeiromene*, welche die Protagonistin zu Beginn des Stücks vor dem Moment zeigt, in dem sie zur „Geschorenen“ wird; aus der *Samia* bleibt vor allem die Vertreibung der Samierin durch Demeas aus dessen Haus in Erinnerung (369ff.), und aus den *Synaristosai* die Eröffnung der Komödie durch die drei „zu Mittag essenden“ Frauen, die in der Bearbeitung durch Plautus, der *Cistellaria*, ebenfalls die Komödie eröffnen. Auch das Mosaik zu den *Philadelphoi* verbildlicht den Titel, da es ja wohl die „Brüder liebenden Frauen“ im Gespräch mit einem alten Mann festhält; das dürfen wir aus der zweiten Szene des plautinischen *Stichus* erschließen. Denn bei dieser Komödie handelt es sich um eine Adaption von Menanders *Adelphoi* I, deren alternativer Titel *Philadelphoi* gelautet haben muss, und bei dem römischen Dichter debattieren in V. 58ff. die Schwestern Panegyris und Pamphila mit ihrem Vater Antipho.<sup>38</sup>

Als im 4./5. Jahrhundert n. Chr. die letzten Mosaiken mit Menander-Szenen entstanden, lag die dramatische Tätigkeit des Dichters bereits über sechs Jahrhunderte zurück, und er wiederum konnte auf eine Tradition der Gattung Komödie von rund 300 Jahren zurückblicken. Diese Tradition sei, bevor ich zur Interpretation seiner Stücke komme, kurz rekapituliert.

### 3. Die Gattung

#### 3.1 Von der Alten zur Neuen Komödie

Schaut man von dem ältesten direkt überlieferten Menander-Text, dem *Dyskolos* von 316 v. Chr., auf das unmittelbar vorher verfasste Produkt eines griechischen Komödiendichters, muss man in der Zeit 72 Jahre bis zum *Plutos* des Aristophanes zurückgehen, der 388 v. Chr. in Athen aufgeführt wurde. Das ältere Stück weist gattungstypologisch<sup>39</sup> durchaus Ähnlichkeiten mit dem jüngeren auf, aber das Andersartige überwiegt. Der für Menander charakteristischen Geschehensentwicklung, die zielstrebig auf das obligatorische Happy End zuläuft, im Falle des *Dyskolos* auf den γάμος des Protagonisten mit der von ihm begehrten Frau, steht im *Plutos* und den übrigen zehn auf uns gekommenen Aristophanes-Komödien folgendes Handlungsschema gegenüber: Dort befindet sich der komische Held zu Beginn in einer für ihn negativen Lebenslage, erreicht, nachdem er etwas ausgeklügelt hat, das sein Dasein verbessern soll, die Erfüllung seines „großen Plans“ schon lange vor dem Ende des Dramas, erfährt dann in locker aneinandergereihten Szenen, wie seine Mitmenschen auf die für ihn nunmehr positive

<sup>38</sup> Gutzwiller/Çelik 2012, 590–597; s. auch u. S. 85f.

<sup>39</sup> Zur griechischen Komödie vgl. bes. Konstan 1995; Zimmermann <sup>2</sup>2006; Dobrov 2010; Zimmermann/Rengakos 2011, 671–800; 2014, 967–1099; Fontaine/Scafuro 2014; Chronopoulos/Orth 2015; Revermann 2014; Sommerstein 2019.

Lebenslage reagieren, und feiert am Ende seinen „Sieg“. Im *Plutos* gelingt es dem Protagonisten, den Gott des Reichtums, der, weil er blind ist, stets zu den „falschen“ Leuten geht und somit ihn noch nicht besucht hat, sehend zu machen und für sich zu gewinnen, und darauf folgen komische Szenen mit Zeitgenossen, die davon erfahren haben, sowie im Finale ein Festzug. Das ist eine Utopie, Menander dagegen fingiert nicht eine solche, sondern ein Geschehen, das sein zeitgenössisches Publikum als wirklichkeitsnah empfinden konnte. In der älteren Komödie wird die Realität nur durch die Ausgangssituation widergespiegelt: den Zustand der Armut, in dem sich im frühen 4. Jahrhundert v. Chr. viele Athener befanden.

In mehreren Komödien des Aristophanes wird der Protagonist zum Ersinnen seines „großen Plans“ durch die von ihm als misslich empfundene Lage veranlasst, die Athens Krieg mit Sparta verursacht hatte, und so schließt z. B. Dikaiopolis in den *Acharnern* von 425 v. Chr. einen Privatfrieden mit dem Feind. Hier geht es im Gegensatz zum *Plutos*, der mit der Armut ein zu allen Zeiten existierendes Problem thematisiert, um Schwierigkeiten, in die speziell die Athener durch die Politik des Stadtstaats geraten sind. Sie missfällt Dikaiopolis, und dazu passt es, dass in den *Acharnern* einzelne aus seiner Sicht verfehlt handelnde Personen derb verspottet, ja diffamiert werden. Dieses Element des Zeitbezugs, das man ὄνομαστί κωμῶδειν (namentlich verspotten) nennt, spielt in den 425 bis 421 verfassten aristophanischen Komödien eine wichtige Rolle, verschwindet dann aber allmählich und kommt im *Plutos* nur selten vor. Daraus ergibt sich eine der durchaus vorhandenen Gemeinsamkeiten mit der Komödie Menanders: Das ὄνομαστί κωμῶδειν enthält bei ihm immerhin die wahrscheinlich frühe *Samia*, sogar insgesamt dreimal (504, 603, 606–608), doch offenkundig ganz unbedeutende Personen sind betroffen. Wie im *Plutos* ist zu Anfang die Lage, die bei Aristophanes von der Armut in Athen geschaffen wurde, nicht eine solche, die wie die durch den Peloponnesischen Krieg verursachte allein von den Zeitgenossen nachempfunden werden konnte. Denn Herausforderungen, denen sich die Menschen bei dem jüngeren Komödiendichter konfrontiert sehen, ergeben sich nicht aus der Politik Athens, sondern lediglich im Bereich des Privatlebens, am häufigsten innerhalb einer Familie.

Vergleichbar sind Menanders Stücke dem *Plutos* (und den ihn vorausgehenden *Ekklesiastusen*) auch darin, dass der in antiken Dramen stets auftretende Chor nicht mehr wie in den ersten neun erhaltenen Aristophanes-Komödien am gesamten Bühnengeschehen beteiligt ist, sondern innerhalb der Handlung nur in einer einzigen Szene länger, danach an drei Stellen mit insgesamt neun Versen zu Wort kommt. Ansonsten begnügt er sich damit, die Pausen zwischen größeren Geschehensabschnitten durch Tanz und Gesang, dessen Text nicht überliefert ist – für das Entreakt steht in den Kodizes einfach ΧΟΡΟΥ (<Lied> des Chors) –, auszufüllen.<sup>40</sup> Entsprechend finden wir das, wie noch näher zu zeigen ist, in den Menander-Komödien bei den Übergängen zwischen den (jedesmal) fünf

---

<sup>40</sup> Speziell dazu Pöhlmann 1977.

Akten. An Aristophanes erinnert Menander außerdem mit einem bestimmten Verfahren beim Eröffnen einer Komödie. Der Vorgänger lässt in den *Rittern*, den *Wespen* und dem *Frieden* zu Beginn zwei Sklaven mit einem Dialog die Handlung starten, wobei die zwei über etwas reden, was das Publikum durch Kenntnis der Vorgeschichte besser verstehen würde, und diese erzählt nach rund 40 bzw. 50 Versen, *ad spectatores* gewandt, einer der beiden Akteure. Wie wir ebenfalls später sehen werden, gleichen einige Komödien Menanders den drei genannten Aristophanes-Komödie darin, dass bei dem jüngeren Dichter auf Bühnenaktion Information über die Vorgeschichte durch eine direkt zu den Zuschauerbänken gesprochene Rede folgt, und zwar durch einen internen Prolog. Einfluss des durch Aristophanes repräsentierten Komödientyps auf Menanders Dramaturgie verrät außer dem Anfang einzelner seiner Stücke auch das Finale, sogar, wie die direkt überlieferten Texte nahelegen, regelmäßig. In der Exodos bei dem älteren Dichter feiert der Protagonist das Gelingen seines „großen Plans“ mit Essen, Trinken, Sex und Verspottung seiner Gegner, und das wirkt im fünften Akt bei Menander in der Festlichkeit des γάμος (Hochzeit) und Scherzen auf Kosten einer handelnden Person nach.<sup>41</sup>

Fragt man nun, wie es dazu kam, dass 72 Jahre nach der Aufführung des *Plutos* der *Dyskolos* Menanders anstatt der lockeren Aneinanderreihung von Szenen bei Aristophanes eine stringent strukturierte Geschehensentwicklung aufweist, sieht man sich innerhalb der Gattung Komödie vor ein Rätsel gestellt. Denn von den zahlreichen Dramen dieses Genres, die von 388 bis 312 verfasst wurden, haben nur indirekt überlieferte Texte überlebt: Fragmente mit geringem bis minimalem Umfang, die uns nicht verraten, wie die Bühnenaktion in den Komödien verlief, aus denen sie zitiert sind. Man nennt in Abgrenzung von der „Alten Komödie“ des Aristophanes und seiner Kollegen sowie der „Neuen Komödie“ Menanders und seiner Kollegen den Gattungstyp, der zwischen *Plutos* und *Dyskolos* entstand, „Mittlere Komödie“.<sup>42</sup> Das Wichtigste, was wir über sie wissen, ist zum einen, dass Mythentravestie eine große Rolle spielte, bei der z. B. Unsterbliche auftraten, die sich durch menschliche Schwächen lächerlich machten. Zum anderen scheint etwas zweifelsfrei erkennbar, das für die Interpretation Menanders erhebliche Bedeutung hat (während Götterburleske für ihn nicht nachgewiesen werden kann): Die Dichter der Mittleren Komödie statteten Personen der Handlung, die bei ihnen immer wieder agierten und teilweise schon im Bühnengeschehen der Alten Komödie einen festen Platz gehabt hatten, mit typischen Charaktereigenschaften aus, und zwar nicht nur die Darsteller von Nebenrollen, die sich dazu sehr gut eigneten, also z. B. die Hetäre, den Parasiten und den Koch, sondern offenbar auch – das lassen die Bruchstücke nicht so klar erkennen – Hauptpersonen wie

<sup>41</sup> Dazu ausführlich Holzberg 1974, 121ff.; vgl. auch Brown 1990.

<sup>42</sup> Dazu grundlegend Nesselrath 1990; vgl. seine Zusammenfassung in Sommerstein 2019, 556–558.

den νεανίας έραστής (verliebter junger Mann), den στρατιώτης (Soldat, meist Offizier), und den γέρων πατήρ (alter Vater).

Hier wurde eine von der Neuen Komödie<sup>43</sup> teils fortgeführte, teils abgewandelte Tradition begründet. Wir wissen, dass Menander, wie bereits erwähnt, den Typen oft individuelle Züge verlieh, aber wie weit seine Kollegen in der dritten Entwicklungsphase der Gattung bei dieser Abweichung von der Tradition gingen, geht aus den erhaltenen, überwiegend aus indirekter Überlieferung stammenden Fragmenten nicht klar genug hervor. Von Stücken der neben Menander bekanntesten Dichter der Neuen Komödie, Philemon und Diphilos, haben wir immerhin Adaptionen des Plautus, aber es ist damit zu rechnen, dass der römische Bearbeiter gerade bei der Charakterisierung der Personen Rücksicht auf sein Publikum nahm, welches, soweit wir sehen, die vertrauten Typen bevorzugte. Eines allerdings darf für alle Vertreter der Neuen Komödie gelten: Mit der in sich geschlossenen Spielhandlung stand diese Variante des zum Lachen anregenden antiken Dramas ganz offenkundig in der Nachfolge ihrer „Schwester“, der Tragödie, insbesondere der des Euripides.<sup>44</sup>

### 3.2 Neue Komödie und Euripides

Schon der Euripides-Biograph Satyros (2. H. 3. Jh. v. Chr.) bemerkte, dass einzelne in Stücken des Tragödiendichters verwendete Motive auch bei Menander benutzt sind (F 6 Fr. 30 cl. 7). Es handelt sich dabei um eine Gruppe von zwischen 413 und 408 v. Chr. verfassten Tragödien, *Elektra*, *Helena*, *Iphigenie im Taurerland*, *Ion* und *Orestes*. Sie bieten ein (wie später bei dem Komödiendichter immer wieder) von Tyche gelenktes Geschehen, das zu einem für das tragische Bühnenspiel ungewöhnlichen Happy End führt, ferner die Verknüpfung von ἀναγνώρισις (Wiedererkennung) und μηχανήμα (Intrige) und einmal sogar, im *Ion*, die Aussetzung eines Kindes, dessen Identität durch γνωρίσματα (Erkennungszeichen) gesichert wird. Nehmen wir die *Helena* als Beispiel: Das Drama geht davon aus, dass die Frau, die Paris raubt, ein Trugbild ist, und so findet Menelaos die echte Gattin während seiner Rückreise von Troja in Ägypten vor, wohin sie entrückt war. Auf die Wiedererkennung muss eine Intrige folgen, weil der Königssohn Theoklymenos Helena begehrt. Also meldet Menelaos als Bote dem Prinzen seinen eigenen Tod, Helena erwirkt, dass sie für den „Verstorbenen“ ein Opfer auf See darbringen darf und kann so mit ihrem Mann in das *happy ever after* entfliehen. Schon Aristophanes, der sich für seine dramatische Technik durch Euripides inspirieren ließ – am deutlichsten sieht man das an der Struktur der *Lysistrate*, die

<sup>43</sup> Grundlegend dazu immer noch Hunter 1985.

<sup>44</sup> Zu diesem Thema ausführlich Katsouris 1975a und 1975b; vgl. dazu aber Blume, *Gnomon* 51, 1979, 726–731. Immer noch bes. lesenswert: Hurst 1990, zusammenfassend: Fantuzzi/Hunter 2002, 504–511 = 2005, 426–430.

zudem als Schauspiel mit einer Frau als Protagonistin mehreren euripideischen Tragödien nahesteht –, erkannte offensichtlich, dass die *Helena* fast eher einer Komödie als einer Tragödie gleicht und ihre Handlung deshalb gut in eine richtige Komödie eingebaut werden kann: In seinen *Thesmophoriazusen* tritt Euripides auf, der einen von Frauen gefangen gehaltenen Verwandten befreien will, überträgt ihm in rasch improvisierter Inszenierung einer gekürzten Fassung der *Helena* die Rolle der Titelheldin und spielt selbst diejenige des Menelaos (850–919).

Euripides beginnt seine Tragödien oft mit einem Prolog, in dem die Vorgeschichte erzählt wird, und diesen spricht ein Mensch oder ein Gott. Menander macht das zur Regel, und wenn der *προλογίζων* oder die *προλογίζουσα* ein unsterbliches Wesen ist, nutzt er dessen Allwissenheit dazu, dass er es einen Ausblick auf das Ende des Stücks geben lässt. Bei Aristophanes wiederum wird die Bühnenillusion häufig durch direkt ans Publikum gerichtete Worte der Agierenden aufgehoben, und auch das gibt es, wenngleich seltener, bei Menander. Redet nun eine Prologgottheit *ad spectatores* und raubt ihnen durch Hinweise auf den Ausgang die Spannung, hat das den Effekt, dass sie sich stärker auf das Wie als das Was der Bühnenaktion konzentrieren und somit wie die Prologgottheit über dem Geschehen stehen.<sup>45</sup> Umso sorgfältiger muss der Komödiendichter die Handlung konstruieren, und dabei konnte sich Menander auch in den auf den Prolog folgenden Szenen an Euripides orientieren. Wir wissen nicht, wann die bei dem Komödiendichter stets vorgenommene Einteilung in fünf Akte für die Gattung zur Norm wurde, und ebenso wenig, in welcher Phase der Entwicklung des tragischen Bühnenspiels man diese Strukturierung verbindlich einführte.<sup>46</sup> Aber aus der Tragödie muss sie in die Komödie übergegangen sein. Denn bei Aristophanes erkennt man keine Ansätze, während der Wechsel von Prolog bzw. Epeisodion und Chorlied in der Tragödie nicht selten die fünf *μέρη* (sc. *πράξεω*: Akte) vorwegnimmt. Oft erfolgt in dem Epeisodion, das der Exodos vorausgeht, die Peripetie von der steigenden zur fallenden Handlung, und so finden wir es bei Menander im vierten Akt wieder. Man hat vermutet, dass Menander beim Aufbau seiner Komödien zusätzlich durch die Passage über die *μέρη τραγωδίας* in der *Poetik* des Aristoteles (Kap. 12) beeinflusst wurde,<sup>47</sup> aber da das keine eindeutig sichtbaren Spuren hinterließ, ist eher daran zu denken, dass er direkt unter dem Einfluss des Euripides stand.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Klassisch ist Lessings Verteidigung dieser Art von Exposition gegen häufige Kritik: *Er (= Euripides) ließ seine Zuhörer also, ohne Bedenken, von der bevorstehenden Handlung ebensoviel wissen, als er hervorbringen wollte; und versprach sich die Rührung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte (Hamburgische Dramaturgie, 48. Stück, in: Lessings Werke, hg. von Kurt Wölfel, Frankfurt 1967, II, 318).*

<sup>46</sup> Zu diesem Problem zuletzt Blume 2014.

<sup>47</sup> Vgl. bes. Möllendorff 1994, 302–308.

<sup>48</sup> Gaiser 1967, 16; Wehrli 1970, 155.

Von den für Euripides charakteristischen Werkstücken hat Menander in seinen Komödien neben dem Prolog gelegentlich den besonders anschaulich artikulierten Botenbericht und den aus zwei *ρήσεις* (Reden) bestehenden *ἀγών λόγων* (Redewettstreit, Agon) aufzuweisen. Uns haben die Papyri für beide Arten dramatischen Sprechens je ein herausragendes Beispiel aufbewahrt: die lebendige Vergegenwärtigung außerszenischen Geschehens in der langen Rede des Eleusinos im *Sikyonios* (176–271) und die Kontroverse zwischen Smikrines und seiner Tochter Pamphile in den *Epitrepontes* (716–798. 799–835); diese Komödie enthält außerdem ein Streitgespräch zweier Sklaven, das, vor einem Schiedsrichter ausgetragen, an Agone bei Aristophanes erinnert (218–353a).<sup>49</sup> Bei Menanders Intertextualität mit der Tragödie ist zwischen der Anlehnung seiner Bauelemente an diejenigen der Tragödie und der parodistischen Anspielung auf Inhalte und Diktion des ernstesten Dramas zu unterscheiden. Letzteres verwendet bereits Aristophanes häufig als Mittel der Komik, das man als Paratragodie bezeichnet, und bei Menander begegnet es uns gleichfalls sehr oft. F. H. Sandbach verdanke ich ein sehr lehrreiches Beispiel, das die *Perikeiromene* liefert.<sup>50</sup> Dort führen Pataikos und Glykera das Gespräch, in dem es zur Wiedererkennung der beiden als Vater und Tochter kommt, abschnittsweise in einer für die Tragödie typischen Form: der Stichomythie (349–352. 355–358. 362–371. 375–377). Da entsprechend der Gattungstradition stets in einem einzigen Vers eine bestimmte Aussage gemacht werden muss und es „im Notfall“ einer Streckung bedürfen kann, liest man zuweilen sehr „bemühte“ Sätze, und darauf spielt Menander mit folgendem Vers des Pataikos an, in dem Sandbach „an intentional touch of absurdity“ entdeckt (355):

μόνη δ' ἔκεισο; τοῦτο γὰρ σήμαινέ μοι.

Lagst du allein? Zeig mir dies doch an!

Oder mit folgendem Vers Glykeras, mit dem sie Pataikos einmal im Satz unterbricht (375):

τί γίνεται ποθ'; ὡς τρέμω τάλαιν['] ἐγώ.

Was geschieht da? Wie zittere ich Arme! [Ergänzung von Wilcken]

V. 358 „paratragodiert“ geradezu respektlos einen berühmten Vers des Euripides über die Trennung von Himmel und Erde (F 484,3 Kannicht):

πῶς οὖν ἐχωρί[σθ]ητ' ἀπ' ἀλλήλων δι[ί]χα;

Wie wurdet ihr nun voneinander getrennt?

<sup>49</sup> Zur Entwicklung des Agons in der griechisch-römischen Komödie vgl. Wallochny 1992.

<sup>50</sup> Sandbach 1970, 127.