Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 53 (1996)

Heft: 2

Artikel: Komik und Alte Komödie

Autor: Flashar, Hellmut

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-41330

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Komik und Alte Komödie

Von Hellmut Flashar, München

Der verehrte Freund und Jubilar Thomas Gelzer hat seit über 35 Jahren das Verständnis der Alten Komödie durch zahlreiche Arbeiten entscheidend gefördert. Schon seine erste grössere Arbeit über den *epirrhematischen Agon bei Aristophanes* aus dem Jahre 1960 ist für die Struktur der aristophanischen Komödie schlechthin grundlegend, und neben mehreren Aufsätzen ist vor allem der grosse Artikel *Aristophanes, der Komiker*, in Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft zu nennen, in dem Gelzer eine souveräne Synthese nach dem damaligen Forschungsstand vorgelegt hat[1].

Auch sonst ist die Alte Komödie von den verschiedensten Aspekten her vielfältig untersucht. Neben der vorzüglichen neuen Fragmentsammlung von Austin/Kassel[2] gibt es zahlreiche Studien zu einzelnen Komödien oder Komödienszenen, ferner wertvolle Untersuchungen zu den typischen Bauformen der Alten Komödie[3]. Nach der spezifischen Komik der Alten Komödie ist indessen weniger programmatisch gefragt worden. Natürlich enthalten nahezu alle Arbeiten zu Aristophanes auch Beiträge zur Komik der Alten Komödie, wie sie sich in Witz, Phantastik, Metaphorik, Parodie, Travestie, Ironie usw. ausdrückt, aber es kommen eben jeweils nur einzelne Aspekte in den Blick, nicht

1 «Aristophanes. Der Komiker», *RE Suppl.* 12, 1970 (Sonderausgabe 1971) 1391–1570. Weitere Arbeiten von Gelzer zu Aristophanes: «Aristophanes und sein Sokrates», *Mus. Helv.* 13 (1956) 65–93; «Tradition und Neuschöpfung in der Dramaturgie des Aristophanes», *Antike und Abendland* 8 (1959) 15–31; *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*, Zetemata 23 (München 1960); «Hinweise auf einige Bücher zu Aristophanes», *Mus. Helv.* 21 (1964) 103–106; «Aristophanes», *Lexikon der Alten Welt* (Zürich/Stuttgart 1965) 310–313; «Dionysisches und Phantastisches in den Komödien des Aristophanes», in: *Probleme der Kulturwiss.* 2 (Berlin 1966) 39–78; «Zur Versreihe der 'Heroes' aus der Alten Komödie (Pap. Mich. Jur. 3690)», *Zeitschr. f. Pap. u. Epigr.* 4 (1969) 123–133; «Some Aspects of Aristophanes' dramatic Art in the Birds», *Bull. of the Inst. of Class. Stud. Univ. London* 23 (1976) 1–4; «Aristophanes», in: *Das griechische Drama* (Darmstadt 1979) 258–306; «Feste Strukturen in der Komödie des Aristophanes», in: Entretiens sur l'ant. class. de la Fondation Hardt 38: *Aristophane* (Vandœuvres-Genève 1991) 51–90; «Die Alte Komödie in Athen und die Basler Fastnacht», in: F. Graf (Hg.), *Klassische Antike und die neuen Wege der Kulturwissenschaften* (Basel 1992) 29–61.

2 Als Vorläuferband erschienen 1973 die *Comicorum Graecorum Fragmenta in Papyris reperta*, hg. von C. Austin; die *Poetae Comici Graeci*, hg. von R. Kassel/C. Austin, erscheinen seit 1983 (Bd. IV 1983, III 2 1984, V 1986, VII 1989, II 1991, zuletzt VIII 1995). Band III 2 enthält die Fragmente des Aristophanes.

3 Vgl. den Forschungsbericht «Griechische Komödie» von B. Zimmermann in: *Anzeiger f. d. Altertumswiss.* 47 (1994) 1–18. Einen Überblick über die Aristophanesforschung 1957–1992 gibt P. von Möllendorff, *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie*, Classica Monacensia 9 (Tübingen 1995) 9–24.

aber eine Systematik des Komischen, der sich ein Gebilde wie die Alte Komödie zunächst auch zu entziehen scheint.

Auch im folgenden wird eine solche Systematik nicht gegeben werden. Vielmehr sollen exemplarisch drei ausserhalb der Klassischen Philologie liegende Ansätze vorgestellt werden, deren Übertragung auf die Alte Komödie zu einer Systematik des Komischen beizutragen vermögen.

1. *Der Witz*

Der Witz ist das kleinste Element des Komischen. Jeder Witz ist (seinem Anspruch nach) komisch, aber die Aneinanderreihung von Witzen ist noch keine Komödie. Umgekehrt kommt keine Komödie ohne Witze aus. Der Witz ist in der Regel nicht handlungsbestimmend; er ist gleichsam die Würze der komischen Handlung. Für die Analyse der Struktur des Witzes beruft man sich gern auf die Abhandlung in der *Rhetorik* des Aristoteles[4], doch fehlt hier (wie überhaupt im Griechischen) ein dem deutschen Ausdruck 'Witz' genau entsprechendes Äquivalent; am nächsten kommen die Ausdrücke τὸ γελοῖον und τὸ ἀστεῖον, die aber ein weiteres Bedeutungsfeld haben. Es ist die Untersuchung des Aristoteles auch eingebettet in eine Theorie der uneigentlichen Redeweise, in eine Metaphorologie der Rhetorik. Doch wird soviel deutlich, dass der Witz verbunden ist mit einer ganz bestimmten Art, etwas «vor Augen» (πρὸ ὀμμάτων, *Rhet.* III 11,1411b24) zu führen in überraschender und unerwarteter Weise[5], gelegentlich auch in Verbindung mit einer Täuschung, insbesondere bei Wortwitzen (*Rhet.* III 11,1412a17). Ferner spielt das Moment der Verkürzung des sprachlichen Ausdrucks im Witz eine Rolle (*Rhet.* III 11,1412b20–23). Das für die Komik des Witzes entscheidende Moment des Schnellen und Überraschenden liegt eben in der Verkürzung.

Die wohl umfangreichste moderne Analyse des Witzes ist diejenige von Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905)[6]. Sie setzt bei der Bestimmung des Witzes ähnlich wie Aristoteles an, der freilich nicht erwähnt wird und dessen Ausführungen Freud auch unbekannt gewesen sein dürften. Der Ausgangspunkt stimmt aber überein; es ist der Witz eine Verkürzung des sprachlichen Ausdrucks. Nun ist natürlich nicht jede sprachliche Verkürzung ein Witz, sondern die Kürze des Witzes beruht auf einem Verdichtungsvorgang in Verbindung mit einer Ersatzbildung (wie sie für Freud auch in der Trauerarbeit geleistet wird). Dabei ergibt sich oft die Her-

4 Aristoteles, *Rhetorik* III 11, 1411b24ff. Vgl. dazu W. Süss, «Das Problem des Komischen im Altertum», *NJbb f. Klass. Altert.* 23 (1920) 37–45 und ders., *Lachen, Komik und Witz in der Antike* (Zürich/Stuttgart 1969).

5 Vgl. dazu M. Landfester, *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes* (Berlin 1977) 274.

6 In: S. Freud, Studienausgabe (hg. von A. Mitscherlich/A. Richards/J. Stachey) Bd. IV: *Psychologische Schriften* (Frankfurt [4]1978; [1]1970) 9–219.

stellung eines Mischwortes insbesondere bei Eigennamen, das dann den Charakter eines Klangwitzes hat. Freud nennt als Beispiel u.a. «Millionarr» als Mischbildung aus «Millionär» und «Narr», oder Wortwitze wie «Trauring, aber wahr»; «Antigone – antik? Oh, nee» usw. Dieser Typ des Witzes findet sich erstmals bei Aristophanes; das Musterbeispiel ist Labes (*Vesp.* 895. 899. 903) zur Bezeichnung eines Hundes, der Käse gestohlen hat, in Anspielung auf den im Jahr 425 wegen Unterschlagung angeklagten Feldherrn Laches, wobei in der Mischform Labes durch den Rekurs auf λαμβάνειν bzw. λαβεῖν das gierige Wegschnappen zum Ausdruck kommt. Ähnliche Klangwitze finden sich mehrfach bei Aristophanes, z.B. in der Form: «Der Paphlagonier», wo das Klangbild den Gemeinten bezeichnet. Andere Formen des Witzes (in der Analyse von Freud) sind: der Unifizierungswitz (parataktische Reihung ungleichgewichtiger Glieder: «Studenten, Professoren, Philister *und* Vieh»), der Modifizierungswitz, der Witz auf der Grundlage der Doppeldeutigkeit von Wörtern (ὄνος als Esel und Weingefäss, *Vesp.* 616; Heliast – Helios usw.). Freud selbst führt keine Beispiele aus der antiken Literatur an, aber seine Analyse lässt sich auch auf die Alte Komödie übertragen. Als Aufgabe ergibt sich auf diese Weise die systematische Erfassung und Einteilung des Komödienwitzes in Typen und Kategorien.

Der nächste Schritt ist die Analyse der Tendenzen der verschiedenen Arten von Witzen. Freud unterscheidet den Witz hinsichtlich seiner Tendenz vierfach: a) den feindseligen, b) den obszönen und zugleich entblössenden, c) den zynischen und blasphemischen, d) den skeptischen Witz. Es ist ohne weitere Belege deutlich, dass sich diese Tendenzen auch im Werk des Aristophanes finden. Dabei wäre zu untersuchen, welcher Witz mit welcher Tendenz innerhalb der Komödie von begrenzter oder von handlungskonstitutiver Wirkung ist. Witzketten dienen der anhaltenden γελωτοποιία und damit der Gewinnung des Publikums. Der feindselige Witz steht unter dem Vorbehalt, dass Feindseligkeit alles andere als witzig ist. Er ist Mittel der Solidarisierung von Sprecher und Hörer gegen eine Objektperson; im Hinblick auf Aristophanes wird man am ehesten an die Attacken gegen Kleon denken. Der obszöne Witz (von dem Freud ausgeht, weil er das Verdrängte kompensiere) hängt in der Alten Komödie mit dem phallischen Bereich zusammen; den zynischen Witz wird man am ehesten in den *Wolken* finden, während der skeptische Witz vorzugsweise im Spätwerk des Aristophanes anzutreffen ist. Freud selbst führt dann als Anwendungsgebiete des Witzes auf: Nachahmung, Verkleidung, Entlarvung, Parodie und Travestie. Es sind dies durchweg Erscheinungsformen des Komischen, die in der Komödienforschung einzeln auch erörtert sind, aber mit einer systematischen Analyse des Witzes verbunden werden sollten. Dazu sind in der Abhandlung von Freud[7] Kategorien bereitgestellt, wie sie in dieser Ausführlichkeit sonst nicht anzutreffen sind.

7 Auf die Beziehung des Witzes zum Unbewussten (auf die es Freud eigentlich ankommt), auf die Lustquellen des Witzes, den Lustmechanismus, den Hemmungs- und Unterdrückungsauf-

2. *Figur und Rolle*

Träger des Witzes sind die handelnden Personen, die im Drama eine 'Rolle' haben. Der Witz als solcher ist nicht dramatisch, aber er ist Bestandteil einer dramatisch gestalteten komischen Szene. Ansgar Hillach hat in einer zu wenig beachteten Arbeit über die Dramatisierung des komischen Dialogs[8] in einer auch für die antike Literatur (die Hillach nicht heranzieht) fruchtbaren Weise auf eine grundlegende Differenz zwischen komischer und tragischer Gestaltung eines zugrundeliegenden Themas hingewiesen. Anders als in der Tragödie ist in der Komödie zu unterscheiden zwischen der Figur und der Rolle. Die Figur ist die Gestalt auf der Bühne (also z.B. Sokrates in den *Wolken*, Euripides in den *Thesmophoriazusen* und in den *Fröschen*, Dionysos in den *Fröschen* usw.), die in der Fiktion des Stückes eine bestimmte Rolle spielt, Sokrates als Lehrer, Dikaiopolis als Friedensstifter, der Paphlagonier als Sklave, Trygaios als Weinbauer, der den Frieden bringt. Figur und Rolle müssen nicht übereinstimmen, sie können auseinanderklaffen, wenn auch nicht beziehungslos zueinander. Eine gewisse Differenzierung zwischen Figur und Rolle ist wohl auch in der Tragödie möglich, nur ist sie viel geringer[9]. In der Regel fallen in der Tragödie Figur und Rolle zusammen. Die grossen Gestalten der Tragödie spielen sich selber, ihr Schicksal oder Teile davon. Dass dies in der Komödie anders ist, hängt damit zusammen, dass ein mythisches Handlungsgerüst nicht vorgegeben ist und daher die Figur und die Rolle der Figur viel freier disponibel sind. Dabei kann in der Komödie (aber durchweg nicht in der Tragödie) die Figur als Rollenträger die Fiktion des Stückes durchbrechen, hauptsächlich im sogenannten a parte-Sprechen, wobei die Figur in der Wendung an die Zuschauer aus der Rolle ausbricht, was bei Aristophanes häufig vorkommt, aber gar nicht immer leicht feststellbar ist. Man kann die sogenannten 'Fiktionsbrüche' in Kategorien einteilen, je nach Perspektive. Hillach nennt dies «Distanzhaltungen der Rollenfigur», die ausserhalb der Rollenfiktion (also in Durchbrechung der Fiktion) bedingt sein können durch die Perspektive a) des Autors, b) des Schauspielers, c) der Figur. Diese Erscheinungen sind häufig auch in der Alten Komödie anzutreffen, wenn auch die Perspektiven hier nicht immer rein voneinander zu trennen sind. Der Rollenbruch durch die Autorperspektive kommt bei Aristophanes sehr häufig vor, nicht nur

wand usw. wird hier nicht eingegangen. Ebenso bleibt hier das schon in den antiken Theorien behandelte Problem des Lachens als Ausdruck der der Komödie eigenen ἡδονή ausser Betracht. Vgl. dazu H. Flashar, «Aristoteles, das Lachen und die Alte Komödie», in: S. Jäkel/A. Timonen (Hg.), *Laughter down the centuries* I, Annales Universitatis Turkuensis 208 (Turku 1994) 59–70.

8 A. Hillach, *Die Dramatisierung des komischen Dialogs. Figur und Rolle bei Nestroy* (München 1967). Wie der Titel anzeigt, bezieht sich die Arbeit auf Nestroy; ihr systematischer Teil lässt sich aber auch auf die griechische Komödie applizieren.

9 Erhellend dazu O. Taplin, «Die Welt des Zuschauers in der Tragödie und Komödie des 5. Jahrhunderts», *Würzburger Jahrbücher f. d. Altertumsw.* NF 12 (1986) 57–71.

in der Parabase. Es mag genügen, auf die Rede des Dikaiopolis in den *Acharnern* 496ff. mit der Anrede an die Zuschauer und Mitteilungen über das Fest (Lenaeen), die Komödie und Politiker (Kleon) hinzuweisen; auf die Forderung nach Absetzung des Kleon in den *Rittern* mit deutlichem Appellcharakter; an die im *Frieden* angeredeten Zuschauer mit der Bitte, sich der Produktion von Exkrementen zu enthalten, um den Himmelsflug des Mistkäfers nicht zu gefährden (150–153) usw. Als Beispiel für einen durch den Schauspieler bedingten Rollenbruch sei die Anweisung des Trygaios im *Frieden* an den Maschinenmeister (ὦ μηχανοποιέ) zum Heraufziehen des Kranes angeführt. Dass der Mistkäfer an einem Kran hochgezogen wird, ist ein bühnentechnisches Problem, auf das hier aus der Perspektive des Schauspielers hingewiesen wird, um das Spiel als Spiel durch die Erwähnung der Konstruktion durchschaubar zu machen. Ein Beispiel für den Rollenbruch der Figur findet sich in den *Fröschen* 297, als Dionysos aus Angst vor dem Ungeheuer Empusa am Eingang zur Unterwelt sich hilfesuchend an den Dionysospriester wendet, der sich auf seinem Ehrensitz in der ersten Zuschauerreihe befindet: ἱερεῦ, διαφύλαξόν μ' ἵν' ὦ σοι ξυμπότης. Dionysos 'fällt aus der Rolle', aber nicht aus der Figur, denn er bleibt ja die Figur Dionysos, der nun Schutz bei seinem Priester sucht, wobei die Situation allerdings dadurch kompliziert ist, dass er das Kostüm des Herakles angezogen hat, also für eine Zeit lang die Rolle des Herakles spielt. Es ist deutlich, dass eine systematische Erfassung der verschiedenen Arten der 'Fiktionsbrüche' ein wichtiger Beitrag zum Verständnis der Komik der Alten Komödie wäre. Allerdings stösst hier die moderne literaturtheoretische Betrachtungsweise, die von dem Postulat der geschlossenen Fiktion als Voraussetzung ausgeht und die Eigenart der Komödie durch die Lizenz der Fiktionsbrüche charakterisieren will, an ihre Grenze, weil für die Alte Komödie diese Grundvoraussetzung nicht besteht. Für sie ist ja nicht ein komisches Einbeziehen des Publikums charakteristisch, sondern das Herstellen einer Identifikation auf der Grundlage einer Spielebene, die die Figuren, Rollen und das Publikum umfasst. Es können ja die Figuren, die jeweils eine Rolle spielen, als Gestalten zugleich im Publikum sitzen (Sokrates, Euripides, Lamachos usw.), nicht nur die 'Typen' (Dikaiopolis, Strepsiades, Trygaios), mit denen sich Teile des Publikums identifizieren können. Das Herstellen der Identifikationsebene ist jedenfalls das primäre; am Anfang stand nicht die geschlossene Form des Spiels, das für die Komödie charakteristische Fiktionsbrüche zulässt, sondern die offene, das Publikum einbeziehende Spielebene, wie sie von Anfang an in den präliterarischen Formen der Spott- und Rügelieder, den rituellen Begehungen der Phallophorien usw. vorgegeben waren und dann mit der Kunstform der Komödie die Bürgeridentifikation in der attischen Demokratie des 5. Jahrhunderts ganz zwanglos ermöglichte, um erst allmählich sich zu einer fiktionalen Geschlossenheit zu entwickeln.

3. *Lachkultur und Karnevalisierung der Literatur*

Diese Begriffe und ihre inhaltliche Ausfüllung werden seit einiger Zeit vornehmlich im Zusammenhang mit dem Werk von Michail Bachtin diskutiert, und zwar sehr intensiv in der Literaturwissenschaft, zunächst noch zögernd und vereinzelt in der Klassischen Philologie[10]. Das hängt damit zusammen, dass Bachtin selber sein Konzept eines karnevalesken Diskurses erst mit der Satura Menippea beginnen und in Dostoevskij gipfeln lässt. Nun ist aber evident, dass sich seine Kategorien und Bestimmungen mit Gewinn gerade auch auf die Alte Komödie und deren spezifische Komik anwenden lassen, allerdings nicht ohne Kritik an den Positionen von Bachtin selbst. Dieser Aufgabe hat sich Peter von Möllendorff in umfassenden Analysen sowohl zu Bachtin wie zur Aristophanischen Komödie in einer soeben erschienenen Arbeit unterzogen[11], so dass hier ganz wenige Hinweise genügen können.

Bachtin versteht das Lachen – in ausdrücklicher Kritik gegen die individualpsychologische Konzeption Freuds – als ein soziales Phänomen, als einen ambivalent-dialogischen Vorgang, wie dies ja auch in dem Begriff Lachkultur deutlich wird. Er hat seine Auffassung in der Arbeit über Rabelais (es war die erst 1940 abgeschlossene Dissertation) aus der Untersuchung über den mittelalterlichen Karneval entwickelt. Was Bachtin genau unter der dann vor allem in dem Buch *Probleme der Poetik Dostoevskijs* erarbeiteten Theorie der karnevalisierten Literatur versteht, wird nicht völlig deutlich und ist auch unterschiedlich rezipiert worden. Bachtin scheint von einer karnevalesken Ausnahmekultur auszugehen, die als Volkskultur in Auseinandersetzung mit einer offiziellen Kultur in Verbindung mit bestimmten Riten und Symbolen zeitweilig an die Oberfläche gelangt.

Diese Diskussionen sind nun nicht ohne weiteres mit den Verhältnissen bei den Komödienaufführungen anlässlich der Dionysosfeste in Athen zur Deckung zu bringen. Denn die Alte Komödie ist kein Ausdruck einer Verneinung der offiziellen Kultur und ist auch kein blosses Ventil für aufgestaute Aggressionen den Herrschenden gegenüber. Vielmehr ist die Alte Komödie Bestandteil der offiziellen Poliskultur mit allen Konsequenzen, und es ist gerade das Besondere jedenfalls der athenischen Kultur des 5. Jahrhunderts, dass Komödie und Tragödie auf demselben Fest als gegensätzliche Gattungen

10 W. Rösler, «Michail Bachtin und die Karnevalskultur im antiken Griechenland», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, N.S. 23 (1986) 25–44; S. Döpp, «Antike Literatur und Karneval. Ein Hinweis auf M. Bachtin», *Mitteilungen des Deutschen Altphilologenverbandes* 1987/1, 11–19.

11 P. von Möllendorff, *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, Classica Monacensia 9 (Tübingen 1995) (Münchener Diss. 1994). Sehr instruktiv ist auch das Vorwort von R. Lachmann zur deutschen Übersetzung von Bachtins Buch *Rabelais und seine Welt* (Frankfurt 1987) 7–46. Vgl. ferner L. Lindgren, «Die Funktion des Lachens bei Rabelais», in: S: Jäkel/A. Timonen (Hg.), *Laughter down the centuries* I, Annales Universitatis Turkuensis 208 (Turku 1994) 183–196.

gleichberechtigt nebeneinander bzw. nacheinander erfahren werden[12]. Gleichwohl bleiben Merkmale des Festes, wie sie Bachtin herausgearbeitet hat, in ihrer Bedeutung gerade für die Alte Komödie (als Äquivalent einer 'karnevalisierten Literatur') relevant. Dazu gehört das im Fest gefeierte Prinzip des Wechsels (das mit Dionysos von jeher verbunden war), das Aufstellen von Gegenentwürfen ohne Anspruch auf Dauer, wie dies gerade für die Alte Komödie mit ihren utopischen Plänen charakteristisch ist, ferner das Umstülpen einer ernsten Welt in der Parodie, ohne dass dadurch das Parodierte negiert wird.

Auch Bachtins Ausführungen zur Lachkultur sind für das Verständnis der Komik der Alten Komödie fruchtbar. Entsprechend der komplizierten Theorie Bachtins von der dialogischen Wahrnehmung[13] hat das Lachen als ein den Einzelnen transzendierender Akt eine soziale Dimension, wie sie auch in den rituellen Wurzeln der Alten Komödie erkennbar ist und in dieser selbst ihren natürlichen Rahmen im Fest hat. Alte Komödie und Fest sind auf diese Weise viel enger aufeinander bezogen als spätere Phasen selbst der griechischen Komödie. Die Komödie des Menander ist nicht auf den Rahmen eines Festes angewiesen, wohl aber die des Aristophanes[14].

Insbesondere aber Inhalt und Stil der 'karnevalisierten Literatur', wie sie Bachtin herausstellt, weisen einen so engen Bezug zur Alten Komödie auf, dass man sich wundert, warum Bachtin (der ja von Hause aus Klassischer Philologe war) die Verbindungslinien nicht selbst gezogen hat. An erster Stelle ist das Groteske in allen Erscheinungsformen, insbesondere in seinem Bezug zur Körperlichkeit zu nennen. Im Lachen offenbart sich für Bachtin eine «zweite Wahrheit», wonach sich in der karnevalistischen Situation ein regelrechtes Körperdrama mit Geburt, Geschlechtsakt, Wachsen, Essen, Trinken, Ausscheidung und Tod abspielt, und zwar in der Dimension des Grotesken, bezogen auf den «Volksleib», also auf die Anwesenden im Fest, die diesen Prozess an sich selbst erfahren. Entsprechend gibt es eine karnevaleske Sprache, die zwar Kommunikation stiftet, aber durch Aufnahme von Schimpfwörtern und obszönen Ausdrücken die Normalsprache erniedrigt. Nun gibt es in der griechischen Komödie gewiss kein kohärentes 'Körperdrama', aber die Phänomene des Grotesken in seiner Leiblichkeit als Bestandteile einer rituell und sozial verwurzelten Lachkultur sind Kennzeichen der Alten Komödie in einer Häufigkeit, dass sich die Aufzählung erübrigt. Dazu gehört der ganze phalli-

12 Auf das vielbehandelte Verhältnis zwischen Tragödie und Komödie kann hier nicht eingegangen werden.

13 Diese Wahrnehmungstheorie selber kann hier nicht expliziert werden, vgl. dazu P. von Möllendorff, a.O. (oben Anm. 11) 27–109.

14 Den beiden Sammelbänden von 'Poetik und Hermeneutik' *Das Komische* (1976) und *Das Fest* (1989) hätte eine Behandlung der Alten Komödie unter der jeweiligen Thematik gut getan. Über die Verbindung von Lachen und Fest vgl. auch S. Halliwell, «The Uses of Laughter in Greek Culture», *Classical Quart.* 41 (1991) 279–296.

sche Bereich, die Bedeutung der Exkremente, die Überhöhung des Leiblichen durch Vergrösserung und vieles andere mehr. Analog dazu sind Metaphorik und Bildersprache der Alten Komödie durch die Verkleinerung der grossen Welt gekennzeichnet, z.B. durch den Bildbereich des kleinen Privathaushaltes mit seinen Geräten als komischer Ausdruck hochpolitischer Gegebenheiten[15]. Das Entscheidende ist, dass die grotesk-leibliche Komponente keine blosse Obszönität und der Bildbereich der Verkleinerung keine harmlose Verniedlichung darstellt, sondern beides aufgehoben ist in einem durch die Lachkultur gegebenen Weltaspekt des Grotesken im umfassenden Sinne.

Schliesslich trifft auf die Alte Komödie zu, was auf dem Hintergrund der nach Bachtin polyphonen Struktur der karnevalesken Literatur in Anwendung auf die Alte Komödie 'Chronotope des Komischen' genannt werden kann[16]. Entsprechend der ästhetischen Theorie Bachtins, wonach der literarische Held (in der karnevalesken Literatur) nicht wie ein Subjekt im lebensweltlichen Sinn handelt, sondern als Gegenüber des Rezipienten durch Hereintreten in einen quasi raum-zeitlichen Kontakt eine Art überindividuellen Sinnakkumulator darstellt, weisen die 'Chronotope des Komischen' in der Alten Komödie auf die mannigfaltigen Überschreitungen von Raum und Zeit, aber nicht nur im Sinne einer einfachen Grenzüberschreitung, sondern auch so, dass räumlich Verschiedenes an einem Ort zusammentrifft, dass Ungleichzeitiges als Gleichzeitiges erscheint, Vergangenheit und Zukunft, Alt und Jung ineinanderfliessen, wobei Fiktion und Theater in Raum und Zeit zueinander in besonderer Spannung stehen. Auch hier sind einzelne Aspekte der raum-zeitlichen Phantasie des Aristophanes schon lange Gegenstand der Forschung gewesen, aber die Integration dieser Phänomene in eine einheitliche Konzeption ist das Entscheidende[17].

Die drei vorgestellten Beispiele mögen zeigen, welche Anregungen der Aristophanesforschung zufliessen können, um bisher Erreichtes in systematischen Kategorien des Komischen zu verankern[18].

15 Hierzu grundlegend H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, Zetemata 16 (München 1957).

16 Der Begriff Chronotop stammt von Bachtin; die Junktur 'Chronotope des Komischen' hat P. von Möllendorff geprägt.

17 Beispiele aus der aristophanischen Komödie können hier nicht gegeben werden. P. von Möllendorff, a.O. (oben Anm. 11) 112–150 u.a. hat diesen Aspekt an nahezu allen erhaltenen Komödien des Aristophanes untersucht.

18 Für eine Fülle verschiedener Komik-Theorien vgl. auch B. Greiner, *Die Komödie* (Tübingen 1992), der jedoch auf die hier behandelten Probleme nicht eingeht.

Korrekturzusatz: Erst nachträglich werde ich aufmerksam auf H. Birus, «Freuds 'Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten' als Modell einer Textsortenanalyse», *Freiburger literaturpsychologische Gespräche* 9 (1990) 254–279, der zeigt, «welches bisher unaufgeschlossene literaturtheoretische Potential in Freuds Witz-Buch enthalten ist» (256).