

ZWEI BEMERKUNGEN ZUR TECHNIK DER KOMOEDIE

Dem Leser der feinsinnigen Analysen, die Legrand jüngst in seinem Daos, *Tableau de la comédie grecque pendant la période dite nouvelle*, der Technik der Komödie gewidmet hat, drängt sich von neuem wieder die alte Frage nach der Geschichte aller dieser einzelnen Praktiken auf. Dass die Akten hier bereits geschlossen sind, werden wohl auch diejenigen nicht glauben, die sich bei der allgemeinen Behauptung eines weitreichenden Einflusses der euripideischen Tragödie auf die *véa* einstweilen beruhigen. Wer die entgegengesetzte These vertritt, die Entwicklung sei im wesentlichen organisch verlaufen und mit den Mitteln der eigenen Gattung bestritten worden, wird dieser fest eingewurzelten Anschauung gegenüber wenig ausrichten durch die blosse Berufung auf einen allgemeinen Eindruck, da die Ungunst der Ueberlieferung es ihm nicht gestattet, die Weiterentwicklung jener aristophanischen tragelaphischen, aus Agon und burlesken Szenen zusammengesetzten Kompositionsform zum Charakterintriguenspiel in schärferen Linien zu verfolgen. Ueber die zwischen Aristophanes und Menander klaffende Lücke der Ueberlieferung hilft der Nachweis prototypischer Ansätze zur Intrigue im Agon ebensowenig hinweg wie die Erkenntnis eines Zusammenspiels komischer Charaktere bei Aristophanes, da gerade bei der entscheidenden Frage nach der fundamentalen Aenderung des Kompositionsschemas die Gegenthese mit der verhältnismässig geschlossenen Kunstform der entwickelten Tragödie einen schwer zu parierenden Trumpf ausspielen kann. Eine befriedigende Abwägung der beiden möglichen Entwicklungsmotive zu versuchen, wäre daher aussichtslos. Erfolg verspricht allenfalls der Versuch, kleine Einzelercheinungen der Gesamtkomposition ohne Zerstörung ihrer Stellung innerhalb des Gesamtbereiches herauszuheben und in ihrer Entwicklung zu verfolgen. An zwei Stellen,

an denen niemand irgendwelche Einflüsse der Tragödie bemühen muss und darf, hoffe ich das Organische des Verlaufs zeigen zu können.

I. Der terenzische Prolog.

Wer einmal die Geschichte der Vorrede in weitestem Umfang zu schreiben unternimmt, wird nicht umhin können, von einer innigen, mindestens psychologischen Verwandtschaft der rhetorischen Theorie des Prooimions und gerade des Prologs der Komödie eingehend Notiz zu nehmen. Die Theorie der Isokrateer über das Prooimion ist erhalten bei Anaximenes, wird referiert von Aristoteles (Rhet. III) und als Leitfaden benutzt für die Lysiaskritik von Dionys von Halicarnass. Man erinnere sich der drei Zielpunkte, die danach dem Prooimion seine Richtung geben, προσοχή, εὐνοία, εὐμάθεια, und man wird ohne weiteres genau entsprechende, typische Beigaben des Komödienprologs ihnen an die Seite stellen können, 1. die Bitte um Schweigen und Gehör, 2. die Erbittung oder stillschweigende Voraussetzung von freundlichem Wohlwollen der Zuschauer, 3. Angaben zur Orientierung:

Favete, adeste aequo animo et rem cognoscite.

Εἰ δὴ 'πιθυμεῖτ' εἰδέναι, σιγάτε νῦν.

Weiter führt die Festsetzung der speziellen Inhalte des Prologs. Die Rhetorik verlangt hier Lob der eigenen Person und Zurückweisung der gegen sie bestehenden Vorurteile und Verdächtigungen, Verleumdung (διαβολή) des Gegners, Gewinnung der Zuhörer durch Lob, die Hervorhebung der Sache selbst als einer besonders beachtenswerten und guten. Ueberaus ausführlich behandelt sowohl Anaximenes als Aristoteles unter der Rubrik des Prooimions die Praktiken des ἀπολύεσθαι τὰς διαβολάς. Gerade bei den technischen Studien des Isokrates, wie Helena und Busiris, aber auch im Euagoras sieht man deutlich, wie hier das Prooimion dem Zwecke dient, vor allem die Behandlung des Gegenstandes als von einem neuen Gesichtspunkt aus unternommen hinzustellen, abzugrenzen gegen die Technik der Konkurrenten. Ueber die Entwicklung des komischen Prologs wird stofflich nach Leos Ausführungen in den plantinischen Forschungen und nach dem von Frantz in seiner Strassburger Diss. De comoediae atticae prologis 1891 beigebrachten Material nichts Neues zu sagen sein. Wohl aber können die Linien gelegentlich noch schärfer gezogen werden. Kenntlichmachung des Stoffes, Empfehlung des Autors

gegenüber der Verarbeitung der Konkurrenten ist auch hier wie in der Theorie der Rhetorik die Absicht. Ist dieser Zusammenhang wirklich nur psychologischer Natur oder führt uns eine Linie weiter zu einem genetischen, literarhistorischen Verhältnis?

Ich habe an anderer Stelle¹ zu zeigen versucht, dass die Forderung der Disposition der Rede erhoben worden ist in den Kreisen der attisch-sophistischen Rhetorik, insbesondere in dem des Gorgias, in scharfem Gegensatz zu der lediglich analysierenden εἰκόσ-Technik der vorausliegenden Epoche, dass der bezeugte Misserfolg des Lysias gegenüber Theodoros für uns gerade hierin kontrollierbar wird, indem Lysias als Rhetor sofort mit seinen objektiven Herleitungen beginnt, Theodoros aber gerade auf die subtile Verästelung der Rede zu einem organischen Kunstwerk Wert legte, ebenso, dass Plato im Phaidros sich auch in der Frage des Prooimions an die Theorie der Gorgianer anlehnt. Dass nun die Gorgianer da, wo es sich darum handelte, über das Prooimion theoretisch zu reflektieren, von analogen Erscheinungsformen der Poesie ihre Orientierung hernahmen, ist nicht nur eine durch zahlreiche Analogien ihrer Arbeitsweise empfohlene Vermutung, sondern kann direkt aus den Ausführungen des Aristoteles über diesen Punkt bewiesen werden. Man erinnert sich, dass in dem dritten Buch seiner Rhetorik sich an das Kap. XIII, das die Disponierungstechnik insgesamt in Grund und Boden hinein rezensiert, ein Teil anschliesst, in dem die vorhandene Techne über diesen Gegenstand bald ausführlicher, bald knapper exzerpiert wird, wobei es freilich an ironischen Seitenhieben ebensowenig fehlt, wie an sachlichen Einzelbedenken. Das für uns wichtige Kap. XIV lässt nun auf das deutlichste erkennen, dass die Theorie hier ausging von korrespondierenden Bräuchen der Musik und der Poesie (τὸ μὲν οὖν προοίμιον ἐστὶν ἀρχὴ λόγου, ὅπερ ἐν ποιήσει πρόλογος καὶ ἐν αὐλήσει προαύλιον). Ich hebe von den einzelnen Parallelen nur das heraus, was für unsere Zwecke wichtig ist. Zum Belege dafür, dass der Zuhörer, εἰ περὶ παραδόξου λόγος ἢ περὶ χαλεποῦ ἢ περὶ τεθρυλημένου πολλοῖς, in Form einer captatio benevolentiae auf diesen Sachverhalt aufmerksam gemacht werden kann, wird an des Choirilos Prooimion νῦν δ' ὅτε πάντα δέδασται erinnert, das also durch den Hinweis auf die abgedroschene Technik

¹ Ethos, Studien zur älteren griechischen Rhetorik. 1910, 74 ff. Die durchaus kritische Sophistenrede des Isokrates gibt sich absichtlich als Prooemium zu einer nicht ausgeführten Rede.

des Epos seinem neuen Unternehmen Relief gab. Τὰ προοίμια ταῦτὸ δύναται ὅπερ τῶν δραμάτων οἱ πρόλογοι καὶ τῶν ἐπῶν τὰ προοίμια κτλ.

Wenn Choirilos sagt ἤγεο μοι λόγον ἄλλον, so ist das inhaltlich entgegengesetzt dem εἰπέ καὶ ἡμῖν des alten Epikers, bei beiden ist aber dieselbe die technische Intention, das Unternehmen dem Zuhörer nahezubringen durch irgendwelche Beziehung auf die literarische Tradition, in die das Unternehmen gehört. Dann heisst es bei A. weiter καὶ οἱ τραγικοὶ δηλοῦσι περὶ τὸ δράμα καὶ ἡ κωμῶδία ὡσαύτως. Da für unsere Frage eine Provenienz aus der Tragödie ausscheidet, muss es also als wahrscheinlich betrachtet werden, dass neben den doch recht spärlichen Anregungen, die das epische Prooimion in dieser Richtung geben konnte, gerade die Praxis der Komödie Spuren in der Theorie hinterlassen hat. Des Seneca und des Pomponius polemische und technische praefationes zu den Tragödien stehen wohl ausserhalb direkter dramatischer Tradition.

Allzu schroff ist der terenzische Prolog isoliert worden innerhalb der Entwicklungsgeschichte seiner Gattung. Man mag ihn a potiori ἐπιτιμητικός nennen, wichtiger ist, wo sich diese literarische Polemik angesetzt hat, von welcher Stelle sie ihren organischen Ausgangspunkt genommen hat. Diese zentrale Stelle ist die Glaublichmachung, dass man καινὰ ἰδέαι vorbringt, gerade wie bei Isokrates im Euagoras und in der Helena. Damit ist Sache und Dichter selbst zugleich empfohlen, der Zuschauer zur Aufmerksamkeit verpflichtet. Unmittelbar damit zusammen hängt die Berücksichtigung der Konkurrenten, denn es gilt eben das Neue durch einen Vergleich mit ihnen zu zeigen, wie das gegenüber Gorgias vornehm reserviert, gegenüber Polykrates grob an dieser Stelle von Isokrates geschehen ist. Es gilt also, Entgleisungen der Konkurrenten aufzuweisen (διαβολή), die Behauptung des Abgedroschenen, des „Leichten“, die man einander macht, zurückzuweisen (ἀπολύεσθαι τὰς διαβολάς). Alkidamas wie Isokrates argumentieren mit dem technischen Gesichtspunkt der Schwierigkeit. Man weiss, welche Ausdehnung das isokrateische Helenaprooimion dadurch gewonnen hat, dass über den unmittelbaren Vorgänger hinaus nun auch auf diejenigen eingegangen wird, die die Technik des τὰ μικρὰ μέγала φαίνεσθαι ποιεῖν einschlagen, ihrerseits sich mit der grösseren Schwierigkeit ihres Unternehmens brüsten und natürlich von Isokrates des Gegenteils überführt werden müssen. Von hier aus wird man

den richtigen Gesichtspunkt für jene Eigentümlichkeit des Prologs gewonnen haben, die man, lediglich a potiori eine species konstatierend, als terenzisch zu bezeichnen gewohnt ist. Im Prolog des *Heaut.* bittet der Dichter um gütiges Gehör für seine *stataria*:

ne semper servos currens, iratus senex,
edax parasitus, sycophanta autem impudens,
avarus leno, assidue agendi sint mihi
clamore summo, cum labore maxumo.

Er ist genötigt, seine Technik der *contaminatio* zu verteidigen ausser an derselben Stelle auch im *Andriaprol.* Vor allem aber hat er es mit dem typischen Vorwurf der Wiederaufnahme eines schon behandelten Dramas zu tun. Er weist diesen Vorwurf als falsch in den *Ad.* zurück, gibt ihn als sachlich berechtigt zu im *Eun.*, ähnlich wie *Afranius* im Prolog der *Comptalia* (Ribbeck p. 198). Beides ist hier beachtenswert, die Kritik selbst und die Art der Verteidigung:

quod si personis isdem huic uti non licet,
qui magis licet currentem servom scribere,
bonas matronas facere, meretrices malas,
puerum supponi, falli per servom senem,
amare, odisse, suspicari? denique
nullumst iam dictum, quod non sit dictum prius.

Man denke an des *Isokrates* *Prooimion* zum *Panegyricus*. Auch die Rhetorik gestattet ja durchaus, denselben, bereits behandelten Stoff von neuem zu verarbeiten. Lieber ist es schon dem *Terenz*, wenn er eine *integra comoedia* bringen kann. Eine positive *διαβολή* erblicken wir in Stellen wie *Heaut.* 30 f., *Eun.* 10 ff. *Phormio* 5 ff., weitere Nachweise von *peccata* werden gelegentlich in Aussicht gestellt. Wenn *Terentius* mit Bewusstsein — *ne expectetis argumentum fabulae* — auf eine vollständige Skizzierung des zu behandelnden Sujets verzichtet und höchstens diese oder jene spärliche Angabe über eine vorkommende Figur macht, so setzt er hier nur eine bereits bei *Plautus* gelegentlich kenntliche Praxis fort. Wir müssen annehmen, dass seine Gegner ebenfalls bei Gelegenheit ihrer Prologe und nicht nur in verdächtigenden *rumores* seine vermeintlichen Schwächen an den Pranger stellten, ausgehend von der gleichen Intention, ihren Produktionen durch Vergleiche Relief zu geben, mit der Defensive die Offensive zu verbinden. Man sieht zugleich, dass die Angaben der römischen Szeniker über die Bearbeitung der griechischen Originale, rein stofflich betrachtet, selbstverständlich eines *Aequivalentes* auf

griechischem Boden entbehren, dass sie aber auf das innigste und organischste im Zusammenhang mit diesem zunächst nur bei Terenz verfolgten Ingredienz des Prologs stehen.

Nunmehr dürfen wir uns kürzer fassen. Knüpfen wir an das Ende der Entwicklung, soweit sie für uns kenntlich ist, so gleich den Anfang: Die aristophanische Ausgestaltung des Sklavenprologs ist zugleich die vollständigste, weist alle Bestandteile explicite auf, denn er ist argumentativus, commendaticius, ἐπιτιμητικός und steht in engstem Kontakt mit den Zuschauern. Es genügt auf Wespen 54 ff. und Frösche 1 ff. zu verweisen. „Wir bringen nichts Abgedroschenes.“ Διαβολή: γέλωσ Μεγαρόθεν κεκλεμμένος, δούλω, Ἡρακλῆς. Begrenzung der dargebotenen Charakterfiguren: diesesmal nicht Euripides und Kleon. Lob des Dichters, des Stückes und der Zuschauer:

ἀλλ' ἔστιν ἡμῖν λογίδιον γνῶμην ἔχον,
 ὑμῶν μὲν αὐτῶν οὐχὶ δεξιώτερον,
 κωμωδίας δὲ φορτικῆς σοφώτερον.

Bitte um Ruhe, direkte Apostrophierung und Mitbeteiligung der Zuschauer, wie bei Plautus. Angabe der Namen. In den Fröschen die Abgrenzung gegen die εἰωθότα. Σκευή φέρουσ' ἐκάστοτ' ἐν κωμωδίᾳ. Dass die Abweichung von der Praxis der Konkurrenten in Wirklichkeit nur eine scheinbare ist, ist bei Aristophanes ebenso kenntlich, wie in den entsprechenden Prologstellen der νέα. Die Conférencierrolle des Demosthenes, Xanthias, Euelpides bleibt bei Aristophanes dem Stück erhalten, indem diese Spassmacherrollen durch ihre aparte vorgetragenen Glossen lustige Interpreten des Stückes bleiben. Merkwürdig erschien mir immer Ritter 225 ff., wo Demosthenes den Chor vor seinem Auftreten ankündigt, alle θεαταὶ δεξιοί apostrophiert, vor allem aber, worauf es uns hier ankommt, eine Angabe der szenischen Orientierung macht:

καὶ μὴ δέδιθ'· οὐ γὰρ ἔστιν ἐξηκασμένος,
 ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ αὐτὸν οὐδεὶς ἤθελεν
 τῶν σκευοποιῶν εἰκάσαι· πάντως γε μὴν
 γνωσθήσεται· τὸ γὰρ θέατρον δεξιόν.

Wir lassen hier unentschieden, ob wirklich sonst porträtähnliche Masken bestanden haben oder ob, was ich mit Bestimmtheit glaube, hier ein die Illusion aufhebender Witz des Dichters vorliegt, der gerade den entgegengesetzten Usus zur Voraussetzung hat. Klar ist jedenfalls, dass der Zuschauer hier in Verbindung mit einem fein angelegten Lob eine szenische Weisung erhält, wie sie —

man denke an den Mercurius als prologus des Amphitruo, an die Winke des Palaestrio im Miles — ihrer Natur nach dem Sprecher des Prologs zukommen. Der Sklavenprolog, an dessen ur-eigenstem komischen Ursprung nach den wiederholten, eindringlichen Zitaten des Komikers selbst kein Zweifel sein kann, wies in seiner primitivsten Gestalt Spässe wie gegenseitige Prügel und Nüssewerfen unter die Zuschauer auf. Technisch betrachtet besagt das, dass er die beständige Hereinzerrung der Zuschauer zum Zwecke ihrer Haranguierung und Interessierung von Anfang an besessen hat und an die prologi des Plautus noch vererbt hat. Man denke an zwei Clowns, die vor der Bude das Publikum durch Geschrei, Versprechungen und Schimpfen auf die Konkurrenz, vielleicht auch durch Lockgeschenke anreizen.

Nun bitte ich noch der zweiten Form des aristophanischen Prologs eine kurze Aufmerksamkeit zu schenken: die komische Hauptfigur der folgenden, durch sie selbst zusammengehaltenen losen Szenen stellt sich vor. Ich will kein Gewicht auf die Kritik der szenischen Aufführungen legen, die Dikaiopolis am Beginn des Stückes zugunsten seines Dichters und zuungunsten des Kleon gibt, betone aber mit der grössten Entschiedenheit die Wichtigkeit der Stellen 366 ff., 498 ff. Hier haben wir, wenn man so will, Prologe, gesprochen nach einigen Eingangsszenen, von reinstem terenzischen Charakter: Zurückweisungen der Angriffe, Verteidigung der Komödie, Bericht über erlittene Unbill. Wichtig ist, dass sie gesprochen werden von dem Sprecher des Eingangs und dass, wie jeder sieht, Dikaiopolis völlig aus seiner Rolle heraustritt und als porte-parole des Dichters mit den Zuschauern verhandelt, wozu er durch die Eigenart seiner Rolle prädestiniert war. Dass vor dem Kasperlespiel der losen, burlesken Szenen eben die Hauptfigur sich vorstellt, ist eine so selbstverständliche, organische Bildungsweise, dass man die Heranziehung tragischer Einflüsse an dieser Stelle lediglich durch das mangelnde Interesse für die Eigenart der aristophanischen Komödie erklären kann¹.

¹ Leider muss das Fragment (Kratinus 306 K) eines Komikers, das Aristid XXVIII, 92 erhalten hat, ausser Betracht bleiben, wo der Dichter μεγαλαυχούμενος ἐν ἀρχῇ τοῦ δράματος den λῆρος αὐθημερινῶν ποιητῶν zurückwies in Anapästien, möglicherweise also in der Parabase, doch nicht notwendigerweise, da auch Trygaios mit seinen Kindern in diesem Metrum redet und die Wahl des Metrums durch die aus Gründen der technischen Anlage, nicht der Herkunft,

Bei der Ausfüllung der Lücke zwischen Aristophanes und Terenz muss, wenn irgend jemand, Plautus der geeignetste Zeuge sein. Es wird erlaubt sein, an einige bekannte Tatsachen zu erinnern, da sie nunmehr, wie mir scheint, in schärferes Licht gerückt werden: der terenzische Inhalt des Vidulariaprologs, die Erörterung der *potentia inimicorum*, stand, soviel sich aus den trostlosen Resten erkennen lässt, in Beziehung zu der technischen Seite des literarischen Unternehmens:

. . . hanc rem veteri nomine
laudatus . . . gratias.

Der prologus des Mercator verwahrt sich gegen die Identität mit den üblichen larmoyanten Amanten der komischen Bühne (3 ff.), der des Amphitruo grenzt seine Gattung gegen die Technik der Tragödie ab, nicht ohne bissigen Spott gegen diese Konkurrentin der Bühne 41 ff. und nicht ohne die Heranziehung der urteilsvollen Kritik der Zuschauer, die lieber eine tragicomoedia sehen wollen, als eine tragoedia 50 ff. Dabei die Angabe der typischen Rollen:

Nam me *perpetuo facere ut sit comoedia*
Reges quo veniant et di *non par arbitror*.
Quid igitur? Quoniam hic servos quoque partes habet,
Faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia.

Die Erwähnung der typischen Rollen ist in dem im übrigen verdorbenen Ende des Menaechmiprologs kenntlich. Besonders wichtig ist für uns Capt. 55 ff.:

non pertractate facta est neque item ut ceterae:
neque spurcidi insunt versus nec meretrix mala
neque miles gloriosus etc.

Die Empfehlung des Stückes ist, wie bei Aristophanes, explicite vorhanden — implicite ist sie es natürlich immer — in dem Asinariaprolog:

inest lepos ludusque in hac comoedia,
ridicula res est,

wie auch in des Naevius Acontizomenos: Acontizomenos fabula est prime proba¹. Bei des Naevius jambischer Eigenart, die ihn nötigte, in den Stücken selbst wieder Abbitte zu leisten, müssen wir mit einer besonders reichlichen Bedenkung dieser Prologpartien

an dieser Stelle des Dramas naheliegende Tragikerparodie sich erklären könnte.

¹ Merkwürdig im Pseudolusprolog: Plautina longa fabula in scenam venit.

rechnen (Aul. Gell. III 3, 15). Man vergleiche noch Cas. 67 um der hier gegebenen Motivierung eines Zuges willen und Men. 7: atque hoc poëtae faciunt in comoediis:
 omnes res gestas esse Athenis autumant,
 quo illud vobis graecum videatur magis;
 ego nusquam dicam nisi ubi factum dicitur.

Die so kenntliche Fortdauer der Tradition wird überdies durch einige, zufällig erhaltene Einzelzüge der Prologe der νέα bestätigt. Die Wendung gegen die konkurrierende, und doch so ganz anders geartete Tragödie muss überaus häufig gewesen sein (Diph. 30), dabei ist es Antiph. 191 zu beobachten, dass auch hier wieder der Gegnerin der Vorwurf des Abgedroschenen, Leichterem gemacht wird, wodurch die eigene Leistung als mehr beachtenswert hervortritt. Was den Prolog der Thais des Menander angeht mit seiner Parodie des Eposanfangs und seiner Hervorhebung eines bestimmten Typus:

ἔμοι μὲν οὖν ἄειδε τοιαύτην, θεά,
 θρασεῖαν ὠραίαν δὲ καὶ πιθανὴν ἅμα,
 ἀδικούσαν ἀποκλείουσαν αἰτούσαν πυκνά,
 μηδενὸς ἐρώσαν, προσποιουμένην δ' αἰεί,

so hat mich wenigstens Frantz durchaus überzeugt (a. a. O. S. 68), dass wir hier ein Dokument eines eigenartigen literarischen Streites über den Typus der Hetäre haben, der seine Spitze gegen den Konkurrenten Philemon richtete und bei Athen. XIII 594 f. durch eine daraus gezogene Klatschgeschichte bestätigt wird. Wahrscheinlich gemacht hat Frantz desgleichen (S. 66), dass Poseidippos in dem Prolog der Ἀποκλειομένη sich über eine neue Wendung des Typus des Koches ausliess (III, S. 336 Kock). Wie windig der Kredit dieser angeblichen Neuerungen immer ist, wird hier besonders durch die verhängnisvollen Folgen bestätigt. Die Grammatiker (Athen. XIV 658 ff.) haben dem Dichter Glauben geschenkt. Gedenken wir noch des von Lukian im Pseudologista (4) bemühten Elenchos des Menander. Der muss seiner Natur nach τοῖς θεαταῖς τὸν λόγον διηγῆσασθαι (165). Er muss zugleich, doch wohl im Sinne seiner Rolle, Sprecher für seinen Dichter sein, den er als in der Notwehr befindlich hinstellen soll. Μῆτε δὲ ἐμὲ πρὸς αὐτοὺς ἐπαινέσης μήτε τὰ ἐκείνῳ προσόντα προεκχέης αὐτως· οὐ γὰρ ἄξιον θεῶ ὄντι ἐπὶ στόμα σοι ἔλθειν τοὺς περὶ τῶν οὕτω καταπτύστων λόγους. Es ist wenigstens möglich, dass hier an ἔπαινος des Dichters und an διαβολή seiner Gegner und technischen Konkurrenten als an traditionelle Pflichten

des Prologes in besonderer Berücksichtigung einer bestimmten Verwendung bei Menander gedacht ist.

Wer also glaubt, mit der oft bezeugenden Wendung, der terenzische Prolog habe das Erbe der Parabase übernommen, mehr zu bieten als eine ganz vage und unverbindliche literarische Vergleichung, irrt. Vielmehr besteht zwischen der technischen Stellung der Parabase und der des Prologs im Drama eine auffallende Aehnlichkeit. Lediglich seiner eigenen Gattung aber folgt dieser in seiner weiteren Entwicklung. Die Gleichung aber, wonach an zwei Stellen *pro domo* geredet werden kann, ist nicht zufällig: sie beruht in der altattischen Ausgestaltung auf der Eigenart der Bomolochosrollen. Für mich war diese unorganische Duplizität innerhalb der dramatischen Oekonomie selbst ausser vielen anderen Erwägungen doch immer der stärkste Beweis für den völlig heterogenen Ursprung von Chor und Schauspielerpartien.

II. Der Komödienschluss.

Plutarch macht zu dem Leben des Lucullus folgende allgemeine Beobachtung (36): ἔστι δ' οὖν τοῦ Λουκούλλου βίου καθάπερ ἀρχαίας κωμῳδίας ἀναγνῶναι τὰ μὲν πρῶτα πολιτείας καὶ στρατηγίας, τὰ δ' ὕστερα πότους καὶ δεῖπνα καὶ μονονουχὶ κῶμους καὶ λαμπάδας καὶ παιδιὰν ἅπασαν. Jeder Leser des Aristophanes weiss, dass es damit seine Richtigkeit hat. Durch eine genauere Verfolgung des technischen „Wie“, mit dem diese Ingredienzen angebracht sind, wird sich aber, wie ich glaube, auch hier ein vollkommen organischer Verlauf der Entwicklung aufweisen lassen. Bei den zweiten Teilen der altattischen Komödien und ihrem Charakter ist auszugehen von jenen oft charakterisierten losen Szenen, in denen eine grössere Zahl von typischen Personen hintereinander durch burleske Spottrede, parodische Lächerlichmachung, Prügel usw. von einer komischen Hauptfigur abgefertigt wird. Und diese Hauptperson ist es denn auch, die ihren Triumph am Ende krönt durch eine Zecherei, eine Schmauserei, eine feierliche Hochzeit. Es genügt auf Acharner, Frieden, Vögel zu verweisen. Das nötige Dirnlein muss irgendwie, in den beiden letzten Fällen durch gezwungene Allegorisierungen, beschafft werden. Jene erotische und kulinarische παιδιὰ also ist, technisch verstanden, geeignet, die höhnische Abweisung jener Figuren wirkungsvoller und plastischer zu machen. Man denke an den Kontrast Lamachos-Dikaiopolis

in den Acharnern, die uns ja den ältesten, wenn man so will, primitivsten Stand der Komposition in vielen Dingen vortrefflich repräsentieren. Hier wird es gut sein, wieder zu der schätzenswerten Stelle Wespen 60 zurückzukehren. Unter den von Aristophanes abgelehnten Typen ist da auch zu finden:

Ἡρακλῆς τὸ δεῖπνον ἐξαπατώμενος.

Auch Herakles also, das ist die zugrunde liegende Art seiner Einführung, fand sich unter jenen Typen, die sich von den Freuden jenes Kasperleschmauses isoliert sahen, was gerade seiner Charaktereigentümlichkeit besonders schwer einging. Es ist also eine kleine technische Variierung in seiner Verwendung in den Vögeln darin zu spüren, dass er hier ja gerade nach längerem Zappeln und schweren Gewissenskonflikten durch Konzessionen sich die Teilnahme am Essen erringt, dessen Duft schon seine Nase so verlockend gekitzelt hatte. Man sieht zugleich, was für uns nachher bedeutsam werden wird, dass gerade das Kasperlemahl in der Verwendung der Vögel ein *deus ex machina* werden kann, der einen entstandenen gordischen Knoten des dramatischen Verlaufs auf das lustigste zerhauen kann. Unter jenen abgefertigten Gestalten befindet sich des öfteren auch der sein Geld heischende Gläubiger [Wolken und schon bei Epicharmos (fr. 170 Kaibel Plut. de sera num. vind. 559^b)]. Von Novius gibt es ein Atellane Hercules coactor. Die Titelrolle wird einen Ἡρακλῆς τὰργύριον ἐξαπατώμενος gezeigt haben. Nach dieser durch die Erwähnung des Herakles verschuldeten Abschweifung kehren wir zu jener Urform aristophanischer Kompositionsweise zurück. Auch in den Komödien, in denen uns im zweiten Teil nicht sie begegnet, sondern ein Agon, also in Rittern und Fröschen, sehen wir gleichwohl, dass am Schlusse für die Bewirtung der lustigen, bei dem Hader als *tertius gaudens* dabeistehenden Person Sorge getragen wird, im letzteren Fall durch eine Einladung des Pluto (1480), im ersteren durch jene auf dem Wege gezwungener Allegorie eingeführte Erotik. Die Beglückung des Demos ausser mit dem παῖς ἔνορχος auch noch mit den zotig empfangenen Σπονδαί 1390 kann szenisch nicht wohl anders geschehen sein, als es sich die Scholien denken: εἰσῆλθον αἱ σπονδαὶ ἐταῖραι ὠραῖαι τὰς ὄψεις, ὑποκρινόμεναι τὰ πρόσωπα τῶν σπονδῶν, πρὸς ἃς λέγει ὁ δῆμος . . . ἔξεστιν . . . αὐτὰς εἰς συνουσίαν λαβεῖν; Man denke an Basileia und Opora, die nicht mehr Fleisch und Blut haben und ihre Existenz lediglich dem Komödienbrauch verdanken. Dikaiopolis und Philokleon wissen

eher, wo und wie. Die lose Kompositionsform der durch eine komische Hauptfigur zusammengehaltenen burlesken Abfertigungsszenen ist in der späteren Entwicklung zugunsten einer bestimmten, durchverfolgten Intrigue aufgegeben worden. Gleichwohl finde ich und findet jeder Leser, der sich der Mühe eines Vergleichs unterzieht, auch hier noch keineswegs spärliche Spuren einer Rückkehr zu der alten ratio. Man denke an Szenen, wie die des Pseudolus, wo der ankommende Harpax von den beiden Alten mit Zweideutigkeiten und zotigen Anspielungen empfangen und in der Schwebelage gehalten wird, an die Abfertigung des plötzlich ankommenden wirklichen Amphitruo durch Mercur (1014 ff.), an die spöttischen Durchhecheleien, die sich die beiden Bacchides mit den polternd nahenden senes erlauben (1117 ff.), an die spasshaften Interpretationen, die die für die Zuschauer kauderwelsche Rede des plötzlich auftauchenden Hanno im Poenulus durch Milphio erfährt. Die Komödie beweist also auch in ihrem späteren Stande noch gegen ihren Ausgang hin die Vorliebe für solche unverhältnismässig breit angelegte, das Thema selbst nicht im mindesten fördernde Neckereien, für solche komische Duette zwischen überlegener Ironie und gravitätischer Geschäftigkeit. In eine engere Beziehung zur aristophanischen Komödie führen uns hier zwei andere plautinische Komödien. Der Schluss des Stichus bringt die glückliche Rückkehr der lange vermissten Ehegatten der beiden Schwestern Panegyris und Pamphila, ausser dieser Tatsache aber nichts weiter als lose Szenen in einem der altattischen Komödie nahestehenden Stile, die lediglich das Gastmahlmotiv behandeln. Seit Schoell (Jahrb. für kl. Phil. 119 (1879) 44 ff.) ist meines Erachtens kein Zweifel, dass das Original die ersten Ἀδελφοί des Menander waren, dass also die ambrosianische Didaskalie zu Recht besteht. Die Annahme einer Kontamination ist weder nötig noch auch überdies wahrscheinlich, wenn es gelingt, der Komposition dieses älteren menandrischen Stückes die rechte Stelle zu geben. Die Relieffigur des Geprellten ist hier der Parasit Gelasimus. Schon Epicharmos hatte an jener schon oben erwähnten Stelle auch ihn zum ἄκλητος werden lassen. Ferner erinnere man sich des aristophanischen Plutos und des lucianeischen Timon, bei dem der Zusammenhang jener losen, die früheren Freunde am Ende energisch abweisenden Szenen mit der Technik einer vorauszusetzenden Vorlage aus der Zeit der mittleren Komödie längst wahrscheinlich gemacht ist. Zweimal erleben wir die höhnische Abweisung des ewig hung-

rigen Gesellen von seiten seiner ehemaligen durch ihn früher ruinierten Gönner, zunächst 453 bis 504 in der Szene mit Epignomus, dann 579 bis 640, wo beide Brüder beteiligt sind. Die ratio dieses ironischen, überlegenen Hohnes ist ganz die des Dikaiopolis, Peithetairos usw. in den entsprechenden Stücken. Man stellt sich, als wolle gerade der Parasit laden, bedauert aber ablehnen zu müssen, macht alle möglichen lächerlichen Ausreden geltend, ladet ihn, wenigstens das Geschirr zu spülen, pariert burlesk seine Verwünschungen (614). *Per hanc tibi cenam incenato, Gelasime, esse hodie licet* (611). *Veni! Hucine?* Immo *in carcerem* (621). Für das „aristophanische“ Kolorit der Vorlage bezeichnend ist 630:

Nunc ego nolo ex Gelasimo mihi fieri te Catagelasimum. Von dem Gastmahl der Herren selbst ist so ausführlich die Rede, dass wir für sie nach dieser Richtung hin keinerlei Besorgnisse hegen. Der alte Antipho weiss sich durch Erzählung leicht zu durchschauender Histörchen, *apologi* (man denke an den zweiten Teil der Wespen), das Recht auf ein Dirnlein zu sichern, da die beiden zurückkehrenden *fratres* einstweilen legitim versorgt sind. Dieses Gastmahl wird uns jedoch nicht selbst vorgeführt, dagegen sind wir Zeugen des Gelages der beiden Sklaven mit Stephanium. An dem durchaus griechischen Kolorit dieser ganzen Partie ist kein Zweifel möglich. Zahlreich sind wörtliche Erinnerungen an die Vorlage¹, aus der uns ein dem Zechkomment geltendes Fragment überdies erhalten ist (Athen. X 431^c zitiert aus den Ἀδελφοί des Menander). Die im Bereiche der νέα höchst auffällige, breit ausgedehnte Hereinbeziehung des *tibicen* hat bei Aristophanes nichts auffälliges. Insbesondere vergl. Ekk1. 890 ff., Ach. 860 ff., Thesm. 1175 (*infla buccas φουσῶν*) 1186. Der burleske Tanz, der in den Wespen dem Philokleon selbst zugefallen war, fällt hier den Sklaven zu; die breite Aufzählung der Speisen 690 darf wohl mit dem Ekklesiazusenausgang zusammengestellt werden, wo am Schlusse ja *Blepyros* aus keinem anderen Grunde auftritt, als damit im Anschluss an ihn der alte Komödienkehrer ausgebracht werden kann; das Zechen um die Wette

¹ Vgl. *Dionysos* 661, *prothymias* 659, *cynice* 704, *peregrina omnia relinque*, *Athenas nunc colamus* 670, *monotropi* 689, *scaphis* 693, *batiocis* 694, *Samiolo poterio* 729, *strategus convivii* 712, *cantio Graecast: ἢ πέντ' ἢ τρία πῖν' ἢ μὴ τέτταρα* 707, *Stephaniscidium* 740, *Ionicus, cinaedicus* 769, *babae* 771, *perpruriscere ex unguiculis* ἔξ ὀνύχων 761.

war schon in den Acharnern vorgebildet. Unorganisch möchte es im Falle des Stichus erscheinen, dass sowohl die Herrn als die Sklaven an diesem Gastmahlmotiv beteiligt sind. Gerade diese Duplizität aber führt uns wieder in die Sphäre des Plutos und der Frösehe zurück. Zugleich mit dem Aufgeben jener aus einer komischen Hauptfigur und ihren Rencontres bestrittenen Komposition geht die allmählich durchgreifende Tendenz zur einheitlichen Intrigue, bei der der senex nicht mehr Hanswurst, sondern beteiligte Person der dramatischen Handlung ist. Daher entstehen eigentümliche, schwer zu fassende Gebilde wie die Thesmophoriazusen mit Mnesilochos, die Ekklesiazusen mit Blepyros, die zwar beide in gewissem Sinne die komischen Figuren der Dramen sind, durch die fortschreitende Komödientchnik aber ihre frühere zentrale Stellung eingebüsst haben. Interessant ist nun, dass im Plutos allerdings wieder auf jene lose Szenen nach der Parabase deutlicher zurückgegriffen wird als in diesen beiden Stücken, dass dafür aber vollberechtigt neben dem Herrn selbst der Sklave als lustiger Abfertiger auftaucht. Der Stichus gehört nahe an diesen Typus heran. Abfertigungsszenen durch den oder die Herrn stehen neben Zech- und Tanzszenen, die den Sklaven zugefallen sind. Ihre starke, derb erotische Betonung (*prurire*) war schon in den Acharnern vorgezeichnet:

1220 *κἀγὼ καθεύδειν βούλομαι καὶ στύομαι καὶ σκοτοβινῶ.*

Am Schlusse des Stichus aber findet sich ein bezeichnender Avis an den Zuschauer:

Vos, spectatores, plaudite atque ite ad vos comissatum.

Die Geschichte dieses Motivs lässt sich aufwärts bis zu den Ekkl. verfolgen, wo zunächst eine höfliche Einladung an Zuschauer und Richter zur Beteiligung ergeht (1140 ff.), die durch Blepyros scherzhaft eingeschränkt wird:

*τὸ δεῖπνον αὐτοῖς ἐστὶν ἐσκευασμένον
ἀπαξάπασιν, ἣν ἀπίωσιν οἴκαδε.*

(Vgl. auch Stich. 685 ff.) Nicht rektifiziert wird dieselbe Ladung der *θεαταί* am Ende des Friedens (vgl. Scholien). Aehnlich ist das alte Motiv weitergesponnen am Ende des Rudens, wo ein frohes Mahl auch den geprellten leno beschwichtigen soll und der alte Daemones sich seiner traditionellen Pflichten erinnert, so wenig er auch im übrigen mit seinen Progenen zu tun hat:

Sequimini intro. Spectatores, vos quoque ad cenam vocem,

Ni daturus nil sim neque sit quicquam pollucti domi,

Nive adeo vocatos credam vos esse ad cenam foras.

Verumsi voletis plausum fabulae huic clarum dare,

Comissatum omnes venitote ad me ad annos sedecim.

Was wir schon in den aristophanischen Vögeln beobachteten, die Verwendung der Schlussszene als einer *dea ex machina*, die flugs einige Differenzen behebt, das ist besonders im Ausgang des plautinischen *Pseudolus* deutlich, wo *Pseudolus* den Alten zur Zecherei abführt. *Si is, aut dimidium aut plus etiam faxo hinc ferēs.* Der sich gleichfalls anschliessende *Ballio* stellt die übliche Frage:

quin vocas spectatores simul?

und erhält von dem Sklaven, der diesmal die Rolle des Gastgebers hat, die Antwort:

Hercle me isti hau solent
vocare neque ergo ego istos;
verum si vultis applaudere atque adprobare
hunc gregem et fabulam,
in crastinum vos vocabo.

Enger ist der Zusammenhang mit den Vögeln in den *Bacchides*. Die polternden Alten werden auf das schmähdichste verhöhnt, bald aber stellen sich erotische zarte Triebe bei ihnen ein. Der Ladung

I hac mecum intro, ubi tibi sit lepide victibus, vino atque
unguentis

steht das peinigende Gefühl der erlittenen pekuniären Prellung entgegen. Doch wird auch das berichtet:

Quid tandem si dimidium auri
redditur, in hac mecum intro? atque ut
eis delicta ignoscas.

Man denke an den Schluss des *Truculentus*, wo die beiden geilen Liebhaber *Strabax* und *Stratophanes* nach einigem Hin- und Herreden im Haus verschwinden und das Stück sinnreich beschliessen. Im *Curculio* sind die Schwierigkeiten bereits alle gelöst, als der krönende Schluss ausgesprochen wird:

Tu, miles, apud me cenabis. hodie fiet nuptiae.

Aehnlich im *Poenulus* in verschiedener Fassung 1366, 1422. Der Triumph der einen Partei, gekrönt durch das Festmahl, wird auch hier unterstrichen durch die Folie des geprellten *leno*:

1400 Sic est: hodie cenabis foras.

Aehnlich am Ausgang der *Cistellaria* 785, des *Phormio* 1053 f. Die *Asinaria*, reich an possenhaften Elementen, arm nicht an Handlung an sich, wohl aber an Lust, sie in extenso dramatisch auszubreiten, kommt uns hier für unsere Zwecke trefflich zu-

statten. Das Geld ist beschafft, ein fröhliches, erotisch betontes Zeuchgelage eint, wie in den Wespen, Vater und Sohn. Die Sklaven treten, nachdem sie sich durch burleske Witzeleien schadlos gehalten haben, zugunsten ihrer Herrn zurück.

Arg.

Pater,

iube dari vinum; iam dudum factum est cum primum bibi.

Dem.: Da puere, ab summo. age tu interibi ab infimo da saviu. Lustig ergötzt man sich beim Würfelspiel und Becherklang, aber die Gattin steht unbemerkt dabei und sieht die mit Schmähungen auf sie selbst gewürzte Extratour des Gatten sich an, bis sie sich nicht länger zurückhalten kann. Surge, amator, i domum.

Dem.: Non licet manere (cena coquitur) dum cenem modo?

Art.: Ecce cenabis hodie, ut dignus es, magnum malum.

Der würdige Sohn verschwindet aber zu weiterem fröhlichem Tun mit dem Liebchen ins Innere. Die weitere Entwicklung der Handlung hat der Dichter nicht angedeutet. Diese Komödie bringt uns eine neue Ausgestaltung des Schlussmotivs, insofern ein schon prädestinierter Teilhaber plötzlich darum geprellt wird. Schon hier muss an die Thesmophoriazusen erinnert werden. Auch hier wird ja der Schluss durch ein stark obszönes Schäferstündchen gebildet, das plötzlich gestört wird. Und für den Zuschauer ist die Dürpierung des Liebhabers noch dadurch erhöht, dass das vermeintliche Mädchen in Wirklichkeit ein verkleideter senex decrepitus ist. Hier mag der Schluss des plautinischen Miles seine Einordnung in die Oekonomie des Dramas erfahren: seine Motivgeschichte und seine reliefgebende Wirkung ist damit gekennzeichnet, dass wir hier gerade den sonst (vgl. Acharner) von dem beglückenden Schlusstriumph ausgeschlossenen Bramarbas auf eine charmante Einladung hin zum Brautbett eilen sehen, wo aber den Falstaff freilich eine obszöne, aber doch von seinen Wünschen himmelweit entfernte, ihn gerade am entscheidenden Teile kürzende Bescherung erwartet. Ueber die noch unentwickelte Technik des Persa hat Wilamowitz einiges ausgeführt (Göttinger Index lectionum 1893/94), der als die Zeit des Originals mit hoher Wahrscheinlichkeit die demosthenische fixiert hat. Für uns ist er zunächst darum interessant, weil er uns jene Entfaltung der komischen Hauptrolle des Sklaven, auf die uns schon des Aristophanes Plutos und Frösche hinwiesen und die später, in die veränderte Technik des Intriguenspiels einbezogen, eine andere Wendung genommen hat, noch auf dem Höhepunkt zeigt. Die Intrigue wird so summarisch wie möglich

mit dem Ende von Akt IV beschlossen. Der ganze Schlussakt dient dazu, das typische Schlussmotiv des essenden, trinkenden und — liebenden komischen Triumphators zu entfalten. Er ist mit seinem Inhalt wohl der beste Zeuge der Uebergangszeit. Lemnisielenis wird zur dictatrix ernannt, denn es soll auch hier nach Komment gezecht werden (770 ff.) Die komische Freude ist vollkommen, wie in den Acharnern, durch das Erscheinen der geprellten Relieffigur. Bene ei, qui invidet mi (776). Diesesmal ist es der düpierte Kuppler Dordalus. Sein fürchterlicher Jammer akkompagniert die Festesfreude, wie das Gestöhne des Lamachos. Die ludificatio geht in den gewohnten altattischen Traditionen: ironische Einladung, komischer Tanz des Knaben, wie in den Wespen und im Stichus (auch hier cinaedus 804), Fusstritte, freundliche Ratschläge zum Tod durch Erhängen. Dazwischen fröhliche Zechereien. Auch fehlt es nicht an zeitlichen Anspielungen, als die beiden Sklaven sich selbst am Tanz beteiligen: Sag. Nequeo, leno, quin tibi saltem staticulum, olim quem Hegea faciebat, vide vero, si tibi satis placet.

Tox. me quoque volo

reddere, Diodorus quem olim faciebat in Ionia.

Es macht die Prügelszene, die ja meist die herantretenden Personen bei Aristophanes am Ende ergreift, auch hier den Beschluss, verbunden mit ironischen Einladungen zum Mahl von seiten des Mädchens und schmerzlichen Erinnerungen an das verlorene Geld. Hicinet, qui fuit quondam fortis.

Πάλαι ποτ' ἦσαν ἄλκιμοι Μιλήσιοι.

Spectatores, bene valete. leno perit, plaudite.

Zudem scheint es noch nicht beobachtet zu sein, dass das Motiv des als fremdländischer Gesandter Verkleideten ja schon in den Acharnern verwendet wird.

Auch meistens hat die Abneigung gegen eine Zurückführung auf die Technik der altattischen Komödie der Erkenntnis der Komposition der Casina geschadet. Wir haben hier ein in gewissen Dingen den Zusammenhang mit der altattischen Komödie besonders deutlich verratendes Lustspiel und zugleich ein Beispiel dafür, dass alles das, was wir als spezifisch altattisch ansehen, ganz allmählich sich verlor, gelegentlich zunächst immer noch in diesem oder jenem Zuge hervorbrach. Das Abfertigungsmotiv fehlt ganz, das Gastmahlmotiv ist kaum angedeutet in den Vorbereitungen zum Hochzeitsessen, dafür aber ist das Hochzeitsmotiv diesesmal mit aristophanischem Reichtum ausgestattet.

Wiederum ist die Form der Düpierung gewählt, die Duplizität Herr — Sklave, die u. a. den unorganischen Schluss der *Asinaria* verschuldet hatte, ist hier besonders kenntlich. *Diphilos* stand der altattischen Komödie in vielem noch nach Ausweis seiner Fragmente besonders nahe, in der Neigung zum persönlichen Spott, in der Vorliebe für ausgedehnte, gewürzte Gelage. Darauf scheint das *γριφεύειν παρὰ πότον* der drei samischen Mädchen mit seiner obszönen *Pointe* fr. 50 zu weisen, ferner auch fr. 73 u. 76 die ganz ähnlich wie der Schluss der *Asinaria*, ein Gelage mit Würfelspiel veranschaulichen. Der Titel der Komödie *Συνωρίς* (*ἐταίρας ὄνομα*) lässt keinen Zweifel über die Verwendung dieses Motivs in diesem Falle, die Erwähnung des zürnenden Parasiten fr. 74, 5 führt zu einer an den Stichus erinnernden Situation. In seinen *Κληρούμενοι*, den plautinischen *Sortientes=Casina* scheint die *Πίστις* (Skutsch, Rhein. Mus. LV (1900) 272 ff.) von diesem Stück, das eine ausgeführte Prellkomödie mit obszönem Mummenschanz ist, Rechenschaft abgelegt haben. Deutlich scheiden sich zwei Teile. Der erste bringt die Erledigung des eigentlichen Themas, die Losung über ein Mädchen zwischen zwei Sklaven, hinter denen die Wünsche ihrer Herren stehen. Die Vorbereitung des Kampfes und seine Erledigung in II 6 erinnern deutlich an die Oekonomie des aristophanischen *ἄγών*, etwa in den *Wespen*. *Lysidamus* ist Sieger, die eigentliche Handlung beendigt. Wir erwarten den Alten nunmehr mit der vollen Auskostung seines Triumphes beschäftigt zu sehen. Dass der Kampf von vornherein um das Mädchen selbst geht, das bei Aristophanes erst am Schluss herbeigeschafft werden muss, ist ein bemerkenswerter Fortschritt; dass der Alte seinen Kampf und seinen Triumph mit dem Sklaven *Olympio* zu teilen hat, führt auf jene Stufe der dramatischen Oekonomie, bei der die Gestalt des kasperlehaften Alten sich erst allmählich umsetzt in die des festen *senex pater* der klassischen Komödie, der Typus des Sklaven zugleich seine aristophanische Sphäre erweitert hat, ohne die spätere Fixierung erreicht zu haben. Die Düpierung, die beide Freier erfahren, beruht auf der Ausgestaltung des in dem *Thesmophoriazusenschlusse* schon verwendeten Motivs¹. Selbst *Leo*, der nicht an den organischen Zusammenhang

¹ Eine Verwendung bei Ovid fast. II 331 ff., herrührend aus der Praxis vielleicht der Alexandriner, jedenfalls aber der *νέα* aufgewiesen von Skutsch a. a. O. 283.

dieses zweiten Teiles mit dem ersten glauben will, muss um der griechischen Anklänge willen (Hector Ilius 995, hymenaeus 798 ff., tragische Parodie 621 ff.) an ein griechisches Original, an eine griechische Gesangsposse denken (Die plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik). Die metrische Struktur dieser Szenen bildet eine Frage für sich. Im übrigen aber ist viel Zutreffendes gegen die Vermutung Leos ausgeführt worden (ausser von Skutsch von Legrand, *Revue des études grecques* XV (1902) 370 ff., A. Schmitt, *de Pseudoli Plautinae exemplo attico*, Strassb. Diss. 1909, 60 ff., Legrand, *Daos* 594¹). Niemand aber hat meines Wissens mit aller Klarheit die Konsequenz gezogen, zu der ich mich auf Grund der geschilderten Entwicklungsgeschichte des Komödiensausgangs für berechtigt halte: es ist überhaupt nichts von Belang an des Diphilos Original weder im Sinne einer Kürzung noch einer Erweiterung geändert worden. Eben- sowenig wie im Stichus ist die Duplizität Herr—Sklave eine In- stanz gegen Einheitlichkeit². Nach mannigfachen Hinhaltungen, Hindernissen, bedrohlichen Anzeichen scheinen die beiden Freier endlich dem Ziele nahe. Der Hymenäusgesang erschallt wie im Frieden und in den Vögeln 798 ff.; die Braut erscheint; Fackeln, Liebesbeteuerungen, Zoten. Die somatische Annäherung ist schon recht weit gediehen, als man sich zur Hauptaktion zurückzieht. Ueber die schmäbliche Enttäuschung, die den geilen Bewerbern statt eines Dirnleins einen verkleideten Mann bescherte, berichtet — eine beabsichtigte Steigerung — zunächst der Sklave Olympio, dann der alte Sünder Lysidamus selbst. Der Gegenstand sorgt für reichlichste Würzung durch Zoten. Gerade das Verhältnis von Olympio und seinem Herrn ist auf das deutlichste literarisch zu bestimmen durch das des Dionysos und Xanthias in den Fröschen, die durch ihren Anfang ja selbst für seine typische Vorführung in den Komödien zeugen. Eine kurze Bemerkung am Schluss mag auch bei Diphilos die weitere Entwicklung der Handlung angedeutet haben. Nach Erledigung des Schlussmotivs trug niemand Verlangen nach weiterem, ebenso, wie man sich in anderen Fällen beeilte, durch schnelle Erledigung des Rest-

¹ Beachtenswert durch neue Nachweise von Graecismen in 974 *dismarite*, 726 *moechissat Casinam*, 957 *mores Massiliensium*, 978 *Bacchae*, 975 *pallium et scipio*.

² Für 720 ff. vergleiche die Rollen von Dionysos und Xanthias in den Fröschen.

bestandes der Intrigue Raum zu gewinnen für eine behagliche, breite Ausgestaltung des uralten, typischen Komödienausgangs. Von der vorgefassten Meinung einer klassisch-organischen Struktur der $\nu\epsilon\acute{\alpha}$ hat man bei der Analyse der plautinischen Komödie allzu reichlich von der Hypothese einer die Fäden verwirrenden Kontamination Gebrauch gemacht. In Wirklichkeit gestattet uns auch der ungünstige Stand der Ueberlieferung, in diesen Fällen vielmehr Zeugen eines überaus interessanten Uebergangsprozesses wahrzunehmen. Man überdenke noch einmal das besprochene Material: Von den beiden Komödienprologen, dem Kasperle und seinem Prodomoreden, den beiden Clowns und ihrer einladenden, marktschreierischen Haranguierung zu Terenz, von Hanswursts Hochzeitsschmaus zu blassen Formeln wie: Lasst uns nunmehr ins Haus zur Mahlzeit gehen! Welche Fülle von Leben dazwischen, geboren immer nur aus den alten Keimen: zu Aristophanes, nicht zu Euripides führt die Entwicklungsgeschichte des klassischen Charakter- und Intriguenlustspiels.

Leipzig.

Wilhelm Süss.
