Terenz und seine künstlerische Eigenart

Autor(en): **Haffter, Heinz**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **10 (1953)**

Heft 2

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-11564

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

MUSEUM HELVETICUM
Vol. 10 1953 Fasc. 2

Terenz und seine künstlerische Eigenart

Von Heinz Haffter, Winterthur

(Schluß*)

Damit kommen wir nun zu den Änderungen, die Terenz an seinen Originalen vornahm, zunächst zu den Änderungen im Dramatischen, im Aufbau des Stückes, Änderungen einzelner Szenen, Änderungen im Bestand der auftretenden Personen, Änderungen durch Verschmelzen von Bestandteilen mehrerer attischer Stücke in ein neues lateinisches Stück. Wir kommen damit auch zur Frage der Kontamination. Mehrfach erwähnt Terenz in seinen Prologen die Kontamination ihrer Sache nach. Zweimal bringt er auch den Begriff des *contaminare*; im *Andria*-Prolog mit den Worten: *contaminari non decere fabulas* (als These der Gegner des Terenz; 16); und im Prolog zum *Hautontimorumenos* heißt es: *multas contaminasse Graecas (fabulas), dum facit paucas Latinas* (wieder gemeint *fabulas*; 17f.). *Contaminare* bedeutet 'antasten', 'beflecken'. Man kontaminiert, befleckt, nach dem antiken Sprachgebrauch, die griechischen Originale, indem man kleinere oder größere Bestandteile dem einen Original entnimmt und sie dem anderen Original einfügt. In unserer modernen Gelehrtensprache aber verwenden wir das Wort etwas verschieden vom antiken Gebrauch; wir hören in 'kontaminieren' das 'Zusammensetzen' und reden von kontaminierten lateinischen Komödien und meinen damit Komödien, die aus mehreren griechischen Originalen zusammengesetzt sind. Das literarhistorische Faktum der Kontamination jedoch haben wir mit der richtigen Erkenntnis des antiken Begriffes '*contaminare*' (wir verdanken die Erkenntnis einem ehemaligen Mitarbeiter des Thesaurus Linguae Latinae, Schwering) noch nicht erfaßt. Nur über die Analyse der plautinischen und terenzischen Werke führt hier der Weg. Und gerade bei Terenz sollte uns die Beschreitung dieses Weges erleichtert sein durch die Angaben, die Terenz selbst in seinen Prologen, Donat in seinem Kommentar uns gibt über Änderungen, die der Dichter an seinen Originalen vorgenommen hat. Trotzdem widersprechen sich die Resultate der Kontaminationsforschung bei Terenz nicht weniger als bei Plautus. Die italisch-lebendigen und unbekümmerten Prinzipien des Mannes aus dem umbrischen Sarsina sind uns doch zu einem guten Teil bekannt, und es konnte dem Plautus nie wichtig sein, seine Einschübe und Zusammensetzungen in ihren Fugen sorgsam zu verstreichen. Was aber der seltsame Afrikaner aus Karthago eigentlich wollte, wissen wir weniger, und jedenfalls lag dem Terenz daran, so gut wie nur möglich, es an keiner

* Vgl. Mus. Helv. 10 (1953) 1ff.

Stelle sichtbar zu lassen, daß der dramatische Aufbau des originalen Stückes verändert wurde.

In der deutschen Philologie unserer Jahrzehnte ist die Kontaminationsforschung oder, besser gesagt, die Analyse im Terenz geknüpft etwa an die Namen: Jachmann, Knoche, Schadewaldt, Oppermann, Drexler, Klotz. Von der Analyse zur künstlerischen Deutung des Dichters zu kommen, das haben am ehesten Schadewaldt und Oppermann versucht, und wir dürfen diesen Versuch erwarten wohl auch von Büchner, den ich in der Namenreihe noch nicht nannte, da Büchner seine Arbeiten noch nicht eigentlich vorgelegt hat. Die Kontaminationsforschung bei Terenz wird sich, so fürchte ich, gleichsam in einem luftleeren Raume bewegen, wenn wir nicht noch stärker und eindringlicher, zugleich aber auch vorsichtiger, versuchen, diesen Fragenkreis zu verbinden mit einer neuen Interpretation des Terenz im ganzen. Und weil diese meine Ausführungen Vorarbeit leisten wollen zu einer solchen Gesamtinterpretation, so möchte ich mich nun auch fernhalten von den vielen Verzweigungen auf dem kontroversen Feld der Kontaminationsanalysen, mich vielmehr beschränken auf das, was uns durch die terenzischen Prologe und durch den Kommentar von Donat bezeugt ist, und auch dabei mich begnügen mit einer möglichst einfachen Frage nach Ursache und Wirkung der Änderungen, der Kontaminationen, zu denen Terenz sich entschlossen hat.

Ich greife zunächst zurück zur Frage des Monologes. Mehrmals hat Terenz Dialog in Monolog und anderseits Monolog in Dialog umgesetzt. Bezeugt sind uns eine Umsetzung in den Monolog, die uns später beschäftigen wird, und zwei Umsetzungen in den Dialog. Wie Terenz sein erstes Stück, die *Andria*, im ganzen aufgebaut hat, sagt er uns selbst im Prologe (9ff).): zugrunde liegt die *Andria* des Menander; aber aus der *Perinthia* des Menander, die der *Andria* im Inhalt ähnlich ist, nahm Terenz in seine *Andria* hinüber, was ihm passend schien (*quae convenere*). Und dieses Hinübernehmen haben wir gleich zu Beginn: die *Andria* des Menander wurde eröffnet durch einen Monolog des alten Herrn; die *Perinthia* durch einen Dialog zwischen dem Alten und seiner Frau. Terenz läßt seine *Andria* dialogisch beginnen, nach dem Vorbild der *Perinthia*. Aber Terenz übernimmt nicht zugleich auch die Personen des Dialoges, Mann und Frau, sondern er läßt den Alten sich unterhalten mit seinem Freigelassenen. Das will heißen, daß Terenz auch den Wortlaut dieses Dialoges zu einem beträchtlichen Teil frei gestalten mußte, und gleich dies erste Beispiel zeigt uns, wie selbständig Terenz seinen Originalen gegenüber verfahren konnte. Der Grund dieser gleichsam doppelten Änderung (Dialog, andere Personen) bleibt uns verborgen, denn die Abneigung gegen den Monolog am Stückanfang wird kaum der einzige Anlaß sein. Vielleicht bleibt uns dieser äußere Grund, den wir suchen, auch deshalb verborgen, weil hier ein wahrhafter Künstler am Werk war: Gerade die ersten 20 Verse, die mit jedem Wort Eigentum des Terenz sind, wirken auf uns mit einer besonderen Beschwingtheit, und die nachfolgende Erzählung von der Feuerbestattung und der Rettung des Mädchens,

wo Terenz mehr oder minder im Anschluß ans Original schreibt, ist von ihm mit einer Empfindsamkeit geschildert, die nicht nur den Novellisten Wilder, der die Szene übernahm, entzückt hat.

Auch im *Eunuchus* ist die Umwandlung von Monolog zu Dialog ein Zeichen von überraschender Selbständigkeit und auch dort fällt auf, mit welcher Meisterschaft Terenz inhaltlich und formal neu gestaltet; die Szene im *Eunuchus* ist dichterisch so geglückt, daß einer unserer heutigen Terenz-Kritiker, Jachmann, ein ausdrückliches Zeugnis des Donat verwerfen will, weil etwas so Schönes nicht von einem Terenz geschrieben sein könne und weil von dieser Szene aus wir ja gezwungen wären, Terenz als bedeutenden Dichter zu werten. Donat (zu 539) bezeugt uns eine Verschiedenheit zwischen Menander und Terenz für jenen Augenblick der Handlung, da Chaerea, der vermeintliche Eunuch, nach seinem Liebessieg aus dem Hause gestürzt kommt und nun in stürmischer Freude erzählen will (549ff.): bei Menander erzählt er im Monolog, bei Terenz tut er es im lebhaften Gespräch mit einem Freunde, der gerade dazugekommen ist. Terenz führt für diesen Dialog eigens eine Person ein, die sonst im Stück nicht auftritt, er erfindet den *adulescens* Antipho. Dieser Antipho ist nun aber nicht nur zum Zuhören da, sondern es bekommt durch die Zwischenfragen und Einwürfe des Antipho die Erzählung des beseligten Freundes eine Spannung besonderer Art und zugleich – bei dem heiklen Thema nicht selbstverständlich – einen Ton, der nie ins Derbe geht. Antipho ist schon auf der Bühne, bevor Chaerea aus dem Hause stürzt, und er spricht zunächst ein paar Verse zu sich selbst: «ein gemeinsames Mahl unter den Freunden» sagt er «wurde gestern im Piräus für heute verabredet und Chaerea sollte dafür sorgen...» (539ff.). Wir sehen, wie selbstverständlich Terenz seiner Einlage die Farbe des athenischen Milieus, soweit nötig, gibt.

Bei diesen beiden Umwandlungen, in der *Andria* und im *Eunuchus*, hat Terenz eine Figur auf die Bühne gestellt, die nur in der geänderten Szene agiert, nur für die geänderte Szene gebraucht wird; dieses selbe Kennzeichen gilt auch für den Eingriff in den *Adelphen*, einen, möchte ich sagen, klassischen Fall der Kontamination. Im ersten kurzen Akt der *Adelphen* erfahren wir im Gespräch der beiden Alten Micio und Demea, daß der ältere Sohn des Demea gewaltsam ein Mädchen aus dem Hause des Kupplers entführt hat (81ff.). Dieser Raub oder besser die letzte Phase des Raubes, die Überführung des Mädchens von der Straße ins Haus ihres Beschützers, wird dann zu Beginn des zweiten Aktes dem Zuschauer vor Augen geführt. Diese höchst bewegte, lärmerfüllte Szene hat Terenz, wie er im Prolog bemerkt (6ff.), aus einem Stück eines anderen Dichters, des Diphilos, herübergenommen und in die *Adelphen* des Menander eingefügt; der Sklave Parmeno, der in der Szene ganze zwei Worte spricht, dafür aber um so mehr auf den Kuppler einzuhauen hat, erscheint sonst im Stück an keiner Stelle mehr. Terenz hat die *Adelphen* des Menander, in denen der Raub der Hetäre nur erzählt war, um eine sehr lebhafte Bühnenaktion bereichert.

Bedeutend stärker, über den Umfang nur einer Szene hinausgehend, sind nun

aber weitere Umarbeitungen im *Eunuchus* und in der *Andria*, in den beiden Stücken, die wir eben schon zu besprechen hatten und die sich unter der Hand des Terenz am weitesten von ihren Originalen entfernt haben.

Im *Eunuchus:* aus dem *Colax* des Menander hat Terenz, wie der Prolog mitteilt (30ff.), die Personen des Soldaten und seines Parasiten hinübergenommen in seinen Eunuchus, der gleichfalls auf Menander zurückgeht (*personas transtulisse*). Um diesen Vermerk im Prolog und seine Auswirkungen im Stück bewegt sich seit etwa einem Jahrhundert ein philologischer Streit, seit einem halben Jahrhundert die Auseinandersetzung der modernen Kontaminationsforschung; zu keiner Komödie des Terenz ist im Sinne der Analyse so viel geschrieben worden wie zum *Eunuchus*. Was ich im folgenden darlege, hat die Voraussetzung, daß man das Zeugnis des Prologes in Übereinstimmung mit der heute weit überwiegenden Mehrheit der Forscher nicht entwertet. Terenz hat den *miles gloriosus* und den *parasitus colax* in seinen *Eunuchus* hinübergenommen; also gab es in Menanders *Eunuchus* dieses Paar nicht, wohl aber zwei Figuren harmloserer Art, die eben Terenz ersetzt hat durch das lustigere Paar Soldat-Parasit. Damit müssen auch Stücke der Handlung aus dem *Colax* in den terenzischen *Eunuchus* herübergekommen sein, und es muß herübergekommen sein insbesondere die Belagerung und drohende Erstürmung des Hetärenhauses, aus dem der großmäulige Offizier, der seine Truppen nach dem Vorbild des Pyrrhus disponiert, ein Mädchen herausholen will. Erst der *Eunuchus* des Terenz, und nicht schon der *Eunuchus* des Menander, hat in seiner Handlung als amüsanten Höhepunkt den Sturm auf das Haus. Aber diesmal ist der Gewinn, das Plus bei Terenz nicht nur eine vereinzelte äußerst bewegte Aktion (wie wir es in den *Adelphen* hatten), sondern das ganze Stück hat durch Soldat und Parasiten, die vom zweiten Akt an immer wieder auftreten, einen lebhafteren Ton bekommen.

Sind nun im *Eunuchus* zwei Bühnenfiguren neu eingeführt und dafür zwei weniger wirksame des Originals weggelassen worden, so haben wir in der *Andria* die Einfügung zweier Personen, gleichfalls für das ganze Stück, aber zusätzlich zum Personenbestand des Originals hinzu. Die Handlung des Stückes: Pamphilus liebt Glycerium, ein Hetärenmädchen, wie man glaubt; er soll aber nach dem Willen seines Vaters Philumena, eine Bürgerstochter, heiraten. Die Anagnorisis macht Glycerium gleichfalls zur attischen Bürgerin und Pamphilus kann sie zur Frau nehmen. Die verschmähte Philumena aber war längst geliebt vom Charinus, einem Freund des Pamphilus, der sie nun gewinnt, und so haben wir ein gutes Ende mit zwei glücklichen Paaren. Dieser Charinus, der zweite Liebhaber, und mit ihm sein Sklave Byrria, ist, wie wir durch Donat (zu 301. 977) wissen, von Terenz ins Stück hereingenommen worden. Vom zweiten Akt an gehört dieses Paar mit dazu und hat Terenz die nötigen Änderungen an Handlung und Text des Originals vorgenommen; Menander hatte nur das eine Liebespaar. Hat Terenz die beiden neuen Figuren, den jungen Charinus und seinen Sklaven Byrria, frei erfunden, oder hat er sie dem anderen Menander-Stück, der *Perinthia*, entnommen, aus der Terenz,

nach dem Zeugnis seines eigenen Prologes, in die *Andria* herüberholte, was ihm richtig schien? (vgl. oben S. 74). Diese bekannte Streitfrage der Terenzphilologie – Leo und Körte vertreten die selbständige Erfindung, Jachmann und seine Schüler die Anlehnung an die *Perinthia* – dürfen wir hier unbeantwortet lassen, obwohl die Entscheidung für unsere Auffassung des Terenz nicht unwichtig wäre. Wir möchten auf einer Grundlage aufbauen, die, soweit möglich, sicher scheint, und in der *Andria* ist Terenz auch dann, wenn er für das zusätzliche Personenpaar die *Perinthia* ausschöpft, von einer Selbständigkeit in Planung und Ausführung, die bemerkenswert genug bleibt.

Und nun, was haben alle diese Änderungen des Terenz zu bedeuten, diese Einfügungen von Dialogen, Szenen, Personen, zweimal in der *Andria*, zweimal im *Eunuchus*, einmal in den *Adelphen* (Einfügungen, die wir auch für andere Stücke, etwa den *Hautontimorumenos*, vermuten, was wir aber, als nicht durch antike Zeugnisse gesichert, hier beiseite lassen). Leo in seiner Literaturgeschichte sagt zur Einfügung der beiden Personen in der *Andria*, wodurch das zweite Liebespaar geschaffen wird, folgendes: «die Handlung war ihm (dem Terenz) zu dünn, er wollte das Bühnenbild reicher und den Vorgang gedrängter machen» (S. 239f.). Was Leo damit sagt, wäre ein bewußtes künstlerisches Wollen, das wir, gewiß gerade im Sinne von Leo, auch auf die Änderungen in den übrigen Stücken anwenden könnten. So wichtig mir dies scheint, eine Überlegung zuvor ist doch noch vonnöten. Terenz hat, wie es sich uns im nächsten Abschnitt zeigen wird, mancherlei, was die Originale enthielten, weggelassen, nicht größere geschlossene Partien oder Szenen, aber doch zahlreiche einzelne Versgruppen, die in ihrer Addition eine Umfangs- und Gehaltsverminderung des attischen Originals ausmachen. So lag für Terenz auch ein äußerer Anlaß vor, in seinen Stücken für eine Auffüllung zu sorgen. Weggeschnitten an den griechischen Originalen und mit Eigenem aufgefüllt, hat, in vielen Stücken weit stärker als Terenz, auch Plautus; aber wie so ganz verschieden die beiden. Plautus streicht rücksichtslos da und dort und schreckt nicht davor zurück, das Gefüge der Handlung zu beschädigen und das Ethos der Originale zu brechen, er streicht, um das Eigene, an dem sein Herz hängt, einschieben zu können: Witze, skurrile Szenen, lustige Figuren wie Sklave und Parasit, sind ihm wichtiger als die Wirkung eines geschlossenen dramatischen Vorganges. Terenz streicht nicht deswegen, weil er Eigenes einsetzen will, sondern er streicht, wie sich uns zeigen wird, geleitet von bestimmten künstlerischen Absichten, er streicht mit bedachtsamer Folgerichtigkeit dieses und jenes, das ihm für sein Stück nicht zugehörig scheint. Was er nun aber neu dazutut, ist mehr, als daß er nur eine Tugend aus der Not gemacht hätte. Er bereichert, wie es Leo sagt, die Bühnenhandlung; er fügt Elemente nicht des Witzes, sondern der Handlung hinzu und schafft aus dem Alten und Neuen ein Gebilde, welches, ohne die wesentlichen Gesetzen antiker dramatischer Technik zu verletzen, in einer und in einer zweiten Richtung seine besonderen Wirkungen sucht. Diese Wirkungen: wenn Terenz in die *Adelphen* die Entführungsszene mit ihrem Geschrei und ihrer Prü-

gelei einsetzt, wenn er im *Eunuchus* das Paar Soldat und Parasit mit Prahlerei und Schmeichelei und vor allem mit der militärischen Aktion gegen das Hetärenhaus einfügt, dann sind dies gewiss Konzessionen an Geschmack und Ansprüche des zeitgenössischen römischen Publikums; denken wir doch an Plautus, denken wir doch an den Erfolg des terenzischen *Eunuchus*. Anders aber die Wirkung in der *Andria*. Hier gewinnt Terenz durch die Einfügung zweier Personen ein zweites Liebespaar. Um diese Veränderung zu würdigen, müssen wir einen Blick auf das gesamte Werk des Terenz werfen. Alle seine Stücke mit Ausnahme allein der *Hecyra* kennen zwei Liebespaare, und es ist ganz offenbar, daß Terenz, was er in der *Andria* durch Kontamination erst schafft, in den vier anderen Stücken schon durch die Auswahl des Stoffes erreicht: eine Handlung mit zwei Liebespaaren. Nicht um das Leerausgehen eines Mädchens zu vermeiden, wie man auch gemeint hat, sondern mit dem sicheren Instinkt dafür, welche äußere und innere Belebung ein Drama mit der Verdoppelung des Liebesmotivs erfährt; man lese nur den ersten Dialog zwischen den beiden Liebhabern in der *Andria*, 2. Akt, 1. Szene, um das zu spüren. Blicken wir von Terenz aus auf Shakespeare und die übrige moderne Dramatik: es braucht nicht weiter ausgeführt zu werden, wie sehr Terenz mit dem bei ihm üblichen zweifachen Liebesmotiv dem späteren Theater Wegweiser und Anreger war.

Ich sprach vorhin davon, daß Terenz bei seinen Kontaminationen die antiken Gesetze dramatischer Technik, dramatischer Logik, in der Hauptsache nicht verletzt habe. In der Tat ist es so, und man kann hier den Abstand, der den Terenz von einem Plautus trennt, kaum hoch genug bemessen. Gewiß vermögen wir in allen Stücken einzelne Fugen der Zusammensetzung, kleine Unstimmigkeiten, Unausgeglichenheiten, aufzuspüren: so in den *Adelphen*, wo die Entführung des Mädchens aus dem Hause des Kupplers als schon geschehen erzählt, dann aber in ihrer Schlußphase, der Einbringung ins Haus des Befreiers, anschließend doch noch auf der Bühne vorgeführt wird (vgl. oben S. 75); oder wenn in der *Andria* die Hebamme als trunksüchtige Person geschildert wird, sie dann aber bei ihrem Auftreten von dieser lasterhaften Neigung gar nichts merken läßt (228ff. 481ff.). Es ist bei all dem zumeist schon so, wie es Leo für einzelne Fälle gesagt hat (*G.d.r.L.* 240 A. 1. 243): hätten wir die Hinweise von Donat und aus den Prologen nicht, wir könnten kaum den Finger auf diese oder jene Stelle legen und ausscheiden. Sei es doch etwas von Unbekümmertheit, sei es ein Anflug von Unsicherheit, die den Terenz diese kleineren Unstimmigkeiten hat verschulden lassen –: in einem Falle müssen wir ihn einer Unfähigkeit, eines Verstoßes gegen die Regeln guter antiker Dramatik zeihen. Wir werden es ihm vielleicht zugutehalten, denn wir befinden uns in der ersten Szene der *Andria*, den allerersten Versen vielleicht, die der junge Terenz geschrieben hat. An die Stelle des ursprünglichen Monologes setzte Terenz, wie wir schon hörten (vgl. oben S. 74), einen Dialog zwischen dem alten Herrn und seinem Freigelassenen. Der Freigelassene bekommt zuletzt bestimmte Aufträge: den listigen Sklaven zu schrecken, den jungen Herrn zu beob-

achten, den falschen Hochzeitsplan mitzuspielen (168ff.). Das Publikum wird auf eine Aktion des Freigelassenen gespannt gemacht. Aber: die Aufträge sind ins Leere gesprochen; der Freigelassene, ein *πρόσωπον προτατικόν*, erscheint nicht wieder auf der Bühne.

Terenz hat mit seinen Änderungen im Aufbau eines Komödienstückes die Bühnenhandlung bereichert. Gerne wüßten wir, ob Terenz bereichert hat auch den Bühnenort und die Bühnenzeit. Denn es würde unser Terenz, wenn wir die Frage bejahen können, immer deutlicher zu einem Dichter, der an der antiken Konvention rüttelt und eine modernere Theaterpraxis vorbereitet.

Der Bühnenort: wie viel Häuser kennt die Bühne der neuen attischen und der römischen Komödie? Können es drei Häuser sein, eines mehr als die traditionellen zwei? Für Menander ist das Problem, jedenfalls unmittelbar aus den Fragmenten, schwer zu klären. Bei den altlateinischen Komikern dürfen wir drei Häuser für mehrere Stücke annehmen, und es scheint, daß vielleicht Plautus, sehr wahrscheinlich aber Terenz, ein drittes Haus zusätzlich auf die Bühne gestellt hat, um eine neue Figur, die die Handlung bereicherte, ins Stück einführen zu können; es gilt dies für *Hautontimorumenos* und *Phormio*. Mehr möchte ich nicht sagen; es sollten erst die Untersuchungen des Archäologen Frickenhaus über die griechische Bühne noch eingehender, als es von Jachmann schon geschehen ist, ergänzt und berichtigt werden.

Viel spannender aber ist die Frage nach dem, was ich die Bühnenzeit nannte, die Frage, ob eine menandrische oder terenzische Komödie einen längeren Zeitraum widerspiegeln kann als die Spanne eines einziges Tages. Die Norm ist ein Tag; der *Hautontimorumenos* aber ist zweitägig. Diese Zweitägigkeit ist eng mit Handlung und Rede verknüpft: zweimal wird auf das Abend- oder Nachtwerden hingewiesen, einmal auf die Morgendämmerung (212. 248. 410) und anderes dieser Art; vor allem aber das schöne Motiv: Chremes, der Sprecher des '*homo sum, humani nihil a me alienum puto*', hat die ganze Nacht vor Sorge um seinen Nachbar kein Auge zugemacht und in aller Frühe schon pocht er ans Nachbarhaus (410ff. 491f.). Wer hat die Handlung auf zwei Tage ausgedehnt, Menander oder Terenz? Ich kann hier das umstrittene Problem nur andeuten; ein schlüssiger Beweis läßt sich auch nicht führen. Ein Menander-Fragment weist uns hin auf ein üppiges *ἄριστον* (146 K.), und es scheint der menandrische *Hautontimorumenos*, gleich wie die *Epitrepontes*, Schmaus und Gelage am heiterhellen Vormittag oder Mittag geboten zu haben, wie dergleichen ja auch Plautus, sogar auf offener Bühne, vorführte. Der *Hautontimorumenos* spielt zur Zeit der ländlichen Dionysien, und es liegt nahe, anzunehmen, daß im Menanderstück Glanz und Stimmung des attischen Festes über Schmaus und Gelage hinaus spürbar war. Bei Terenz ist es eine abendliche *cena*, zu der die Nachbarn eingeladen werden, der Dionysien wegen (161f. 168ff.); erst nachträglich wird erzählt, daß bei der *cena* die Hetäre, die durch die Intrige des Sklaven ins Haus kam, sich durch ihre Trinkfestigkeit hervorgetan habe (455ff.). Terenz hat, so dürfen wir vermuten, das Lokalkolorit der attischen

Dionysien beseitigt, beseitigt auch Schmaus und Zecherei am hellen Tag als ein zu komödienhaftes, dem realen Leben nicht entsprechendes Element. Der Ersatz ist bei Terenz die *cena*, die auf der Bühne aber in keiner Weise gesehen oder gehört wird und nur in der Vorstellung des Zuschauers lebt, in der Nacht zwischen dem zweiten und dritten Akt. Wir können auch tatsächlich dem Terenz in seinem ersten Akt, da wo zu dem Essen eingeladen wird, einen etwas abrupten Gang der Handlung nachweisen (168–174), Spuren, die uns glauben machen, daß Terenz in diesem Zusammenhang am Original geändert hat.

Eine *cena* mitten im Stück mußte die darauffolgende Nacht mit ins Stück hineinziehen, und es wäre dies also zunächst ein äußerer Anlaß, der den *Hautontimorumenos* bei Terenz zu einem Zweitags-Stück hat werden lassen. Aber sollte Terenz es nicht gewußt haben, welche Bereicherung das Stück im ganzen durch die Zweitägigkeit gewinnt? Und sollte er nicht aus diesem Wissen die Folgerungen für die künstlerische Gestaltung gezogen haben? Leo hat, noch mit einiger Zurückhaltung, die Zweitägigkeit dem Terenz zugesprochen und Körte pflichtete ihm mit Nachdruck bei; der Widerspruch gegen die beiden Forscher geht, mit einiger Voreingenommenheit, davon aus, daß man doch im Ernst dem Terenz einen derart selbständigen Schritt nicht zutrauen dürfe. Der Prolog zum *Hautontimorumenos* enthält einen dunklen Vers, der besagt, daß Terenz eine *duplex fabula*, ein Doppelstück, aus einem *simplex argumentum* gemacht habe (6). Daß der Vers nicht auf Kontamination hinweist, ist heute unbestritten. Die Vermutung von Leo, daß mit der Duplizität die beiden Tagesaktionen gemeint sein könnten, ist für mich eine Interpretation des Verses, die noch immer zur Diskussion gestellt werden darf.

Wir wenden uns zu unserem dritten Teil: Stoff, Inhalt, *argumentum*, Motive. Hier werden wir des öfteren ausgehen können vom unmittelbaren Vergleich Menander-Apollodor einerseits, Terenz anderseits, davon daß wir Menander- und Apollodorfragmente neben den Terenztext legen. Wie zu erwarten, besitzen wir Fragmente, die mit dem lateinischen Text genau übereinstimmen; Terenz hat, wie die großen Züge der Handlung, so auch die Rede der Personen zu einem guten Teil getreu übernommen: *ἀλλὰ τί ποιήσω* beginnt der menandrische Eunuchus (186 K., vgl. Don. Ter. *Eun.* 46 W.); *quid igitur faciam* der terenzische *Eunuchus* (46). Das Ausmaß dieser einfach 'übersetzten' Partien können wir an Hand der griechischen Fragmente nicht bestimmen. Es zu hoch anzusetzen, widerraten uns die überraschend zahlreichen Fragmente, die wir nirgends in die lateinischen Stücke einordnen können, und widerraten uns die gleichfalls recht zahlreichen Fragmente, die sich wohl einordnen lassen, aber mit den entsprechenden lateinischen Zusammenhängen nur zum Teil übereinstimmen. Diese beiden Gruppen interessieren uns im folgenden, vor allem die zuletzt genannte.

Am Anfang des *Hautontimorumenos*, in der Anrede des Chremes an seinen Nachbarn, den Selbstquäler, können wir – ein seltener Fall – 4 bis 5 griechische (140 K. + Demiańczuk, *Suppl. com.* p. 54) und lateinische (61–64) Verse nebeneinanderlegen.

Die Verse werden uns später nochmals beschäftigen; wir greifen zunächst heraus die Ortsbezeichnung *Ἅλῃσι* bei Menander und '*in his regionibus*' bei Terenz. Menander läßt das Stück spielen in Halai, dem wohl zwei Stunden südlich von Athen gelegenen, aus wohlhabenden Landgütern bestehenden attischen Küstenort; bei Terenz ist der Schauplatz eine allgemeine und farblose ländliche Umgebung. Terenz hat die attisch-geographische Bezeichnung, die sein Publikum nicht hätte verstehen können, gestrichen. Gewiß, aber wir müssen von hier aus auch die übrige terenzische Geographie überblicken (Andros im Stück *Andria* bleibt außer Betracht): Äthiopien, Asien, Athen, Karien, Kilikien, Korinth, Zypern, Indien, Lemnos, Milet, Phrygien, Piräus, Rhodos, Samos, das Vorgebirge Sunion, das ist, bis auf drei Namen, die ich zurückstelle, die griechische Welt, deren Kenntnis Terenz in Rom, mit einem mehr oder weniger, wohl voraussetzen konnte. Vielleicht nicht ebenso vertraut aber werden dem römischen Publikum die drei Namen Imbros, Mykonos, Rhamnus gewesen sein; in welchen Terenz-Stücken begegnen sie? In den Erstlingsstücken, der *Andria* und *Hecyra*. Unsere Vermutung, es könnte Terenz die geographischen Dinge in seinen späteren Stücken bewußt zurückgedrängt haben, wird uns bestätigt, wenn wir mit unserem lateinischen Dichter nach Athen selbst gehen. Die Komödien des Terenz spielen in Athen, nach der Konvention, an der kein römischer Palliatendichter rüttelt, der Konvention, die die Stücke auch im lateinischen Gewand in Griechenland spielen läßt und nicht nach Rom überträgt. So spricht Terenz denn von 'attischer Bürgerin', 'attischem Kaufmann', insbesondere in den Zusammenhängen der Anagnorisis. Über diese allgemeine Voraussetzung hinaus aber wollte Terenz, wie es scheint, die Zugehörigkeit zu Athen nicht betont wissen, und hier ist gerade der Vergleich mit Plautus aufschlußreich: Plautus hat den Stadtnamen 'Athen' durchschnittlich in jedem Stück zwei- bis dreimal. Er hat Gefallen an der klangvollen Verbindung *Athenae Atticae*, bringt den Stadtnamen sogar hinein in seine eigenen witzigen Ausschmükkungen und spricht etwa mit römisch-griechischer Mischung von einem *dictator Athenis Atticis*. Im ganzen Terenz anderseits der Stadtname 'Athen' nur zweimal: beidemale hat er keine besondere dramatische oder inhaltliche Funktion und könnte fehlen; das eine Mal in der *Andria* (907), das andere Mal in der *Hecyra* (88).

Dieses Zurückdrängen, dieses Abschwächen des Allzugriechischen, haben wir, wie in der Geographie, in weiteren Bereichen griechischer privater und öffentlicher Existenz. Aus einer Reihe von Beispielen greife ich vier heraus. – *Phorm.* 49: vom Geburtstag des heranwachsenden Knaben ist die Rede, dann vom Zeitpunkt, da er in die Mysterien eingeweiht wird. Apollodor spricht von Einweihung in die samothrakischen Mysterien (14 K.); bei Terenz heißt es nur: 'wenn man ihn (den Knaben) einweiht' (*ubi initiabunt*). – *Andr.* 726: vom Altar sollen die heiligen Zweige weggenommen werden. Bei Menander ist es ein Altar des Apollon *Ἀγυιαῖος* (45 K., vgl. Don. Ter. *Andr.* 726 W.); bei Terenz, der überhaupt keinen Gott erwähnt, lesen wir nur: *ex ara*. – *Haut.* 63f.: das Grundstück des Selbstquälers in Halai – wir kennen das Fragment bereits (oben S. 80) – wird bei Menander ge-

kennzeichnet mit *ἄστικτον*, frei von Steinpfeilern, nicht hypothekarisch belastet und weiter mit *ἐν τοῖς τρισίν*, unter den drei Besten, was gleichfalls eine attisch-lokale Anspielung sein muß. Terenz charakterisiert allgemein 'keinen besseren und wertvolleren Boden' (*meliorem neque preti maioris*). – *Phorm.* 91ff. (eine Einzelheit aus einer Erzählung): in einem Barbierladen läßt Apollodor (16 K.) den Barbier den wartenden jungen Leuten mitteilen, er habe einem Mädchen, das die Mutter verloren, zum Zeichen der Trauer die Haare geschoren; um diesen griechischen, unrömischen Trauergebrauch des Haarabschneidens zu vermeiden, läßt Terenz, ohne den Barbier zu erwähnen, einen jungen Menschen die Barbierstube betreten, der weinend die traurige Botschaft vom verlassenen Mädchen verkündet. Wie umsichtig Terenz ändern konnte, zeigt sich weiter in den folgenden Versen (104ff.): es wird das verwaiste Mädchen in ihrer ärmlichen Schönheit geschildert und dabei verwendet Terenz als erstes gerade die aufgelösten Haare, was bei Apollodor fehlen mußte.

Zweimal, bei den Mysterien und beim Altar, tilgt Terenz die griechische Färbung, ohne sie zu ersetzen. Im dritten Beispiel, beim Landgut in Attika, greift Terenz zu einer allgemein verständlichen Formulierung, ohne jede zeit- oder ortsgebundene Anspielung. Im vierten Fall, dem Haarabschneiden, wechselt Terenz die Person: statt des Barbiers ein weinender junger Mann, der mit dem Todesfall in keiner persönlichen Beziehung steht; wieder eine Wendung vom Spezifischen weg zum Allgemeinen, zugleich aber auch eine Steigerung des seelischen Gehaltes, des Pathos, und gerade dieses Beispiel soll uns warnen, gleich an eine Verminderung der inhaltlichen Substanz zu denken, wenn Terenz das Allzugriechische abstreift. Was für alle vier Exempel gilt, ist überhaupt die Regel: Terenz ersetzt das Griechische nicht durch Römisches, und wenn er in der *Andria* 473 das gebärende Mädchen nicht mit Menander (40 K.) die Artemis anrufen läßt, sondern die Iuno Lucina, so ist dies keine Frage der inhaltlichen Auswechslung, sondern nur der sprachlichen Übertragung.

Was ich mit diesen alleinstehenden Parallelen darlegen wollte, das sei versuchsweise mit einem etwas größeren Zusammenhang gezeigt. Wir legen nebeneinander: zwei Fragmente mit insgesamt nur 7 Versen aus Menanders *Colax* (293. 295 K. = frg. 2. 4 J.), die Szene III 1 aus Terenz' *Eunuchus* und die Eröffnungsszene aus Plautus' *Miles*. Jedesmal Dialog zwischen dem prahlenden Soldaten und dem schamlos schmeichelnden Parasiten; das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Menander und Terenz, der ja dies Personenpaar aus dem *Colax* in seinen *Eunuchus* hinübernahm, dürfen wir auf der Seite lassen. Bei Plautus übertrifft der Soldat den Mars an Tapferkeit (11f.),kommt in den Augen der Frauen dem Achill an Schönheit gleich (58ff.), steht im Dienste des Königs Seleucus (75ff.), in Indien hat er eigenhändig einen Elephanten zerschmettert (25ff.) und er hat seine Kriegstaten an Orten vollbracht, die mit einer Menge von geographischen Namen belegt werden (25. 42ff. 52). Mit all dem ist Plautus ganz attisch – von weiteren Ausschmückungen in der Plautus-Szene sehe ich ab –, und wir spüren keinen Unter-

schied, wenn wir von Plautus zu Menander hinüberwechseln: bei Menander hat der Soldat den König Alexander im Trinken besiegt, in Kappadokien ist getrunken worden, und die Erfolge des Soldaten bei den Frauen werden überzeugend dargetan durch einen Katalog von fünf namentlich aufgeführten Hetären. Anders bei Terenz: hier gipfelt die ganze Beschreibung in der unerhörten Vorzugsstellung, die der Soldat bei seinem Dienstherren, dem König, genießt; dieser König aber trägt keinen Namen, und die östlich-hellenistische Atmosphäre, in die die Glorie solcher Komödien-Soldaten nun einmal hineingehört, kommt nur durch einen neidischen Rivalen, den Kommandanten der indischen Elephanten (412f.), hinzu.

Gerade dieser anonyme König im *Eunuchus* führt uns hinüber zur zusammenfassenden Überlegung. Im *Hautontimorumenos* geht der junge Mann aus Liebeskummer in den Kriegsdienst 'zum König nach Asien' (*in Asiam ad regem*; 117), im *Eunuchus* erhält die Hetäre einen Eunuchen geschenkt, wie einzig 'die Königinnen' solche haben (168). Überall schimmern die hellenistisch-orientalischen Verhältnisse durch, aber jedes Mal ist der Ausdruck so allgemein, daß geographische oder historische Kenntnisse nicht mehr nötig sind. Oder gehen wir nach Athen selbst. Der *Hautontimorumenos* spielt an den Dionysien; zweimal fällt die Bezeichnung des Festes (162. 733); es wird, wie wir schon sagten (oben S. 79), des Festes wegen auf die Nacht zu einer *cena* eingeladen. Um all dies zu verstehen, braucht der römische Zuhörer und braucht der moderne Leser nur zu wissen, daß die Dionysien ein Fest sind. Noch deutlicher vielleicht der *Phormio*. Die ganze Intrige beruht auf der rein attischen Einrichtung der *ἐπίκληρος*, der Erbtochter, und es ist nicht zu zweifeln, daß im Original des Apollodor die attisch-rechtlichen Details und Termini die ihnen gebührende Rolle werden gespielt haben. Terenz beseitigt zunächst den Titel, der ihm viel zu belastet ist: *Epidikazomenos*, ein Titel, der dem römischen Publikum ohne eine spezielle Rechtsunterweisung nie hätte verständlich sein können. Die Sache selbst wird im ersten Akt mit etwa 5 Versen erläutert: 'Das Gesetz spricht einer Waise als Mann den zu, der ihr am nächsten verwandt ist und dasselbe Gesetz verpflichtet den Mann, die Waise zu heiraten; ich gebe dich als Verwandten des Mädchens aus und fordere dich vor Gericht; vor den Richtern sage ich, wer ihr Vater war, wer die Mutter und wie das Mädchen mit dir verwandt ist ...' (Worte des Parasiten Phormio, der die Intrige einfädelt; 125ff.). Damit hat es bei Terenz sein Bewenden. Wir hören im Verlauf des Stückes davon, daß die Zusprechung der Waise an den jungen Antipho vom Vater des Antipho bekämpft wird, vielleicht sogar gerichtlich angefochten werden soll, und wir wissen nicht recht, ob und wieweit wir dahinter noch jene in Athen immer wiederkehrenden Prozesse greifen können, die die Institution der Erbtochter mit sich brachte. Gerade das zeigt uns, wie sehr bei Terenz die ganze Rechtsfrage zu einer allgemein verständlichen, nicht mehr milieugebundenen Angelegenheit geworden ist.

Es ist etwas Eigenartiges mit dem, was wir bei Terenz in einem weiten Sinne «Milieu» nennen wollen. Wir haben Örtlichkeiten und Einrichtungen der griechi-

schen Welt, doch nur solche, die der nicht zu diesem Milieu Gehörige kennt oder leicht begreifen kann; daneben Einrichtungen und seltener Örtlichkeiten aus jeder Bindung gelöst und ins Allgemein-Menschliche umgesetzt. Und gerade dann, wenn wir hinter diesem Allgemeinen noch die konkreten attischen Bedingtheiten zu spüren glauben, wird uns deutlich, wie Terenz verallgemeinert hat. Im *Eunuchus* steht einer als öffentlicher Wächter im Piräus, *custos publice* (290); hatte das Original nicht einen Terminus technicus? In der *Andria* rennt der Sklave vom Forum auf einen erhöhten Punkt (*excelsum locum*), um Ausschau zu halten (356f.); war das im Original etwa der *κολωνὸς ἀγοραῖος*? Und was wird nicht alles an *ἔρανοι* und *ἱερὰ δεῖπνα* hinter den farblosen terenzischen *convivia* und dergleichen liegen?

Wir haben einen lateinischen Autor, der in einer verwandten Weise das Milieu verallgemeinert. Es ist Seneca in seinen philosophischen Schriften. Natürlich hat Seneca seine zahlreichen Exempla aus der griechischen und römischen politischen und kulturellen Geschichte, die er mit dem Namen des betreffenden Griechen oder Römers und mit den zugehörigen historischen Einzelzügen bringt, Exempla, die er gern in Reihen, Griechen und Römer zusammen, aufführt. Daneben aber treffen wir bei Seneca einen König ganz allgemeiner Färbung, einen Soldaten, den wir nicht ohne weiteres, weder in Griechenland noch in Rom, unterbringen können, desgleichen einen Sklaven, einen Klienten, einen Richter. Ähnlich steht es mit Einrichtungen wie dem Forum, der Kurie, der *salutatio*, den Strafen, die über den Verbrecher verhängt werden usw. Hinter der *salutatio* den römischen Hintergrund zu finden, ist nicht schwer, auch nicht bei anderen der genannten Figuren und Institutionen; aber für den unvermittelten Eindruck ist die römische Farbe verflüchtigt. Terenz und Seneca, so scheint mir, sind in besonderer Klarheit und in besonderer Stärke Träger jener eigenartigen römischen Fähigkeit, den griechischen geistigen Schöpfungen das zu nehmen, was uns an ihnen entzückt, ihre Verbundenheit mit Ort und Zeit (durch die sie ja nicht zeitbedingt wurden), ihnen das griechische Kolorit zu nehmen und ihnen eine schwächere, dafür allgemeinere Tönung zu geben, eine Tönung, die die griechischen Schöpfungen zugänglich gemacht hat nicht nur dem römischen Menschen der Antike, sondern einer weiteren nachantiken Welt. Terenz aber ist der erste römische Schriftsteller, bei dem wir diese Tätigkeit des Umwandelns fassen und begreifen können.

Wieder lassen wir uns, um einen neuen Blick zu gewinnen, von zwei Fragmenten leiten. – Menander *Ἑαυτ. τιμ.* 144 K. (der eine *senex* zum anderen *senex*): *πᾶς πατὴρ μωρός*. «Jeder Vater ist töricht.» Bei Terenz sagt Chremes: «du übertreibst, Menedemus, nach beiden Seiten, bald mit der Freigebigkeit, und bald mit der Sparsamkeit: und mit beidem wirst du dich täuschen ...» (*Haut.* 440ff.). Was wir bei Terenz lesen, stand auch bei Menander, ist uns aber nicht überliefert; die sententiöse Einleitung bei Menander hingegen «jeder Vater ist töricht» hat Terenz weggelassen. – Im selben Stück 143 K.: *ἀνδρὸς χαρακτὴρ ἐκ λόγου γνωρίζεται* «Eines Menschen Charakter erkennt man aus seiner Rede.» Also gnomisch geformt

bei Menander. Terenz nimmt den Gedanken unmittelbar in den Dialog hinein, läßt ihn auf den Angesprochenen bezogen sein: «was du für eine Gesinnung hast, das hat mir deine Rede gezeigt» (*Haut.* 384).

Was diese beiden Fragmente uns zeigen, ist lang beobachtet und ausgesprochen, wenn dies auch nur im allgemeinen und noch zu wenig differenziert geschah. Terenz streicht oder kürzt aus Prinzip die *γνῶμαι*, das Sententiöse, die theoretisierenden, philosophierenden Auslassungen der Originale. Werfen wir einen Blick auf jene Menanderfragmente der *Andria*, des *Hautontimorumenos*, *Eunuchus*, der *Adelphen*, die wir in den terenzischen Bearbeitungen überhaupt nicht finden: etwa die Hälfte ist gnomischen Inhaltes. Oder blättern wir in den Fragmentsammlungen von Meineke oder Kock, d. h. in den literarisch überlieferten Menanderfragmenten, die uns zumeist ja gerade um des gnomischen Inhaltes willen erhalten geblieben sind, dann wird uns der Unterschied besonders deutlich. Bei Menander können sich diese Erörterungen in Monolog und Dialog über 10 oder 15 und mehr Verse erstrecken. Und es sind bei Menander immer und immer wiederkehrende Motive, Gedanken, die der menandrische Mensch mit sich herumzutragen hat, während die Figuren des Terenz sich von diesen Dingen unbeschwert fühlen dürfen: Ehe, Frau, Kinder, mit der üblichen negativen Wertung; Reichtum und Armut; der Mensch, hinfällig gegenüber der Gottheit, elender oft als das Tier; das Leid des Alters; das Glück der Freundschaft; die Allmacht der Tyche; der Sinn des *γνῶθι σαυτόν*; Polemik gegen Philosophisches und Religiöses; *τρόπος* und *λόγος* beim Menschen; und anderes mehr.

Natürlich ist dieses Gnomische bei Terenz nicht immer so kurz abgetan, wie in den beiden Fällen, von denen ich ausging. Aber das Gnomische ist bei ihm schon umfangsmäßig stark eingeschränkt gegenüber Menander; eine Gnome über 3 bis 4 Verse ist schon viel bei Terenz. Das Gnomische wird gern aus einer Erfahrung des Sprechenden abgeleitet, oder kaum hat der Sprecher mit einer Sentenz begonnen, so biegt er sie schon ab auf seine eigene persönliche Situation. Dann, was mir besonders wichtig scheint: wir haben bei Terenz längst nicht mehr die Vielfalt der Motive wie bei Menander. Terenz beschränkt sich fast ganz auf das Menschliche; menschlich nicht im Sinne des Menschengeschlechtes (Mensch – Gott – Tier), menschlich nicht im Sinne der sozialen Ordnungen, wie Ehe, Freundschaft usw., menschlich nicht im Sinne theoretischer Überlegungen über Charakter, Verantwortung, Rede, Vernunft und so fort; sondern menschlich in bezug auf Schwächen und Stärken des Menschen, seine Stimmungen, sein Verhältnis zum einzelnen Mitmenschen (Vater-Sohn, Schwiegermutter-Schwiegertochter), die Gemeinsamkeiten eines Alters (*adulescentes*), eines Standes (die Armen, wobei aber nicht vom Wesen der Sache, der Armut, gesprochen ist), menschlich-persönlicher, können wir es auch nennen.

Man könnte die Arbeitsweise des Terenz in eingehender, vergleichender Interpretation kaum anderswo so gut aufzeigen, wie beim Thema der Gnomik. Wir haben ja reichliches Vergleichsmaterial, denn zu den Fragmenten der neuen atti-

schen Komödie dürfen wir den Plautus hinzunehmen, soweit Plautus nicht seinen eigenen Schnickschnack, seine Auswalzungen hineingebracht hat; Plautus folgt auf dem Gebiet der Gnomik ziemlich getreu seinen Vorlagen, er ist hier attischer als Terenz. Ich habe mir aus allen Zusammenhängen, in denen Terenz Gnomisches in Ansätzen und Andeutungen gibt, diejenigen herausgesucht, die an Umfang und Inhalt der menandrischen Art am nächsten kommen; es sind dies: *Andr.* 625ff. über Freude am Leid des Anderen; *Hec.* 198ff. über das Zusammenhalten der Frauen, z. B. aller Schwiegermütter gegenüber den Schwiegertöchtern; *Hec.* 307ff. über kleine Dinge als Ursachen großen Zornes. Daß Terenz in den Anfangsstücken das Gnomische noch nicht so konsequent wie später zurückgedrängt hat, zeigt uns auch ein hübscher Zufall unserer Überlieferung. Für Menanders *Eunuchus* ist uns durch Donat ein Gedanke überliefert, den Donat selbst als *δόγμα Ἐπικούρειον* bezeichnet (zu *Andr.* 959): «das Leben der Götter ist ewig, weil den Göttern ihr Glück auf ewig, durch kein Leid getrübt, zu eigen ist» (190 K.). Dies epikureische Motiv bei Menander sehr wahrscheinlich im Munde des vermeintlichen Eunuchen nach seinem Liebeserlebnis. Terenz hat das Motiv gleichfalls, aber nicht etwa im *Eunuchus*, sondern in der *Andria* (959f.); die Übernahme aus dem menandrischen *Eunuchus* in die *Andria* bezeugt uns wieder Donat. Terenz hat also für sein Erstlingsstück Gnomisches noch anderswoher gesucht und geholt.

Wir schauen uns weiter um auf dem Gebiet des Inhaltes, des *argumentum*, der Motive, und gehen dieses Mal aus von zwei Stellen in den Prologen; mit beiden Stellen sind wir in den Auseinandersetzungen des Terenz mit Luscius Lanuvinus, dem Gegner der Kontamination. Im Prolog zum *Hautontimorumenos* kreidet Terenz es seinem Gegner als Fehler (*vitium*) an, daß er einen rennenden Sklaven auf die Bühne gebracht habe, dem das Volk auf der Straße habe ausweichen müssen (30ff.); ein traditionelles lustiges Intermezzo, wie wir es beispielsweise aus Plautus' *Amphitruo* (984ff.) und *Mercator* (115ff.) kennen. Im Prolog zum *Phormio* rechnet Terenz es sich zum Lobe an, daß er noch nie, wie Luscius Lanuvinus, in einem seiner Stücke vorgeführt habe einen jungen Menschen, der, dem Wahnsinn nahe, eine Hirschkuh, verfolgt von Hunden, zu sehen glaubte und zu hören wähnte, daß die Hirschkuh ihn, den Jüngling, um Hilfe anflehte (6ff.). Beides, den rennenden Sklaven, dem man ausweicht, und den jungen Menschen in seiner Vision tragisch-pathetischer Verzückung, hat Luscius Lanuvinus den griechischen Originalen entnommen; Terenz würde beide Motive nicht zur Darstellung bringen und damit gegebenenfalls am Original ändern. Was will Terenz vermeiden? Er sucht zu vermeiden das Komische, Theatermäßige, Spielerische, Unreale. Er will nicht etwa einer lebhaften, bewegten oder lauten Bühnensituation aus dem Wege gehen; wir sahen ja, daß er in seine *Adelphen* die tumulterfüllte Entführungsszene eingelegt hat (oben S. 75). Nein, seinen Kunstprinzipien widerspricht das, was den Zuschauer der neuen attischen Komödie hinaushebt über die Wirklichkeit, die ihn mit der Bühnenhandlung verbindet; noch hinaushebt, müssen wir sagen, denn so sehr viel lebt ja in der neuen Komödie nicht mehr von dem Zauber der Bühnen-

Unwirklichkeit und groß ist hier der Abstand von der Komödie des Aristophanes und seiner Zeitgenossen. Aber gerade auch da, wo die neue attische Komödie, in der Gefolgschaft der mittleren und auch der alten Komödie, tragische Inhalte und Töne mitführt oder anklingen läßt, wo Plautus oft genug diese Steigerungen mit lateinischen Sprachmitteln widerzuspiegeln vermochte, da steht Terenz abseits und versagt sich diese Motive; denken wir an den Jüngling mit seiner Vision von der Hirschkuh im *Phormio*-Prolog.

Und nun darf ich Sie erinnern an das, was wir zum *Hautontimorumenos* feststellten, als wir über seine Zweitägigkeit sprachen (oben S. 79): Schmaus und Trunk am Fest der Dionysien, irgendwie hörbar oder sichtbar auf der Bühne, das ist nicht nach Terenz' Geschmack. Wenn bei Terenz nicht mehr festlich geschmaust und getrunken wird, und wenn bei ihm vollends kein Opferschmaus und kein Opfer mehr dem Zuschauer vorgeführt wird, so haben wir damit etwas verloren, was der neuen Komödie, neben anderem, noch den Charakter des festlich-dionysischen Spieles gewahrt hat. In den literarisch überlieferten Fragmenten Menanders haben wir mehrfache Spuren von Opfer-Opferschmaus-Symposion, so etwa bezeugt für den *Colax* (292 K. = frg. 1 J.), und unvergleichlich ist der Schluß der *Perikeiromene*, da der vom Eros zur Verzweiflung gequälte Liebhaber das Mädchen doch gewinnt, das Mädchen ihm anverlobt wird, während schon zum Opfer geschlachtet wird und man Kränze vom Altar nimmt und sich aufs Haupt setzt (413ff.).

Es ist eine weite und bunte Sammlung von Motiven, die ich unter dem Nenner des 'Theaterspieles', der 'Bühnenunwirklichkeit' zusammenfasse, Motive der neuen Komödie, die ihre ganz verschiedenartige Herkunft haben mögen, Motive aber, die Terenz alle nach Möglichkeit abstreift. Ich gebe noch zwei Beispiele, zuerst ein einfaches Redemotiv und dann ein Motiv wichtigster dramatischer Funktion, und nenne Ihnen schließlich eine der meistbesprochenen Stellen im Terenz, die uns zugleich weiterführen wird.

Auch in anderen Literaturzweigen, z. B. der Elegie, begegnet uns die Floskel, die für die Komödie unentbehrlich scheint: die Brandmarkung, die Verfluchung des *πρῶτος εὑρών*, des Erfinders irgendeines Ungemachs, eines menschlichen Unglücks (verflucht sei, der zum ersten Mal ...). Die Beliebtheit dieser Pointe zeigt sich darin, daß man in neuen Variationen neue Wirkungen suchte, natürlich beim größten Übel, das die Komödie auf dem Menschen lasten sieht, bei der Ehe: so verfluchen Eubulos (116 K.) und Aristophon (5 K.) nicht den ersten, der geheiratet hat (der konnte es ja nicht wissen), aber den zweiten ...; und Menander verwünscht nicht nur den ersten, der geheiratet hat, sondern auch den zweiten, dritten, vierten und so fort (154 K.). Wir haben die Spiegelungen dieser komisch-pathetischen Verfluchung, gleich welchen Inhaltes, wie bei Menander, so auch bei Plautus (*Men.* 451f.), Naevius (com. 19) und in einem lateinischen Fragment strittiger Zuweisung (Plaut. *Boeot.* 1, 1f. L. = Aquil. com. 1f. R.). Im Terenz können wir uns eine solche Verfluchung nicht vorstellen.

Von ganz anderem Gewicht die Anagnorisis oder der Anagnorismos, die Wiedererkennung irgendwie getrennter, ausgesetzter, geraubter Personen durch ihre nächsten Angehörigen, die Wiedererkennung zwischen Eltern und Kind, Geschwister und Geschwister, Jüngling und Mädchen, die nach einem ersten Liebeserlebnis getrennt wurden. Die Anagnorisis, die motivgeschichtlich die neue Komödie eng mit der Tragödie des Euripides verknüpft, ist bei Menander und seinen Genossen das Hauptstück, der Hebel der äußeren Handlung geworden, angewendet, soweit wir sehen, nicht von allen diesen Komödiendichtern gleich oft, aber gerade von Menander mit auffallender Vorliebe und auch mit auffallender Gleichmäßigkeit oder Ähnlichkeit in der Durchführung von Stück zu Stück; so haben wir denn auch in allen vier auf Menander zurückgehenden Komödien des Terenz diese Anagnorisis. Was uns aber hier interessiert, ist nicht die Anagnorisis als allgemeine dramatische Funktion, sondern die Frage, ob auch bei Terenz die Anagnorisis in einer eigentlichen Erkennungsszene auf der Bühne gipfeln kann. Wir kennen sie ja bei Menander, wie bei Plautus, diese Erkennungsszenen, als die Höhepunkte der Handlung, die die Lösung aller Verwicklungen und Verwirrungen bringen, Szenen, in denen oft die Schmuckstücke des ausgesetzten Kindes oder der Ring des beim nächtlichen Fest vergewaltigten Mädchens die Wiedererkennung ermöglichen, Szenen nach der ernsten Seite hin geformt mit Spannung und Schauer für den Zuschauer, oder Szenen nach der heiteren Seite hin, wo die Erkennung mit absichtlicher Komik hinausgezögert wird: ernst in tragischem Tone in der *Perikeiromene* des Menander (338ff.), heiter in der Schlußszene der plautinischen *Menächmen*, wo die beiden Zwillinge sich schon erkennen wollen, aber um des lustigen Effektes willen immer und immer noch nicht sich erkennen dürfen (1062ff.).

Bei Terenz löst sich in fünf von den sechs Stücken die Handlung durch Anagnorisis, aber in vier von diesen fünf Anagnorisis-Stücken werden die Vorgänge der Anagnorisis auf der Bühne nur erzählt, beispielsweise so, daß sich die Erkennung eben im Hause drin abgespielt hat und dann gleich anschließend auf der Bühne darüber berichtet wird. Eine Erkennungsszene, die diesen Namen wenigstens teilweise verdient, haben wir nur einmal auf der Bühne gespielt, in der *Andria* (906ff.), und wir werden nicht fehl gehen mit der Annahme, daß Terenz nach seinem Erstlingsstück die Erkennungsszenen mit ihrem traditionellen Theater-Effekt gänzlich von seiner Bühne wegzubringen versuchte; Terenz konnte dies ebenso durch die Auswahl seiner griechischen Vorbilder wie durch Änderungen an seinen Vorbildern erreichen. In der *Andria* ist es zwar keine, sagen wir, klassische Erkennung mit Schmuckstücken oder einem Ring, aber doch ein spannungserfülltes Hin und Her, bis Chremes aus der Erzählung des Ankömmlings aus Andros die Gewißheit hat, daß das Mädchen aus Andros seine Tochter ist. – Und von besonderem Interesse nun die Sachlage im zweiten Stück, der *Hecyra*. Hier wird die Erkennung, eine Erkennung mit einem ehemals geraubten Ring, in einem Monolog erzählt (816ff.). Zu diesem Monolog bemerkt Donat: 'im griechischen Original wird dies gespielt, nicht erzählt' (zu *Hec.* 825). Das Problem liegt für uns deshalb nicht so ganz klar,

weil Donat seine Bemerkung zu einem Vers mitten im Monologe angebracht hat; aber es spricht sehr vieles dafür, daß Apollodor tatsächlich die Erkennungsszene auf der Bühne hatte, daß Terenz diese Szene beseitigte und daß wir dem Terenz diese Änderung mit Hilfe des Donat noch nachweisen können.

Und nun der vielbesprochene, ja berühmte Schluß der *Adelphen*. Der eine der beiden Brüder, Micio, der nachgiebige Adoptivvater, der Vertreter des Grundsatzes 'Leben und lebenlassen', muß schließlich die unerwünschten Folgen seiner Prinzipien am eigenen Leibe erfahren, er muß sich, im Alter von 65 Jahren, dazu bereden lassen, zu heiraten, ein altes altes Weiblein, die Mutter seiner Schwiegertochter (925ff.). Bei Terenz sträubt sich der Hagestolz des langen und breiten, und es braucht viel Worte, bis er einwilligt. Bei Menander hat sich der Alte nicht gesträubt, wie uns der Kommentar des Donat bezeugt (zu *Ad.* 938; vgl. Men. frg. p. 7 K.): *apud Menandrum senex de nuptiis non gravatur* (bei Menander sträubt sich der Alte nicht gegen die Heirat). Man hat diese Heirat und dieses 'Sich nicht sträuben dagegen' für Menander nicht wahr haben wollen, seit Lessing, der das 100. Stück seiner Hamburgischen Dramaturgie der Frage widmet. Lessing wollte den Wortlaut bei Donat (*gravatur*) anders interpretieren: 'bei Menander fällt man dem Alten mit der Heirat nicht beschwerlich'; womit wir bei Menander die Heirat überhaupt nicht hätten. Diese Lessingsche Interpretation ist heute aufgegeben; das Unbehagen aber über diese eigenartige und ohne Widerspruch aufgenommene Heirat ist geblieben, und so meint z. B. Leo, daß «Menander diesen Gedanken (der Heirat) irgendwie vorbereitet und annehmbar gemacht» habe (*G.d.r.L.* 245). Das richtige Wort aber hat, denke ich, Wilamowitz im Kommentar zum *Schiedsgericht* gesprochen; Wilamowitz sagt dort: «Terenz und Lessing haben die Absicht Menanders ganz verkannt, wenn sie meinten, wenigstens ein altes Weib dürfte er sich nicht gutwillig aufschwatzen lassen. In dieser tollen Komik überstürzen sich die Einfälle, da gibt es kein ritardando, dieser Micio muß ja sagen, und wenn ihm des Teufels Großmutter angeboten wird. Menander hat seine Komödie mit einem glänzenden Finale geschlossen, das allerdings beinahe an Aristophanes streift ...» (S. 136f.). Menander hat also am Schluß der *Adelphen* ein Stück großartigen Theater-Spuks. Terenz sucht das zu verwischen, sucht die Szene der Realität des Lebens zu nähern, indem er den Alten sich auflehnen läßt gegen die Heirat; daß dies dem Terenz sonderlich geglückt sei, wird niemand behaupten, und der wahre Dichter ist hier gewiß Menander. Das Urteil von Wilamowitz scheint mir sehr wichtig, nicht nur für die *Adelphen*, sondern auch für den in verwandter Weise problematischen Schluß des *Eunuchus*, und überhaupt wichtig für unsere Beurteilung des Menander und damit auch des Terenz. Wir haben uns mehr und mehr daran gewöhnt, den komischen, theaterspielmäßigen, dionysischen Charakter der menandrischen Komödie zu unterschätzen, unter dem Eindruck unserer zufälligen Überlieferung: das am besten erhaltene Stück ist ein besonders ruhiges, gedämpftes Werk, die *Epitrepontes*. Für die Komik bei Menander möchte ich die Losung ausgeben: zurück zu Wilamowitz; Wilamowitz hat nicht nur im Kommen-

tar zum *Schiedsgericht*, sondern auch in den früheren Aufsätzen, mit denen er jeweils die neuen Papyrusfunde begrüßte (gesammelt jetzt im ersten Band der Kleinen Schriften), darauf hingewiesen, daß die neue Komödie immer «Spiel im Theater» geblieben ist (*Kl. Schr.* I 258).

Dieser berühmte Schluß der *Adelphen* leitet über zu unsern letzten Bemerkungen auf dem Gebiet des Stoffes und Inhaltes. Mehrfach war davon die Rede, daß Terenz das Komische-Theatermäßige beseitigt oder vermindert habe, daß er dafür aber verstärkt habe den Realismus des Lebens. Diesen Realismus des Terenz möchte ich Ihnen nun auch noch direkt belegen, mit nur zwei ausgewählten, aber, wie ich glaube, aufschlußreichen Beispielen.

Am Anfang der *Adelphen* haben wir auf der Bühne den unbeschwerten Lebemann Micio, den wir eben kennengelernt haben; nach einem Selbstgespräch sieht er seinen Bruder herankommen und begrüßt ihn mit betonter Freundlichkeit (78ff.). Dieser, der bäurische, strenge, rauhe Demea, erwidert den Gruß nicht, sondern poltert gleich los: 'Ah, sehr gut, dich such ich ...' Bei Menander hat, wie wir aus Donat wissen, Demea den Gruß erwidert (zu *Ad.* 81, vgl. Men. frg. p. 7 K.). Terenz schob an die Stelle der antiken Theatergepflogenheit des gegenseitigen Grußes ein Stück Leben und gewann damit zugleich für den Demea schon beim allerersten Auftreten eine treffliche Charakterisierung.

Mit dem zweiten Beispiel gehen wir in den Prolog zum *Eunuchus* (7ff.). Wieder eine Auseinandersetzung des Terenz mit seinem Gegner Luscius Lanuvinus. Es ist der Zusammenhang, der uns die meisten Aufschlüsse gibt über den Streit, den Terenz gegen seinen literarischen Widersacher führte. Hier sehen wir, daß es sich bei diesem Streit nicht nur um die Kontamination handelt, Kontamination im Sinne unserer modernen wissenschaftlichen Terminologie. Nein, Luscius Lanuvinus verlangt in allem und jedem getreuen, pedantischen Anschluß ans Original, er verbietet Übernahme von Szenen aus anderen Stücken, er verbietet aber auch Umstellungen oder Weglassungen innerhalb des einen Stückes; das Ideal des Luscius Lanuvinus ist der Übersetzer Wort für Wort. Terenz steht in Opposition zu diesem ganzen Programm. Dieses scheinbar 'gute, getreue Übersetzen' (*bene vertere*) sei in Wirklichkeit ein 'schlechtes Stücke-Schreiben' (*male scribere*), sagt Terenz, und er gibt für dieses 'Schreiben von schlechten Stücken durch getreues Übersetzen' ein Exempel aus dem Werk des Luscius Lanuvinus. Dieses Exempel ist es nun, das uns für unseren realistischen Terenz interessiert. Luscius Lanuvinus hat, sagt Terenz, den Thesauros des Menander übersetzt und hat dabei beim Rechtsstreit um den Schatz zuerst den angegriffenen Besitzer sprechen lassen und dann erst den Ankläger, zuerst denjenigen, der sein Besitzrecht verteidigt, und dann erst denjenigen, der Anspruch auf den Besitz erhebt. Was Luscius Lanuvinus hier im getreuen Anschluß an sein menandrisches Original darstellt, ist genau dasselbe, was uns im *Schiedsgericht*, also gleichfalls bei Menander, erhalten ist (23ff.): beim Streit um den Besitz der Schmucksachen hält zuerst Daos, der momentane Besitzer der Schmuckstücke, seine Rede; dann kommt Syriskos, der

für das aufgenommene Kind den Schmuck herausverlangt, zum Wort, also gleichfalls zuerst der Angeklagte, dann der Kläger. Menander und Luscius Lanuvinus – wir müssen hier den großen und kleinen Namen zusammenstellen – halten sich beide an den Theaterbrauch, an selbstverständliche dramatische Regeln; im Theater spricht der an zweiter Stelle, der schließlich Sieger wird, ganz gleich ob er sachlich Kläger oder Angeklagter ist: «wie wäre denn auch anders Spannung und Steigerung zu erzielen?» fragt Ed. Fraenkel, auf dessen Aufsatz im 'Sokrates' des Jahres 1918 unsere Darlegungen zum *Eunuchus*-Prolog beruhen. Terenz beanstandet diese Theaterpraxis, weil sie, wie schon Donat bemerkt (zu *Eun.* 10f.), den Rechtsgepflogenheiten des Lebens widerspricht; in einem realen Rechtsstreit spricht zuerst der Kläger. Terenz hätte also, wenn er den *Thesauros* oder die *Epitrepontes* des Menanders übersetzt hätte, entweder die Prozeßverhandlung gestrichen oder jedenfalls kein regelrechtes Rededuell der Parteien zur Darstellung gebracht oder aber die Reihenfolge geändert und jedes Mal zuerst den Kläger sprechen und siegen lassen, während bei Menander beide Male der Kläger an zweiter Stelle spricht und siegt. – Dieses Beispiel aus dem *Eunuchus*-Prolog beleuchtet uns nicht nur den Realismus des Terenz, sondern zeigt uns auch, wie Terenz um dieses Realismus willen an natürlichen dramatischen Konventionen rüttelt.

Damit beschließen wir unseren Rundgang durch das Gebiet des Stoffes, des Inhaltes, der Motive. Es mußten viele Einzelheiten und Einzelstellen erörtert werden, und um nun noch einen etwas geschlosseneren Eindruck zu vermitteln, gehe ich kurz die beiden besterhaltenen Stücke Menanders, die *Epitrepontes* und die *Perikeiromene*, durch und nenne dabei stichwortartig Zusammenhänge und Motive, die wir uns bei Terenz wohl ausgeschaltet denken müßten. In den *Epitrepontes* gleich der Anfang, soweit der Koch in renommierenden Tiraden sich gefällt (Wilamowitz, *Schiedsgericht* S. 48ff.); dann im Redekampf vor dem Schiedsrichter, wie Syriskos in tragischen Ton übergeht, den Mythos von Neleus und Pelias beschwört und auf das Theater, wo man dergleichen erfahre, hinweist (103ff.); weiter die Anagnorisis-Szene, die Erkennung des Ringes durch den Sklaven Onesimos (170ff.): dann Vers 222 die Hetäre, die nun gleichsam eine *κανηφόρος*, Korbträgerin beim Fest der Athene, sein könnte; gleich anschließend die auf viele einzelne Verse verteilte Erwähnung des nächtlichen Kultfestes, der Tauropolienfeier (234ff.); später mit dem Vers 392 f. ein besonders deutlicher Reflex der Schmauserei und Trinkerei am hellen Tag ('das geht ja bunt bei diesem Frühstück zu'); im vierten Akt Namen attischer Frauenfeste (Z 13f. J.), im fünften Akt die Belehrung, die der unverschämte Sklave dem alten Smikrines gibt, die lange Rede über die Götter, die um die Menschen sich nicht kümmern, mit dem berühmten Passus über den Charakter, den die Götter dem Menschen als Kommandanten einfügen, den Charakter, der für den Menschen Gott ist (650ff.); und kurz darauf schließlich die Amme mit ihrem Tragödienzitat über die Erschaffung des Weibes, die Amme, die bereit ist, den ganzen weiteren Zusammenhang aus der *Auge* des Euripides loszudeklamieren (689ff.). – Und aus der *Perikeiromene*, die uns etwa

zur Hälfte erhalten ist: im Prolog die Not, die der Krieg und die zunehmenden korinthischen Wirren bringen (5f.); später das scherzhafte Geplänkel zwischen Herrn und Sklaven mit dem Katalog der Berufe, denen sich der Sklave, frei geworden, zuwenden könnte (81ff.); weiter in einem Monolog Klage über die argen Zeitläufte für alle Griechen (282ff.); insbesondere dann aber die in wunderbar tragischer Form gehaltene Erkennungsszene, mit den Schmuckstücken, die die Leute auf der Bühne in den Händen halten, eine doppelte Erkennungsszene, denn erst erkennen sich Vater und Tochter und dann gibt sich der Sohn, der zunächst gelauscht hat, zu erkennen (338ff.); und schließlich der Schluß des Stückes, den wir schon kennen, mit Opfer, Opferkranz und Opferschmaus (oben S. 87).

An vierter Stelle wollten wir 'Sprachliches' behandeln. Schon mit dieser Bezeichnung sollte angedeutet sein, daß wir bei diesem Abschnitt nicht lange verweilen würden, obgleich zu Sprache und Stil des Terenz sehr viel zu sagen wäre. Während die altlateinische Stilepoche in vielen ihrer Ausdrucksformen noch ins erste Jahrhundert vor Christus hineinreicht, bis zu Lukrez, manchen Gedichtgruppen des Catull, bis Varro und den frühen Reden des Cicero, ist Terenz zwar ein Teilhaber an dieser Stilepoche und zugleich doch schon ein Wegbereiter des Späteren. Die Gelöstheit und seelische Spannung seiner Sprache erinnert uns immer wieder an das Latein, das sich im ersten Jahrhundert herausgebildet hat, und einfachen lateinischen Ausdruck, d. i. Ausdruck, der nicht im Banne literarischer Stilgesetze steht, können wir wohl für die republikanische Zeit am ehesten erkennen, nicht nur in den Briefen Ciceros, sondern auch in den Komödien des Terenz. Dies Verdienst des Terenz um die lateinische Sprachentwicklung im ganzen soll uns nicht weiter beschäftigen; gute allgemeine Bemerkungen hierüber finden sich im Terenz-Artikel von Jachmann in der Realenzyklopädie; es soll uns dies Verdienst nicht weiter beschäftigen, obwohl es nicht abgetrennt werden kann von dem, was im besonderen die Leistung und Originalität des Terenz auf dem sprachlichen Gebiet ausmacht. Ich meine die auffallend starke Hereinnahme umgangssprachlicher Elemente in seine Dichtersprache. Umgangssprachlich so aufgefaßt, wie den Ausdruck die moderne Stilforschung verwendet: die Eigentümlichkeiten der gesprochenen Sprache im Umgang aller Gesellschaftsschichten, also umgangsprachlich nicht zu verwechseln mit vulgärsprachlich oder volkstümlich.

Die Sprache der neuen attischen Komödie, die Sprache Menanders, steht am Ende einer jahrhundertealten poetischen Tradition und verdankt der Sublimierung aus dieser Tradition ihre unübertreffliche Ausdruckskraft. Ihre *ἀφέλεια*, ihre Schlichtheit, ist zugleich das Spiegelbild einer fast überempfindlich gewordenen Kultur und ihrer Gesellschaft. Ein Naturalismus der Sprache, eine wirklich spürbare Verwendung umgangssprachlicher Formen, war hier gar nicht nötig, was nicht ausschließt, daß Menander zur Charakterisierung höchster Erregtheit abgerissene, affektische Rede sehr lebendig nachbilden konnte, wie in der *Samia*, da der Alte die Chrysis, das Mädchen aus Samos, fortjagt (154ff.).

Die altlateinische Komödie aber mußte sich, ebenso wie die altlateinische Tra-

gödie und das altlateinische Epos, ihre Dichtersprache erst formen. Für die Komödie ist, soweit wir erkennen, von allem Anfang an charakteristisch die Durchsetzung ihrer Sprache mit wesentlichen Bestandteilen lebendiger alltäglicher Rede. Dieses Umgangssprachliche hat Terenz spürbar verstärkt, im Gegensatz zu Plautus und im Gegensatz zu allen anderen altlateinischen Komödiendichtern. Ein einfaches, aber deutliches Beispiel: unsere Schulgrammatik lehrt gern, ein deutsches 'Nein' könne lateinisch nicht einfach heißen *non*, sondern es müsse das Verbum aus der Partnerrede wiederholt werden (*habesne? : : non habeo*). Nun verwendet das Latein des Alltags ein solches einfaches *non* durchaus, wenn auch vielleicht nicht so häufig, wie dies in anderen Sprachen der Fall ist. Plautus gibt in seinen 20 Stücken 4 Beispiele dieses *non*, Terenz in seinen nur 6 Stücken aber 15 Beispiele. Das Zahlenverhältnis zwischen Plautus und Terenz ergibt nicht immer ein so erdrückendes Mehr für Terenz, weist aber stets darauf hin, daß Monolog und vor allem der Dialog bei Terenz, anders als bei Plautus, wirklich gekennzeichnet ist durch die subjektiven und affektischen Elemente der Umgangssprache, von denen ich weiter nenne: Akkusativ des Ausrufs (*me miserum!*); Infinitivus indignantis (Infinitiv der Gemütsbewegung; *nil pudere!*); das weite Gebiet der Verbalellipsen, Sätze in denen das Verbum des Seins, Sagens, Tuns, Gehens weggelassen ist, und hier besonders bemerkenswert die Auslassung des Bewegungswortes: *quid tu Athenas insolens?* 'was kommst Du da nach Athen, wider alle Gewohnheit' (*Andr.* 907; Plautus kennt diesen Typus ein einziges Mal). Dann die Aposiopese: der Sprecher bricht seine Rede mitten im Satz ab, etwa mit einer ergänzenden Gebärde; die Unterbrechung durch den Gesprächspartner; die Aufnahme von Bestandteilen der Partnerrede, etwa so, wenn in den Adelphen der eine der Brüder von *corrigere* (verbessern) spricht und der andere ihm ein im Moment gebildetes verächtliches '*corrector*' (Du Verbesserer) an den Kopf wirft (741 f.). Das sind einige von den umgangssprachlichen Erscheinungen, die wir mit Namen versehen oder doch umschreiben können; noch keineswegs ist damit aber die Redeweise der terenzischen Personen zu Ende charakterisiert: für die weitere Darstellung gibt reichhaltiges Material, das freilich für einzelne Punkte noch zu sichten ist, das anregende Büchlein von Hofmann über die lateinische Umgangssprache, und zu der Frage, wie verschieden Plautus und Terenz die umgangssprachlichen Elemente rezipiert haben, hat sich der Sprechende ausführlicher, als es hier geschehen soll, an anderer Stelle geäußert.

Ein ganz klares Bild geben uns schon allein die kleinsten Wörtlein der Sprache, die von den Theoretikern der Umgangssprache so sehr beachtet werden, die primären Interjektionen, *o au hui ah* und dergleichen. Diese gefühlsbetonten Reflexlaute sind gewiß nicht von Menander (dort muß man schon nach ihnen suchen) zu Terenz gekommen, und sie können auch nicht eine Eigenart der Konversationssprache des Scipionenkreises gebildet haben; ich bemerke dies deshalb, weil man nicht nur inhaltliche Besonderheiten im Terenz, sondern auch solche sprachlicher Art mitunter allzu unbedenklich vom griechischen Original oder von der geistigen

Umgebung des Dichters herzuleiten versucht und nur ja nicht dem Terenz einen selbständigen Schritt zutrauen möchte. Terenz hat, relativ auf den Umfang seines Werkes gerechnet, dreimal mehr primäre Interjektionen als Plautus. Und greifen wir zwei einzelne Interjektionen heraus: beim wenig nuancierten *heus* 'heda', 'paß auf' hat Plautus ebenso viele Beispiele wie Terenz. Aber mit dem nachdenklich-fragenden *hem*, das unserem deutschen *hm* entspricht, mit dieser Interjektion, die, wie Hofmann sagt, «wohl die breiteste Skala der Gefühle durchläuft» (S. 21), kann Plautus nicht viel anfangen, und sein Gebrauch ist dem Terenz gegenüber zahlenmäßig fast ein Nichts. Terenz aber konnte an einer Stelle der *Andria* in dieses *hem* den Ton einer euphemistischen, zurückhaltenden Beileidsäußerung zu einem schmerzlichen Todesfall hineinlegen (803).

Wenn wir den neuen Sprachton im Terenz noch stärker von Plautus her veranschaulichen wollten, dann könnten wir gleich von den primären zu den sekundären, uneigentlichen Interjektionen übergehen, zu den Beteuerungen wie *edepol*, zu den erstarrten Imperativen wie *age*. Hier ist Plautus reicher als Terenz, zwar nicht bei dem gefühlsbetonten *abi* 'geh', aber doch sonst im allgemeinen; und von den sekundären Interjektionen geht es bei Plautus weiter zu den Schimpfwörtern (vergegenwärtigen wir uns nur, was in der Eröffnungsszene der *Mostellaria* der brave Landsklave alles einstecken muß, aber auch seinerseits austeilen kann) und geht es wieder weiter etwa zu den gleichfalls volkstümlichen Steigerungen wie *insanum bene* und *stultior stulto*. Nun ist im römischen Alltagsleben gewiß nie so viel geschimpft, beteuert, verwünscht und so viel in Kraftausdrücken geredet worden, wie dies auf der plautinischen Bühne der Fall ist, und so haben wir denn die beiden altlateinischen Komiker in ihrer Verschiedenheit. Was Plautus aus der lebendigen Alltagsrede in seine Stücke hereinnimmt, das soll die Buntheit und Lustigkeit seiner komischen Theateraktion von der Sprache her beleben und gehört in gewissem Sinne auch in die Rubrik der Bühnenunwirklichkeit. Was Terenz in wohlüberlegter Wahl aus der Alltagsrede holte, das soll die Lebensnähe des Vorganges auf der Bühne verstärken und soll mithelfen, die Empfindung des Zuhörers für den Bühnenvorgang zu wecken.

Lassen Sie uns nun einen Blick zurückwerfen auf das bisher Besprochene. Wie steht Terenz mit seinem Werk vor uns? Terenz hat sich fortentwickelt nicht nur von Plautus und der traditionellen römischen Komödie, sondern auch von Menander und der neuen attischen Komödie. Gewiß mutet uns, wenn wir von Plautus zu Terenz kommen, Terenz menandrischer an als Plautus; aber dieser Eindruck darf uns nicht sagen lassen, daß Terenz die altlateinische Komödie nur wieder zu Menander hingewendet hätte. Das Verhältnis des Terenz zu Menander ist weniger einfach und nicht derart äußerlich, und man könnte es so sagen, daß das, was durch Menander mit der griechischen Komödie geschehen war, nun durch Terenz sich fortsetzt, die Entwicklung des irrationalen griechischen Theaterspiels zum realistischen abendländischen Drama. So ist auch der Einfluß des Menander auf Terenz ein mehr mittelbarer, und wenn es uns tatsächlich gelingen sollte, bei Menander

eine Entwicklungslinie vom derberen, burlesken Spiel zum ruhigeren Charakterstück aufzuweisen, dann wird auch deutlich, wo Terenz hat lernen können.

Was den Terenz von Menander unterscheidet, hat sich uns schon darin gezeigt, daß wir mehrfach sagen mußten: hier ist Plautus attischer als Terenz. Wie Terenz dann durch seinen reinen Theaterdirektoren-Prolog, durch die Unterbindung des direkten Verkehrs zwischen Schauspieler und Publikum, dadurch daß er keine Anagnorisis auf die Bühne bringt, dadurch daß er die Gnomik, die räsonnierenden Erörterungen der Bühnenfiguren zurückdrängt, wie Terenz mit all dem das Spielerische und Unwirkliche seiner Vorlagen vermindert oder beseitigt hat, das haben wir gesehen. Und das Bild ließe sich ergänzen, sobald wir uns nicht mehr, wie wir es bisher halten wollten, an den einzelnen vergleichenden Nachweis gebunden fühlen: denken wir daran, daß es bei Terenz keinen verliebten Vater mehr gibt, der auf den Sohn eifersüchtig wird, und daß bei ihm die Hetären nirgends mehr die raffinierten und eigensüchtigen Personen sind, als die sie auf der komischen Bühne nun einmal ihren größten Effekt erreichen. Wenn wir hier das antike Urteil vom halben Menander, dessen *comica virtus* der Kraft (*vis*) entbehre, anfügen, dann werden wir wohl dem antiken Beurteiler wie dem beurteilten Dichter gerecht.

Aber gleichfalls ist uns deutlich geworden, daß dieser Einbuße, wenn wir es einmal so nennen wollen, etwas Zusätzliches, Eigenes des Terenz gegenübersteht. Es ist dies zunächst eine gewisse Belebung der Aktion, etwa durch die Erfindung eines zweiten Liebespaares, mit der Absicht, die Verdoppelung des Liebesmotivs in möglichst vielen Stücken zur Geltung zu bringen. Dann aber und vor allem hat Terenz seinen Realismus, der ihn die Bühnenunwirklichkeit abstreifen ließ, auch mit neuen Erfindungen wirksam gemacht, Erfindungen, zu denen nicht zuletzt jene alltagssprachliche Redeweise der terenzischen Figuren gehört.

Und eben diese Berufung auf den *sermo* der terenzischen Männer und Frauen, Alten und Jungen, Freien und Sklaven, kann uns weiterführen, denn ich glaube, daß bei Terenz gerade auch der Mensch realistisch gefaßt und aus einer Nähe gesehen ist, die uns neu erscheint. Wir haben in unseren früheren Ausführungen gelernt, daß vieles von dem, was dem Terenz wichtig wurde, in den Anfangsstücken sich erst vorbereitet. So ist es auch beim Gebrauch der Wörter *homo* und *humanus*, nur läuft hier die Entwicklung durch das ganze Werk des Terenz, sofern wir die beiden am meisten komödienhaften Stücke, *Eunuchus* und *Phormio*, ausscheiden, weil in ihnen wenig Anlaß ist zu Äußerungen über das Thema Mensch. Wir haben in der *Andria* nur Ansätze. In der *Hecyra* aber ist es deutlich da, dieses Menschliche, wenn auch erst an wenigen Stellen; doch zeigt eine dieser Stellen Terenzens Selbständigkeit. Im griechischen Original fährt der Mann seine Frau an, sie solle nicht glauben, er sei dumm wie ein Stein: 'Du hältst mich wohl für einen Stein' (Apoll. 9 K.). Terenz ergänzt den Satz: 'Du hältst mich wohl für einen Stein, nicht für einen Menschen' (214). Der *Hautontimorumenos*, zwei Jahre später geschrieben, ist nun schon reicher, und er enthält das vielumstrittene *homo sum; humani nihil a me alienum puto* (ein Mensch bin ich; nichts dünkt mich fremd, was menschlich

ist; 77); das Sichkümmern um den Anderen, weil er ein Mensch ist, aus positiver Wertung des Menschen heraus gedacht, nicht aus negativer in dem Sinne, daß die hinfälligen und schwachen Menschen zusammenhalten müssen. Um diese Worte des Terenz hat sich vor einigen Jahren ein Miszellen-Streit in unseren philologischen Zeitschriften entsponnen, im Bemühen, die griechische Vorlage zu finden oder deren Wortlaut zu rekonstruieren; ich zweifle, daß dies je gelingen wird, weil ich nicht glaube, daß Menander hier formal und gedanklich dem Terenz entsprochen hat. Und am Schluß unserer Entwicklungsreihe die *Adelphen*, das Stück, das ich früher schon Stück der *humanitas* nannte. Abgesehen von der Häufigkeit der Stellen, nur schon die kurze Rede und Gegenrede im 4. Akt, wo die Brüder mit demselben, aber verschieden gemeinten *hominis est* sich darüber streiten, was in einer bestimmten Situation das richtige menschliche Verhalten ist (733ff.).

Menander wird gepriesen als der große Charakterzeichner, und in der Tat sind es die menschlichen Figuren der menandrischen Bühne, die uns zu diesem Dichter hinziehen. Diese Figuren prägen sich uns unvergeßlich ein, weil sie, ohne doch der Karikatur zu verfallen, jene Gesteigertheit und Umrissenheit haben, die zu einer Bühnengestalt, wenn sie wirken soll, nun einmal gehören; und weil sie gezeichnet sind, in die Details hinein, mit jener liebevollen Interessiertheit, die uns entgegentritt ja auch in den zeitgenössischen philosophischen Bemühungen um den Menschen, in der Ethik der peripatetischen Schule und insbesondere in dem vielgenannten Büchlein über die Charaktere von Theophrast. Denken wir nur, um uns Menanders Charakterisierungskunst zu vergegenwärtigen, an den Euclio in Plautus' *Aulularia*, eine Gestalt, die aus einer Fülle von einzelnen Zügen zu einem wahrhaften Typus des Geizigen gesteigert ist. Etwas Typisches wohnt den menandrischen Figuren gerne inne, und das ist es, was den Terenz von Menander unterscheidet. Die Menschen bei Terenz kommen uns mit Recht farbloser vor, sie sind sich untereinander mehr angeglichen, sie sind weniger typisch, nicht nur im Vergleich mit Menander, sondern auch im Vergleich mit Plautus, soweit dieser die Farbe der Originale bewahrt hat. Man kann es sogar zeigen, wie Terenz in einzelnen Fällen die Detailschilderungen seiner Vorlagen verallgemeinert, dämpft oder wegläßt. Terenz will offenbar auch hier realistischer sein, denn das Leben ist auch beim Menschen weniger typisch als die Bühne. In den *Adelphen* des Menander will der Liebhaber aus Liebeskummer Selbstmord begehen (frg. p. 7 K.). Im Terenzstück hingegen möchte er nur das Land verlassen (274f.), nach einer, wie schon das weitere Vorkommen des Motivs in der Komödie zeigt (z. B. *Haut.* 117. Plaut. *Merc.* 644ff.), für die hellenistische Welt selbstverständlichen Gepflogenheit, nur daß eben der Anlaß der Auswanderung auch ein anderer sein kann (vgl. etwa *Ad.* 384f., *Haut.* 111f.). In der menandrischen *Andria* tritt uns, mit knapp einem Dutzend erhaltenen Worten (41. 42 K.), eine Amme entgegen, wie sie sein soll, die gleichsam mit erhobenem Zeigefinger ihre pedantisch-liebevollen Anweisungen für Bad und Diätnahrung aus Eidotter gibt. Bei Terenz nimmt die Amme beim Herausgehen aus dem Haus eben noch Bezug auf die Anordnungen, die als drin

schon gegeben vorausgesetzt werden, und die Einzelheiten der Diätvorschrift sind dahingefallen (481 ff.). Daß Terenz nicht bei einer ausmalenden Beschreibung der Tätigkeit dieser weisen Frau verweilt, gerade so viel, aber nicht mehr, dürfen wir den Worten seines kleinen Canticums entnehmen (vgl. oben S. 14; denn zur Stilisierung des Canticums gehören die Doppelungen im Ausdruck, die man weder positiv noch negativ für eine Wertung der terenzischen Übersetzungsmethode oder der terenzischen Personendarstellung verwenden darf).

Terenz charakterisiert anders als Menander, er stellt weniger das ganze, bleibende Wesen eines Menschen vor Augen, sondern sucht ihn zu fassen im einzelnen Moment und will von da her etwas über ihn aussagen. So ist uns bereits bekannt der Demea am Anfang der *Adelphen*, der nicht nur, ohne den Gruß des Bruders zu erwidern, auf diesen einredet, sondern auch noch dessen erste Frage überhört (vgl. oben S. 90). Nicht ein jeder reagiert in starker Erregung um des Sohnes und seiner moralischen Entwicklung willen – darum handelt es sich im Anfang der *Adelphen* – auf dieselbe Weise, und diese individuelle Reaktion, das ist es, was den Terenz interessiert. Ein anderes Beispiel, aus dem *Phormio* (567 ff.). Chremes ist soeben von Lemnos nach Hause zurückgekehrt; er hätte von dort eine Tochter aus früherer heimlicher Ehe mitbringen sollen und diese dem Sohn seines Bruders Demipho zur Frau geben wollen. Die intriganten Vorkehrungen des Parasiten Phormio aber haben, wie es scheint, diese Heirat unmöglich gemacht, und Chremes glaubt die Liebesepisode von Lemnos nicht mehr länger verheimlichen zu können; er hat Angst vor seiner resoluten Ehegattin und Angst vor allem vor dem Gerede der Leute. Chremes muß nun dem Bruder über seine Reise Rede stehen, und wie tut er es? Sehr einsilbig und zurückhaltend, und wenn er redet, dann sagt er beispielsweise nicht: 'das Alter des Mädchens war so, daß Mutter und Tochter wegen meiner Saumseligkeit nicht mehr warten konnten'; sondern: 'das Alter des Mädchens konnte nicht mehr auf meine Saumseligkeit warten' (570 f.). Er sagt nicht: 'ich war krank'; sondern: 'eine Krankheit hielt mich zurück' (574). Er sagt nicht: 'deshalb bin ich nun unsicher, wozu ich mich entschließen soll'; sondern: 'diese Tatsache macht mich unsicher in meinen Entschlüssen' (578). Er sagt nicht: 'der Freund wird nichts ausplaudern, solange er mit mir aufrichtig befreundet ist'; sondern: 'solange vertraute Freundschaft zwischen uns besteht' (583). Diese gespreizte substantivische Ausdrucksweise (abstraktes Substantiv als Subjekt) könnten wir in ihrem schriftsprachlichen Charakter Wendung für Wendung belegen im Briefstil, für eine einzelne Figurierung sogar im stereotypen Stil der Empfehlungsschreiben, bei Cicero, Fronto und in der Imitation bei Plautus. In der gesprochenen Sprache bei Terenz gibt dieser gewundene, unpersönliche Ton, aus der Situation heraus, einen scharfen Charakterzug dieses schwächlichen Chremes, der meint, er könne damit all die Unannehmlichkeiten, die ihm über den Kopf zu wachsen drohen, ungeschehen machen.

Das Verhalten des Menschen ist dem Terenz wichtiger als seine konstante Art. Die Schwächen und Stärken, Qualitäten und Fehler, Eigenheiten positiv und

negativ, die vielen *humana*, die es doch gibt, das soll uns bei Terenz deutlich werden. Und dies um so mehr, als uns die Menschen bei Terenz bloßer, unvermittelter, mehr auf sich gestellt gegenübertreten als bei Menander. Sie sind ja bei Terenz schon deshalb keine Griechen mehr, da sie aus ihrem Milieu zu einem beträchtlichen Teil gelöst sind, Milieu jetzt sehr weit gemeint, über jene lokalen und geographischen Dinge hinaus, von denen wir sprachen: die Menschen bei Terenz stehen nicht mehr unter der Allmacht der *Τύχη* und sie haben auch keinen *δαίμων*, der sie als mystischer Führer durchs Leben begleitet (550 K.); es sind berühmte Stellen aus Menander, an die ich mit diesen Worten anspiele, und es ordnet sich diesen Worten sehr vieles unter. Bei Menander ist der Mensch ein Problem und die Eindringlichkeit dieser Problematik ist ergreifend; bei Terenz ist der Mensch in einer nüchternen und selbstverständlichen Weise einfach da, und es wird ebenso selbstverständlich an ihn und seine Menschlichkeit der wertende Maßstab angelegt.

Mit diesem Unterschied zwischen Menander und Terenz berühren sich unsere Erörterungen mit der großen Frage, was der Mensch, was die *humanitas*, in der Antike war und dies im besonderen in der Zeit des Überganges vom Griechischen zum Römischen. Wenn wir heute glauben dürfen, in diesem vielbesprochenen Fragenkreis wieder einen Schritt weitergekommen zu sein und zuversichtlicher gerade von Terenz aus und für Terenz zur altrömischen *humanitas* uns äußern können, dann verdanken wir dies dem vor einigen Jahren erschienenen Aufsatz '*Humanität und humanitas*' von Klingner. Hier wird der griechische und der römische Anteil klar und gerecht nach beiden Seiten hin angedeutet, ohne daß jener Bereich spätgriechisch-frührömischer geistiger Beziehung und Beeinflussung, den wir noch nicht oder vielleicht nie ganz werden ergründen können, im Sinne einer vorgefaßten Meinung berührt wird. Man hat bisher, und dies trotz eines Warnungszeichens von Wilamowitz im Kommentar zum *Schiedsgericht* (S. 99), dem Menander den Terminus 'Mensch' in einem Sinne zugeschrieben, daß bei ihm in einer reichen Zitatenfülle (darunter auch alle Terenzzitate) so ziemlich alles da ist, was nur in philosophischer Lehre oder was erst in späterer Zeit und auf anderem Boden wachsen konnte. Der wahre Ton bei Menander, wie im Griechischen überhaupt (von der Lehre der Philosophen, etwa der Stoiker, sehen wir ab), geht überwiegend in der Richtung des 'nur Menschlichen', der 'Hinfälligkeit des Menschen' und der vielen sich daraus ergebenden Folgerungen menschlicher Haltung und menschlicher Verpflichtung, und dies gerade deshalb, sagt Klingner, weil der Grieche «fast immer den Gegensatz zum (vollkommenen) Göttlichen im Sinn hat, wenn er etwas menschlich nennt» (S. 27). Das, was der Mensch sein kann oder sein soll, dafür öffnet sich bei Menander gerade erst der Blick mit begreifendem Staunen und doch noch mit dem Unterton eines leisen Zweifels: *ὡς χαρίεν ἔστ' ἄνθρωπος, ὅταν ἄνθρωπος ᾖ*, 'was für ein artig Ding der Mensch, wenn Mensch er ist' (761 K.).

In der altlateinischen Komödie hören wir diesen Ton des 'nur Menschlichen, Hinfälligen' wenig; verbunden mit dem Substantiv *homo*, wie es scheint, überhaupt nicht, dafür um so mehr den Klang dessen, was die Menschenwürde ver-

langt. Daß damit eine neue, römischem Denken verhaftete Anschauungsweise beginnt – über ihren Grund oder ihre Entstehung sei nichts ausgesagt –, geht daraus hervor, daß Plautus und Terenz mit der *humanitas* für uns zunächst dieselbe Sprache sprechen. Doch läßt Plautus diese Wendungen mit *homo* und *humanus* nur so einfließen, wie bei ihm auch andere römische Ausdrucksweisen in seinen Text eingehen. Bei Terenz aber, der wie in anderem, auch hier schon Vorhandenes weiterführt und vertieft, begegnen uns diese Wörter um ein mehrfaches häufiger, scheinen uns mit stärkerer Bewußtheit gesetzt und dem inneren Gehalt seiner Werke eng verbunden; nehmen wir nur die prägnante, fast sprichwörtliche Formulierung, die uns Cicero in den Briefen wieder bietet: *si esses homo*, 'wenn du ein Mensch wärest', nämlich klug, wie ein Mensch sein soll, oder empfindsam, wie ein Mensch sein soll (*Ad.* 107. 934).

Das nahe, persönlich-intime, menschliche Interesse ist im Terenz überall spürbar. Terenz hat sein besonderes 'wir alle' (*nos omnes*); zweimal in der *Hecyra* können wir es nachweisen, daß Terenz dieses 'wir alle' einsetzt, wo das Original nur 'ein jeder' oder 'wir' sagt (*Hec.* 286f. 380. Apoll. 10. 11 K.). Und was ist bei Menander etwa der Sinn, wenn er ein solches 'wir alle' verwendet? 'Wenn wir uns alle stets zu Hilfe kämen, keinem, der Mensch ist, fehlte es an Glück' (679 K.); dieses 'wir alle' geht fast bis zur Menschheit, denn es ist das Los der Menschen, hilfebedürftig zu sein. Und wie bei Terenz: 'Mögen wir im Alter verständiger werden, in einem Punkte nicht: wir alle werden übergenau, berechnender, als es sich gehört' (*Ad.* 832ff.); dieses 'wir alle' bezieht den Nächsten und Wiedernächsten ein in einen einzelnen negativen Wesenszug und mit dieser Einbeziehung wird der kritisierte Wesenszug als *humanum*, als nun einmal zum Menschen gehörig, gekennzeichnet. Ich glaube, daß wir nicht fehl gehen, wenn wir dieses 'wir alle' bei Terenz weit ausspannen und in Zusammenhang bringen auch mit einer Neuerung, die wir bisher als eine nur dramatische behandelt haben. Terenz beseitigt den alten Theaterprolog, er gibt seinem Zuschauer kein Vorauswissen mehr, er gibt ihm keine Überlegenheit mehr über die Figuren auf der Bühne, er erreicht damit, daß der Zuschauer den Agierenden stärker als Seinesgleichen empfindet oder, wie es etwa Schadewaldt gesagt hat: «was die Menschen auf der Bühne tun und fühlen, tut und fühlt der Hörer mit ihnen, und was sie sagen, scheint aus innerer Tiefe zu kommen und ist ihm mehr zu Herzen gesagt» (Bemerkungen zur *Hec.* 29). Doch nun genug dieser Andeutungen – mehr konnte es nicht sein – zum Menschen und Menschlichen bei Terenz; wir brechen ab.

Ich meine, daß wir den Terenz mit seinem Versuch, dem römischen Drama einen neuen, realistischen Zug zu geben und zugleich einen neuen Blick auf den Menschen zu öffnen, nicht isolieren dürfen. Dieses Stück römische Originalität, das wir bei Terenz feststellen, ist uns in einem verwandten Sinne bekannt aus der römischen Kunst, der römischen Bildniskunst, dem römischen Portrait. Ich deute Bekanntes nur mit wenigen Worten an: das griechische Bildnis idealisierend, typisierend, das bleibende Wesen des Dargestellten erfassend; das römische Bild-

nis realistisch, individualisierend, einen bestimmten Moment des Lebens herausgreifend. Es sind diese Römerköpfe, die uns mit ihren wirklichkeitsnahen Gesichtszügen so modern anmuten, uns nahelegen, mit der römischen Kunst die folgende abendländische Entwicklung beginnen zu lassen. Seit dem Buche von Franz Wickhoff zur Wiener Genesis ist die römische Kunst und in ihr die römische Bildniskunst zum Problem geworden, und gerade in den letzt vergangenen Jahren hat sich die wissenschaftliche Aussprache über die Bildniskunst von neuem belebt; man ist dabei, soweit ich erkennen kann, zu wesentlichen Einschränkungen gekommen: den Beginn dieser römischen Menschendarstellung setzt man erst ins beginnende letzte republikanische Jahrhundert, etwa in sullanische Zeit, und die Begründer der neuen Kunstbetrachtung sind nicht römische, sondern griechische Künstler. Wir möchten den Versuch des Terenz mit diesem Zweig römischer Kunst in Parallele setzen; macht das nun zeitliche Schwierigkeiten? Doch kaum, denn die Künste folgen ja, auch wenn sie zu verwandten Resultaten kommen, ihren eigenen Entwicklungsbedingungen, und zudem ist ja das, was wir vergleichen, in der Literatur bei Terenz nur erst versucht, während es in der späteren bildenden Kunst dann aber plötzlich zu vollem Ausdruck kommt.

Und nun das zweite: griechische Künstler? Was war denn unser Terenz seiner Herkunft nach? Daß er einem afrikanischen Stamm angehörte, ist belanglos; entscheidend ist das *Carthagine natus*, die Geburt in Karthago (*Vita Ter.* 1). Ist Terenz als Punisch-Redender nach Rom gekommen, hat dort Lateinisch und Griechisch gelernt, um als wenig mehr als Zwanzigjähriger in der einen Sprache zu schreiben und aus der anderen zu übertragen? Wie unwahrscheinlich. Die Kultur Karthagos ist für unser Wissen, aus bekannten Gründen, fast verschollen. Aber doch noch deutlich wird uns Karthago als Stadt eines starken hellenisch-hellenistischen Einschlages, als Aufenthaltsort griechischer Flüchtlinge, Kaufleute, Künstler, Heerführer, als Sitz einer Aristokratie, die sich blutmäßig mit dem Griechentum etwa Siziliens mischte, als Trägerin einer Kunst, die nicht nur aus importierten griechischen Stücken besteht, sondern im eigenen Handwerk wesentliche griechische Einflüsse zeigt, als ein Staatswesen schließlich, das zumindest für seinen Verkehr nach außen griechische Sprache und Schrift gekannt und gebraucht hat. Terenz muß als Grieche nach Rom gekommen sein, und damit rückt er für uns zusammen mit einem anderen Griechen, den unsere Überlieferung den Begründer der römischen Literatur nennt, mit Livius Andronicus. Aber wichtiger als der Vergleich mit diesem griechischen Anreger aus einer älteren, doch noch primitiveren Zeit, ist es uns, den Terenz zusammenzustellen mit den Griechen, die in der Kunst die neuen Wege gingen, und mit den Griechen, die in anderen Bereichen den Römern ein neues Wissen um ihre eigene menschliche und geistige Existenz eröffneten, den Terenz zusammenzustellen auch mit dem Griechen Polybios, dem Polybios jenes berühmten Gespräches, aus dem die Freundschaft des griechischen Geschichtsschreibers mit dem jungen Scipio Aemilianus erwuchs (Polyb. 32, 9, 7ff. H.). Scipio will ja von Polybios keine griechischen Kenntnisse, keine griechische Be-

lehrung – griechische Magister gibt es übergenug in Rom –, nein, Polybios soll dem Scipio ein *συνεργός*, ein Helfer sein, damit Scipio sein eigenes Römertum begreifen kann. Einen solchen Helfer möchte ich den Terenz nennen, einen Helfer in der geistigen Entwicklung Roms im Bereiche seiner Dichtung.

A. Barbieri, *La vis comica in Terenzio.* Arona-Milano 1951. – W. Beare, *The Roman stage. A short history of Latin drama in the time of the Republic.* London 1950. – E. Bickel, *Menanders Urwort der Humanität.* Rh. Mus. 91 (1942) 186ff. (vgl. ders. ebd. 90 [1941] 352). – E. Bignone, *Storia della letteratura latina.* Firenze. I² (1946) 406ff. 590ff. – E. Bigott, *Die Komposition der Andria des Terenz.* Diss. Köln 1939. – R. Blum, *Studi terenziani, Didascalie e prologhi.* Stud. It. 13 (1936) 106ff. – K. Büchner, *Die Andria des Terenz.* Habil.-Schr. Leipzig 1938 (zweiseitiger gedruckter Auszug; maschinenschriftl. Manuskript). – K. Büchner, *Lateinische Literatur und Sprache in der Forschung seit 1937* (zusammen mit J. B. Hofmann). Bern 1951 (Wissenschaftl. Forschungsberichte, geisteswiss. Reihe 6) 17ff. – G. Coppola, *Teatro di Terenzio.* Bologna 1942. – W. Creizenach-A. Hämel, *Geschichte des neueren Dramas.* I–III². Halle 1911–1923. – B. Croce, *Studi su poesie antiche e moderne,* I. *Intorno alle commedie di Terenzio.* La Critica 34 (1936) 401ff. (=*Poesia antica e moderna.* Bari 1941. 1ff.). – J. Demiańczuk, *Supplementum Comicum.* Kraków 1912. – F. Dornseiff, *Nichts Menschliches ist mir fremd.* Hermes 78 (1943) 110f. – K. Dziatzko-E. Hauler, *Ausgew. Komödien des Terenz,* I *Phormio*⁴. Leipzig 1913. – K. Dziatzko-R. Kauer, *Ausgew. Komödien des Terenz,* II *Adelphoe*². Leipzig 1903. – G. L. Ellspermann, *The attitude of the early Christian Latin writers toward pagan literature and learning.* Diss. Cath. Univ. Washington 1949 (Cath. Univ. of Am., Patristic Studies 82). – H. Fischl, *Ergebnisse und Aussichten der Homeranalyse.* Wien 1918. – E. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus.* Berlin 1922. – E. Fraenkel, *Zum Prolog des terenzischen Eunuchus.* Sokrates 6 (1918) 302ff. – A. Frickenhaus, *Die altgriechische Bühne.* Strassburg 1917 (Schr. d. Wiss. Ges. Straßb. 31). – L. Gestri, *Studi terenziani, La cronologia.* Stud. It. 13 (1936) 61ff. – L. Gestri, *Terentiana.* Stud. It. 20 (1943) 3ff. – St. Gsell, *Histoire ancienne de l'Afrique du Nord.* I–IV. Paris 1913–1920. –H. Haffter, *Beiträge aus der Thesaurus-Arbeit.* Philologus 89 (1934) 451ff. – H. Haffter, *Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache.* Berlin 1934. – J. B. Hofmann, *Lateinische Umgangssprache*³. Heidelberg 1951. – G. Jachmann, *Plautinisches und Attisches.* Berlin 1931. – G. Jachmann, *P. Terentius Afer, römischer Komödiendichter.* RE (2. Reihe) 9. Hlbb. (1934) 598ff. – E. B. Jenkins, *Index verborum Terentianus.* Chapel Hill 1932. – Ch. Jensen, *Menandri reliquiae in papyris et membranis servatae.* Berlin 1929. – R. Kauer-W. M. Lindsay, *P. Terenti Afri comoediae.* Oxford 1926. – F. Klingner, *Humanität und humanitas.* Beitr. zur geistigen Ueberlieferung, Godesberg 1947, 1ff. – U. Knoche, *Ueber einige Szenen des Eunuchus.* Nachr. Ges. d. Wiss. Göttingen, Phil.-hist. Kl. (Fachgruppe I), N.F. I 8 (1936). III 3 (1938). – Th. Kock, *Comicorum Atticorum fragmenta.* I–III. Leipzig 1880–1888. – A. Körte, *Jachmann ... Plautinisches u. Attisches ...* Gött. gel. Anz. 195 (1933) 353ff. – A. Körte, *Menandri quae supersunt.* I³. Leipzig 1938. – A. Körte, *Menandros, Das Schiedsgericht* (übertragen u. ergänzt). Leipzig 1947. – A. Körte, *Menandros, Der berühmteste Dichter der neuen Komödie.* RE 29. Hlbb. (1931) 707ff. – A. Körte, *Zu Terenz Haut.* 77. Hermes 77 (1942) 101f. – W. Kraus, *«Ad spectatores» in der römischen Komödie.* Wien. Stud. 52 (1934) 66ff. – F. Leo, *Der Monolog im Drama.* Abh. Ges. d. Wiss. Göttingen, Phil.-hist. Kl., N.F. X 5 (1908). – F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur,* I *Die archaische Literatur.* Berlin 1913. – F. Leo, *Plautinische Forschungen*². Berlin 1912. – G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie.* 48. und 100. Stück. – J. Marouzeau, *Térence.* I–III. Paris 1947–1949. – G. Norwood, *The art of Terence.* Oxford 1923. – H. Oppermann, *Caecilius und die Entwicklung der römischen Komödie.* Forschungen u. Fortschritte 15 (1939) 196ff. – H. Oppermann, *Zur Andria des Terenz.* Hermes 69 (1934) 262ff. – H. Oppermann, *Zur Entwicklung der fabula palliata.* Hermes 74 (1939) 113ff. – G. Pasquali, *Studi terenziani, Un personaggio e due scene dell'«Eunuco».* Stud. It. 13 (1936) 117ff. – V. Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils. Bild u. Symbol in der Aeneis.* Innsbruck 1950. – M. Pohlenz, *Menander und Epikur.* Hermes 78 (1943) 270ff. – M. R. Posani, *Originalità artistica dell'«Hecyra» di Terenzio.* Atene e Roma 8/42 (1940) 225ff. – M. R. Posani, *Sui rapporti tra l'«Hecyra» di Terenzio e l'EKYPA di Apollodoro di Caristo.* Atene e Roma 10/44 (1942) 141ff. – E. Reitzenstein, *Terenz als Dichter.* Leipzig 1940 (Albae Vigiliae 4). – Rom und Karthago, Ein Gemeinschaftswerk, hrsg. von J. Vogt. Leipzig 1943 (ein in seiner Fragestellung zeitbedingtes Werk, das aber die neuere Literatur umfassend verarbeitet). – A. Saekel, *Quaestiones comicae de Terenti exemplaribus Graecis.* Diss. Berlin 1914. – W. Schadewaldt, *Bemerkungen zur Hecyra des Terenz.* Hermes 66 (1931) 1ff. – F. Schöll, *Menanders Perinthia in der Andria des Terenz.* S.-Ber. Akad. Heidel-

berg, Phil.-hist. Kl., 1912, 7. – B. Schweitzer, *Die Bildniskunst der römischen Republik*. Leipzig 1948. – Thesaurus Linguae Latinae VI 3, 2872, 25ff. (*homo*). 3084, 24ff. (*humanus*). 3096, 12ff. (*humane*). 3098, 4ff. (*humanitus*). – A. Thierfelder, *P. Terentius Afer, Andria*. Heidelberg 1951 (Heidelb. Texte, Lat. Reihe 22). – T. B. L. Webster, *Studies in Menander*. Manchester 1950. – F. Wehrli, *Motivstudien zur griechischen Komödie*. Zürich 1936. – F. Wickhoff, *Römische Kunst* (*Die Wiener Genesis*). Berlin 1912 (Die Schriften F. W.'s III) – U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Kleine Schriften*. Berlin. I (1935) 224ff. 249ff. – U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Menander, Das Schiedsgericht*. Berlin 1925. – Th. Wilder, *Die Frau aus Andros*. Leipzig 1931 (The Woman of Andros).

Terenz ist zitiert nach Kauer-Lindsay, die Fragmente der griechischen Komiker nach Kock, Menander außerdem nach Jensen.

Uebertragungen aus Menander teilweise nach A. Körte, W. Kranz (Geschichte der griechischen Literatur, Leipzig 1939), U. v. Wilamowitz-Moellendorff.