

# Die plautinische Cistellaria und das Verhältnis von Gott und Handlung bei Menander

Autor(en): **Ludwig, Walther**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Entretiens sur l'Antiquité classique**

Band (Jahr): **16 (1970)**

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-661090>

## **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.

II

WALTHER LUDWIG

Die plautinische *Cistellaria* und das Verhältnis  
von Gott und Handlung bei Menander



## DIE PLAUTINISCHE *CISTELLARIA* UND DAS VERHÄLTNISS VON GOTT UND HANDLUNG BEI MENANDER

Die Zufälle der handschriftlichen Überlieferung haben der *Cistellaria* des Plautus übel mitgespielt. Von der *Vidularia* abgesehen ist keine Komödie des sogenannten Varronischen Corpus in so schlechtem Zustand auf uns gekommen wie dieses Stück. Es hatte einst rund vier Quaternionen eines spätantiken Pergamentcodex gefüllt. Die beiden mittleren waren dann jedoch anscheinend herausgefallen, ein Verlust, den der Schreiber des Archetypus unserer mittelalterlichen Handschriften so wenig bemerkte, dass er an den letzten Vers des ersten Quaternio den ersten des vierten unmittelbar anschloss. Im *codex vetus Camerarii* (B) sind dann sogar Teile der beiden Verse zu einer einzigen Zeile verbunden. Der Umstand, dass Alcesimarchus, der jugendliche Liebhaber, in beiden Szenen auf der Bühne war, dürfte mitgeholfen haben, dass der Schreiber die Lücke übersah. Die Folge davon war, dass nicht nur in allen Handschriften der Palatinischen Rezension die 15 Verse des vorderen mit den 45 Versen des hinteren Szenenfragments verbunden sind, auch die Drucke der Renaissance übernahmen das Ergebnis dieser «Kuppellei» und Giovanni Battista Pio etablierte das künstliche Produkt als erste Szene des zweiten Aktes für alle Editionen der Folgezeit. Bis ins 19. Jahrhundert hat kein Philologe auch nur vermutet, dass diese «Szene» zwei Texte miteinander vereinte, die in Wirklichkeit ein grosser Handlungsabstand voneinander trennte. Über den textlichen Problemen der einzelnen Verszeilen hatte man die dramatischen und bühnenmässigen Zusammenhänge völlig aus dem Auge verloren. Dabei wurde man an sich durch eine nicht geringe Zahl indirekt überlieferter Fragmente, die sich in der überlieferten Fassung nicht fanden, geradezu mit der Nase

darauf gestossen, dass mit der *Cistellaria* nicht alles in Ordnung sein konnte. Aber nachdem ein Scaliger erklärt hatte, diese Fragmente seien fälschlich für die *Cistellaria* bezeugt und einer anderen, unbekanntem Komödie zuzuweisen, für die er den Titel *Clitellaria* in Vorschlag brachte, war dieser Stein des Anstosses beseitigt, die lästigen Fragmente fanden in den Ausgaben unter der Überschrift *Clitellaria* ihren Platz und die *Cistellaria* überdauerte als unerkannter Wechselbalg einer Komödie ohne Mittelstück.

Verwunderung erregte dann die Entdeckung des Ambrosianischen Palimpsestes durch Angelo Mai, der 1815 mitteilte, dass dieser Codex fünf Blätter aus der *Cistellaria* enthalte, deren Text sich in der gängigen Fassung nicht fände. Aber erst Theodor Ladewig, Gymnasialprofessor im mecklenburgischen Neu-Strelitz, gelang es, die Lücke im Archetypus der Palatini zwischen II, 1, 24 und II, 1, 25 (nach der Zählung der neueren Ausgaben) zu finden (*Rheinisches Museum* 3, 1845, S. 520 ff.). Unterdessen haben die Arbeiten von Studemund, Schöll und Süss sowohl den Umfang der Lücke — etwa 600 Verse — als auch die Stellen bestimmt, wo in dieser Lücke die Blätter des Ambrosianischen Palimpsestes mit insgesamt etwa 250 mehr oder weniger gut erhaltenen Versen zu plazieren sind. Der szenische Ablauf konnte wieder einigermaßen rekonstruiert werden. Was zum Vorschein kam, war, was Duckworth als die menandrischste aller Plautuskomödien bezeichnet hat. Trotzdem ist sie vergleichsweise wenig beachtet geblieben. Auch die menandrische Flut im Gefolge der *Dyskolos*-Entdeckung hat daran kaum etwas geändert. Eine kommentierte Spezialausgabe existiert nicht, obwohl sie hier nötiger wäre als für viele andere römische Komödien, und die gängigen Ausgaben von Lindsay und Ernout versäumen es, zwischen den Textfragmenten den erschliessbaren Handlungsablauf kurz zu notieren, so dass dem Interessierten der Zugang zu diesem Schauspiel nicht leicht gemacht wird.

In meiner für einen weiteren Leserkreis bestimmten Neubearbeitung der Binder'schen Plautusübersetzung (erschienen im Winkler-Verlag, München 1966) habe ich deshalb die erhaltenen Fragmente durch Zwischentexte verbunden, die den Umfang der verbleibenden Lücken, die Abfolge der Szenen und den vermutlichen Fortschritt der Handlung angeben. Eine eingehendere Analyse des szenischen Aufbaus und der Struktur des dramatischen Vorgangs war dort nicht möglich. Beides versuche ich im ersten Teil meines Vortrags hier zu geben. Ein besseres Verständnis der *Cistellaria* und der ihr zugrunde liegenden *Synaristosai* kann aber auch einen Beitrag zu einem allgemeineren Problem liefern, das seit der Entdeckung des *Dyskolos* wiederholt erörtert wurde, ich meine die Frage nach der Funktion der Götter, nach dem Verhältnis von Gott und Handlung bei Menander. Dazu wurden in letzter Zeit teilweise meines Erachtens irriige Auffassungen geäußert, die sich in der Regel speziell auf die Verhältnisse in *Dyskolos* und in der *Aulularia* bezogen. Es scheint mir möglich zu sein, hier noch eine erhebliche Klärung zu erzielen, wenn die verschiedenen in dieser Hinsicht relevanten Menanderkomödien zusammen gesehen und die zum Teil unscharfen dramaturgischen Begriffe genauer bestimmt werden. Beides wird im weiteren Verlauf dieses Vortrags versucht.

## I.

Ort der Handlung ist in der *Cistellaria* Sikyon, und die dortigen Dionysien spielen im Stück auch eine besondere Rolle. Wir kennen sie aus Pausanias als eine jährliche Nachtfeier, bei der die Bilder des Dionysos Bakcheios und des Lysios in einer Prozession unter Fackelglanz und Hymnengesang von einem « Kosmeterion » genannten Gebäude zum Dionysostempel getragen wurden. Bei einem solchen Dionysosfest hatte einst — 18 Jahre vor der fiktiven Handlung der Komödie

(vgl. V. 755) — ein junger Kaufmann aus Lemnos, Demipho, die junge Phanostrata vergewaltigt *vinulentus, multa nocte, in via* (159). Als diese neun Monate danach ein Mädchen gebar, liess sie es durch ihren Sklaven aussetzen, da sie von dem wieder nach Lemnos geflüchteten Vater nichts mehr gehört hatte. Das Kind fiel einer Dirne in die Hände, die es an ihre kinderlose Freundin Melaenis weitergab, unter deren Obhut das nun Selenium genannte Mädchen heranwuchs, bestimmt zur künftigen Prostituierten, die aus ihren Einkünften auch ihre alt gewordene Pflegemutter ernähren sollte. Die letzten Dionysien wurden nun für die Herangewachsene so bedeutungsvoll wie jene vor 18 Jahren für ihre Mutter Phanostrata: Melaenis war mit Selenium ausgegangen, um die nächtliche Prozession anzusehen. Dabei bekam sie der junge Alcesimarchus zu Gesicht, der ihr bis nach Hause folgte und sich *blanditiis, muneribus, donis* ihre Gunst und die Zustimmung der Melaenis erwarb (90 ff.). Es begann eine Liebesbeziehung, Alcesimarchus zog mit Selenium in ein zu diesem Zweck gemietetes Haus und versprach seiner Konkubine sogar durch einen Eid die Ehe. Sein moralisches Verhalten steht in augenfälligem Kontrast zu dem damaligen leichtfertigen und verantwortungslosen Benehmen Demiphos gegenüber ihrer Mutter, was um so gravierender ist, als es sich bei Phanostrata um ein Mädchen aus dem Bürgerstand, bei Selenium aber scheinbar um die Tochter einer Hetäre handelt. Das Dionysosfest ist der identische Anlass und Rahmen der beiden schicksalhaften Begegnungen, die infolge des gegensätzlichen Verhaltens der Männer so verschiedene Folgen hatten.

Zu dem Ort der Handlung und der Bedeutung, die das dortige Dionysosfest in ihr spielt, würde es gut passen, wenn Menander das Original für die Aufführung im Theater in Sikyon, das neben dem Dionysostempel lag, verfasst hätte. Für eine Uraufführung in Athen blieben die Sikyoniaka des Stückes funktionslos (vgl. auch die Erwähnung des

Hippodroms in V. 549 ff.). Bei einer Aufführung in Sikyon könnte man sich jedoch vorstellen, dass die Begegnung von Alcesimarchus und Selenium bei der letzten bzw. letztjährigen Dionysosprozession stattgefunden hätte. Die Aufführung selbst war natürlich auch Teil eines Dionysosfestes. Es ist unbekannt, ob sie im Zusammenhang mit dem Fest der Dionysosprozession stattfand oder zu einer anderen Zeit des Jahres. Gleichviel, die Aufführung war sozusagen das dritte für Phanostrata und Selenium bedeutsame Dionysosfest in Sikyon: sie zeigt gewissermassen in einer Verschmelzung der fiktiven und realen Zeit den Tag der Wiedervereinigung von Mutter und Tochter und zugleich den Tag der endgültigen Vereinigung des Alcesimarchus mit Selenium.

Für die weiteren Betrachtungen wird es notwendig, kurz den überlieferten, bzw. rekonstruierbaren, szenischen Ablauf des Stückes zu vergegenwärtigen. (Die beiden auf S. 50 und 51 folgenden Schemata geben die personellen Zusammenhänge — von der Bourgeoisie bis zur Prostitution — sowie den Aufbau des menandrischen Originals und den Überlieferungszustand des plautinischen Stückes in übersichtlicher Kurzfassung wieder.)

Im exponierenden ersten Akt erscheinen in der ersten Szene Selenium, die Hetäre Gymnasium und deren Mutter, welche einst Selenium gefunden und Melaenis übergeben hatte, vor dem Haus, das Alcesimarchus für sich und Selenium gemietet hatte und in das während seiner Abwesenheit die beiden Freundinnen von Selenium zu einem *prandium* eingeladen worden waren. (Die Menandermosaik von Mytilene haben uns die griechischen Namen der Figuren bekannt gemacht; Selenium hiess bei Menander « Plangon », Gymnasium « Pythias », ihre Mutter « Philainis ». Ich werde im folgenden der Einfachheit halber aber stets die vertrauten plautinischen Namen benützen, auch wenn es um die Handlung bei Menander geht, ausgenommen bei der in der



# Aufbau und Überlieferung der Cistellaria (Synaristosai)

Selen. Philainis Gymn.	A u x.	Phan. Lamp. Demiph.	1. Szenen- gruppe Alces. servus A'. Philainis Gymnasium	2. Szenen- gruppe pater A'. Lamp.	3. Szenen- gruppe Lamp. Philainis	1. Erkenntung 1. Lauscher- szene	hinterszen. 1. Verhör Lamp. → Phil.	2. Erkenntung Verhör Mel. → Lamp. 2. Lauscher- szene	hinterszen. 2. Verhör Lamp. → Phil.	3. Erkenntung Verhör Phan. → Hal. 3. Lauscher- szene	1. Szenen- gruppe Alces. Selen. Melaenis Halisca	2. Szenen- gruppe Phan. Lamp.	Lamp. [pater A'.] Demiph.
------------------------------	--------------	---------------------------	--	--	--	--	---	--	---	--	---	--	---------------------------------

1. Akt (= I 1-3)

[getilgt von Plautus]

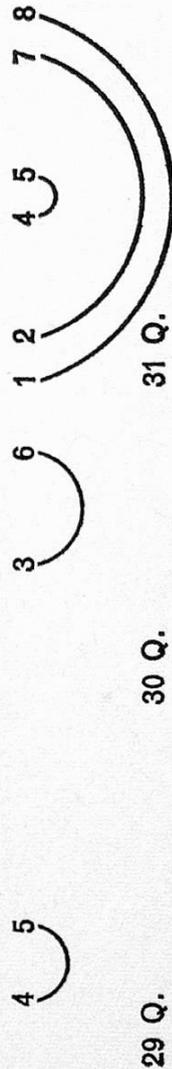
2. Akt (= II 1a + frg.)

3. Akt (= frg. + II 1b-3)

4. Akt (= III-IV)

5. Akt (= V) [stark gekürzt von Plautus]

Palatinische Überlieferung



Ambrosianus (fragmentarisch erhaltene Blätter)

plautinischen Überlieferung nicht benannten Mutter Gymnasiums.) Selenium teilt nun in I, 1 ihren Gästen mit, dass sie auf Geheiß der Melaenis das Haus verlassen muss, nachdem der Plan einer Heirat des Alcesimarchus mit einem anderen Mädchen ruchbar geworden ist (sein Vater dringt auf eine standesgemässe Partie). Selenium bittet nach dem *prandium* ihre Freundin Gymnasium, das Haus zu betreuen, bis Alcesimarchus zurückkehrt. Die Heldin des Stückes, die am Ende, als *ingenua* erkannt, mit Alcesimarchus die Ehe eingehen wird, erscheint gleich zu Anfang in einem Gegensatz zu ihrer bedenklichen Umgebung. Die Vorstellung ihres Charakters und die Verdeutlichung ihres Verhältnisses zu Alcesimarchus sind die dramaturgisch wesentlichen Funktionen der Eröffnungsszene. Selenium hat sich nicht der Prostituiertenmoral angepasst, in deren Sinn sie *stulta* ist (60, 62, 76, 86). Sie liebt Alcesimarchus aufrichtig und hat sich nur ihm hingegeben (*nec pudicitiam imminuit meam mihi quisquam alius*, 86). Er seinerseits hat ihrer « Mutter » eidlich versichert, sie zu heiraten (96) und lebt mit ihr in einem eheähnlichen Verhältnis in einem Haus, über das sie sogar die Schlüsselgewalt hat (111). Die Bindung des reichen jungen Mannes an das Mädchen aus dem Hetärenmilieu ist damit enger und verbindlicher als in irgendeinem anderen bekannten Stück der Nea (es geht über die Verhältnisse in der *Andria* noch hinaus, wo Pamphilus die Glycerium auch *pro uxore* hält). Umgekehrt konnte auch der scheinbare Bruch seines Versprechens Selenium nicht gegen Alcesimarchus einnehmen (*utut erga me est meritis, in cordi est tamen*, 109), sie liebt ihn weiter und verlässt nur unter dem Zwang ihrer aufgebrachten Mutter das Haus — voll Trauer, so dass sie nicht einmal mehr auf ihr Äusseres achten mag (111 ff.). Nachdem sie nach rechts und Gymnasium ins Haus abgegangen ist, gibt Philainis, allein gelassen, die Herkunft der Selenium, soweit sie sie kennt, preis (ihr Abgangsmonolog ist in der Überlieferung als eigene Szene abgetrennt: I, 2).

Anschliessend teilt die Prolog-Gottheit Auxilium die verbleibenden, nur ihr bekannten expositionellen Zusammenhänge mit (= I, 3). Die Gottheit berichtet auch, dass Phanostrata den Mann aus Lemnos, der sie einst vergewaltigte, später geheiratet hat. Demipho ist nach dem Tod seiner ersten Frau, die ihm eine Tochter hinterliess, wieder nach Sikyon gekommen. Er und Phanostrata wohnen im zweiten Bühnenhaus. Auxilium informiert ferner darüber, dass die Suche nach der verschollenen Tochter durch Aussendung des Sklaven (Lampadio) in Gang gesetzt worden ist. Man hat wohl mit Recht vermutet, dass die plautinische Prolog-Gottheit auf eine menandrische « Boetheia » zurückgeht. Die Personifikation der göttlichen « Hilfe » scheint von Menander ad hoc erfunden zu sein. Er hat damit einen Aspekt des Göttlichen abstrahiert: βοήθειαν konnten die Götter allgemein den Menschen zuteil werden lassen (Pl. *Tim.* 77 a), insbesondere hatten Apollo und Artemis, die Dioskuren und Herakles, daneben später auch Tyche das Beiwort βοηθός (Kall. *H.* 3, 21 ff., 153 f.; 4, 27; Theocr. 22, 23; Kaibel ep. 1039, 1040; vgl. auch Ov. *Met.* 15, 553 *deus opifer* von Aesculap, *CIL* XIV 3539 *Fortuna opifera*). Es fragt sich, was Menander zu seiner Namengebung verleitete, d.h. ob seine Boetheia im Stück irgendeine « helfende » Funktion hatte, die ihren Namen rechtfertigte und begründete.

Plautus konnte diesen Begriff ausser durch *auxilium* auch durch *ops* « übersetzen ». Was liess ihn dem Neutrum den Vorzug geben gegenüber *Ops*, welche bereits eine alte römische Kultgöttin war? Vielleicht wollte er gerade eine abstrakte, ad hoc erfundene Personifikation, wie die menandrische Boetheia es war (dass es ein Neutrum wurde, mochte ihm witzig erscheinen), und nicht eine seinen Hörern bekannte, mit individuellen Zügen ausgestattete und durch Feste und Heiligtümer verehrte Gottheit.

*Auxilium* führt sich zu Anfang seiner Prologrede als *deus* ein, der besser als die geschwätzige und trinkfreudige Alte

die Exposition zu geben verstehe: *nam mihi Auxilio est nomen* (154). Als «Hilfe» verhilft sie dem Römer zum *argumentum*. Das ist die einzige — scherzhafte — Motivierung für ihr Auftreten bei Plautus, die einzige Hilfe, die sie bei ihm im Stück leistet. Von einer Hilfe, die sie etwa den Personen der Handlung erweisen wollte, ist nicht die Rede. *Auxilium* verabschiedet sich von den Hörern mit einem wortspielreichen Appell zum punischen Krieg, der auch die Aufforderung *augete auxilia* enthält (200). Dem *Auxilium* ist an den *auxilia* gelegen, womit es am Ende witzig gewissermaßen zum Schutzpatron der römischen Hilfstruppen wird. Die beiden Anspielungen auf den Namen verknüpfen die Figur nur sehr lose mit dem Stück, in dem sie ausserhalb der expositionellen Information keine Funktion hat. Es wird sich später zeigen lassen, dass es hierin mit der Boetheia Menanders anders bestellt war.

Nach dem Götterprolog hat Webster einen Auftritt der Phanostrata, des Demipho und des Sklaven Lampadio für das Original erschlossen. Beweisend scheint mir dafür nicht so sehr seine Hypothese, dass einer Götterrede nicht unmittelbar ein Aktschluss folgen könne, als vielmehr die von ihm ausserdem angeführten Auftrittsverhältnisse: Demipho, der im letzten Akt *ex senatu* zurückkommt (776), und Lampadio, der im Verlauf des Stückes von seiner Suche zurückkehrt, sollten zunächst einmal ihr Haus auf der Bühne verlassen. Bei der Aussendung des alten Sklaven wird Phanostrata zugegen gewesen sein. Die Eheleute werden dabei auch von der Hochzeit der Tochter aus Demiphos erster Ehe, die mit Alcesimarchus geplant war, gesprochen haben, womit dem Zuschauer alle personellen Beziehungen schon im ersten Akt klar gemacht wurden. Selenium und Phanostrata, zu deren Wiedervereinigung das Stück führen sollte, traten so zu Anfang in zwei kontrastierenden Szenen in ihrem verschiedenartigen Milieu vor den beiden Bühnenhäusern auf. Plautus hat den ersten Akt wohl aus ähnlichen

Motiven verkürzt wie den analog strukturierten ersten Akt des Originals der *Aulularia*. Dort hatte er den Auftritt des Lyconides und seines Sklaven, der dem Götterprolog vorausging, gestrichen und nur die jenem folgende Szene mit Euclio und Staphyla beibehalten. Die Verkürzung der ursprünglich dreiteiligen Exposition bringt den Zuschauer rascher in den Genuss der Handlung, wobei Plautus in beiden Fällen die wirkungsvollere Szene (das Hetärenmahl und den Auftritt des Geizhalses) stehen liess. Anstelle der gestrichenen Expositionsszene der *Synaristosai* fügte Plautus V. 180-189 in den Götterprolog ein. Für die faktische Aufklärung genügte dies.

Am Anfang des zweiten Aktes tritt Alcesimarchus von links her auf (er kommt vom Land, wo er sechs Tage auf Befehl seines Vaters hatte zubringen müssen). Während seiner Monodie, in welcher er seine unwandelbare Liebe zu Selenium bekennt, bricht die palatinische Überlieferung ab. Es folgte eine Dialogszene des Alcesimarchus mit seinem Sklaven; dann trat Gymnasium hinzu. Alcesimarchus erfuhr vom Weggang der Selenium, geriet in Verzweiflung, erklärte in den Heiratsplan seines Vaters nicht einzuwilligen und verliess schliesslich die Bühne, um, wie ihm Gymnasium geraten hatte, einen Bittgang zu Melaenis zu machen. — Die zweite Szenengruppe zeigte Gymnasium im Gespräch mit dem Vater des Alcesimarchus, der gekommen war, um mit Selenium zu sprechen, bei der er Widerstände gegen den Heiratsplan für seinen Sohn vermutete. Er glaubte in Gymnasium Selenium vor sich zu haben, und die listige Dirne machte das Spiel mit, bis er schliesslich selbst noch ihren Reizen verfiel, wodurch — nach Demipho — auch die moralische Position des zweiten Vaters geschwächt wird. Während des Gesprächs scheint Philainis dazugekommen zu sein, der Alte musste unverrichteter Dinge abziehen. Die Kupplerin will ihre Tochter abholen, nachdem Alcesimarchus wieder in der Stadt ist. — Eine dritte Szenen-

gruppe setzte mit dem Auftritt des Lampadio ein, der von rechts auf die Bühne kam und in einem Monolog von seiner vergeblichen Suche nach der Tochter Phanostratas, bzw. nach jener Hetäre berichtete, die er einst beobachtete, wie sie das ausgesetzte Kind aufhob. Als er schon ins Haus des Demipho gehen will, erkennt er plötzlich in Philainis die lange Gesuchte. Er folgt den abgehenden Frauen, um sie auszuhorchen. Bei Menander schloss damit der zweite Akt.

Der dritte begann mit einem neuen Auftritt des Alcesimarchus, der mit Melaenis und, so wird gemeinhin angenommen, auch Selenium wieder auf die Bühne kam. Die äussere Motivierung des Zusammentreffens ist ungeklärt (vgl. dazu Süss, *Rb. Mus.* 1938, S. 131 f. und jetzt Prof. Sandbach unten, S. 97). Der junge Mann fleht, Selenium möge wieder zu ihm zurückkehren. Selenium traut ihm nicht und geht (vgl. dazu jedoch unten S. 59). Alcesimarchus beschwört Melaenis, ihm doch ihre Tochter wiederzugeben — die palatinische Überlieferung setzt nun wieder ein —, aber Melaenis weist ihn definitiv ab und Alcesimarchus verschwindet nach verzweifelten Drohungen und Verwünschungen in seinem Haus. — In einer zweiten Szenengruppe (= II, 2-3) belauscht die auf der Bühne verbliebene Melaenis zunächst ein Gespräch des Lampadio mit Phanostrata. Der Sklave berichtet von seiner Entdeckung. Er ist der alten Philainis gefolgt, die schliesslich gestand, dass sie einst das Mädchen aufgenommen hatte. Lampadio hielt natürlich zunächst Gymnasium für die verschollene Tochter, womit diese ein zweites Mal für Selenium gehalten wurde, die Alte beteuerte jedoch, sie habe das Kind an eine Freundin weitergegeben. Nur deren Namen hat sie noch nicht verraten. Lampadio will sie nun zu einem zweiten Verhör aufsuchen. Als Phanostrata in ihr Haus gegangen ist, tritt Melaenis hervor und spricht Lampadio an. Sie fragt nun ihrerseits Lampadio aus, der nicht ahnt, warum sie an der Sache so

interessiert ist, und beschliesst nach seinem Abgang, da sie erkannt hat, dass Phanostrata Seleniums wirkliche Mutter ist, ihr Geheimnis selbst preiszugeben, um so der anscheinend unabwendbaren Entdeckung zuvorzukommen und sich wenigstens einigen Dank zu erwerben. Sie verlässt die Bühne, um Selenium zu holen.

Der vierte menandrische Akt entspricht Akt III und IV der konventionellen Einteilung. Melaenis kommt mit Selenium und ihrer Sklavin Halisca zurück. Letztere trägt das Kästchen mit den *crepundia*, anhand derer Selenium identifiziert werden soll. Die glückliche Lösung scheint unmittelbar bevorzustehen. Doch der dritte Auftritt des Alcesimarchus unterbricht den erwarteten Verlauf. Er eilt aus seinem Haus und will sich, verzweifelt über den Verlust seiner Geliebten, in sein eigenes Schwert stürzen. Der tragische Ton schlägt jedoch sogleich um. Selenium fällt ihm in den Arm, und er lässt sie nicht mehr los, sondern entführt sie alsbald in sein Haus. Melaenis folgt den beiden; Halisca verliert im Tumult das Kästchen. — Die zweite Szenengruppe (= IV, 1-2) setzt mit einem neuen Auftritt des Lampadio ein. Sein zweites Verhör der Philainis blieb ohne jeden Erfolg. Er ist weiter vom Ziel entfernt als im vorigen Akt. Da entdeckt er das Kästchen auf der Strasse und will es sich aneignen, ohne jedoch seine Bedeutung zu ahnen. Erst Phanostrata erkennt es wieder. Das Rätsel, wie es auf die Strasse gekommen ist, löst sich, als Halisca wieder erscheint, um danach zu suchen. Ihr Monolog wird von Phanostrata und Lampadio belauscht, das anschliessende Gespräch der drei führt zur Entdeckung der Identität Seleniums. Der Akt schliesst mit dem Abgang von Halisca und Phanostrata ins Haus des Alcesimarchus. Lampadio verliess im Original hier wohl die Bühne, um Demipho auf dem Markt zu suchen.

Im fünften Akt (= V, 1) kommt Demipho zu seinem Haus zurück und wird von Lampadio über das Vorgefallene unterrichtet, der ihn schliesslich auch in das Haus des Alcesi-

marchus schickt. Plautus hat diesen Akt derart verkürzt, dass er nur noch aus etwa einem Dutzend Versen besteht. Im Original trat vielleicht noch der Vater des Alcesimarchus auf, und die Komödie endete mit der offiziellen Verlobung der neugefundenen Tochter und dem obligaten Festmahl, das dann gewissermassen das konträre Pendant zu dem ἀριστον der Hetären am Anfang des Stückes gebildet hätte. Ein anderes Bindeglied zum ersten Akt bildet die Figur des Demipho, sofern dieser dort bei Menander sein Haus verlassen hat. Bei Plautus kommt er *ex senatu* zurück, ohne dass diese Senatssitzung für das Stück irgendeine Funktion hätte. Plautus benützt sie nur als eine scherzhafte, römisch kolorierte Motivierung für die Abwesenheit des Demipho, auf die er nicht weiter eingeht. Es ist denkbar, dass Menanders Demipho etwas anderes zu tun hatte. Am Anfang des Stückes steht die Heirat des Alcesimarchus mit Demiphos Tochter unmittelbar bevor (97); naheliegend ist es deshalb, dass Demipho im Original im ersten Akt sein Haus verliess, um auf dem Markt ein paar Einkäufe für das Festmahl der Verlobung zu tätigen. Als er damit zurückkehrt, kann er in der Tat die Verlobung einer Tochter feiern, aber es ist unterdessen nicht mehr diejenige, an die er zuerst gedacht hatte. Während er sich ahnungslos auf dem Markte aufhielt, haben die Ereignisse um Selenium einen immer schnelleren Verlauf genommen und die Situation entscheidend verändert. Die beiden anfangs auf verschiedene Töchter gerichteten Handlungslinien sind am Ende vereint. Die Konstellation erinnert sehr an die *Andria*, wo Pamphilus am Ende nicht die zuerst für ihn vorgesehene legitime Tochter des Chremes, sondern Glycerium zur Frau erhält, mit der er schon lange im Konkubinat gelebt hatte und die sich schliesslich als zweite Tochter des Chremes erwiesen hat. Die andere Tochter des Chremes ging in der menandrischen *Andria* (im Gegensatz zu Terenz!) ebenso leer aus wie die zweite Tochter des Demipho in den *Synaristosai*.

Schnitte dürfte Plautus übrigens auch in der ersten Szenengruppe des vierten Aktes (= III) durchgeführt haben. Sowohl der Auftritt der Melaenis mit Selenium und Halisca, als auch die Aiax-Attitude des Alcesimarchus und der Umschlag der Situation wirken epitomiert. Dagegen lässt der rekonstruierbare Umfang des zweiten Aktes bei Plautus eine erhebliche Erweiterung desselben gegenüber Menander vermuten. Die Verszahlen für die einzelnen Akte waren bei Plautus ca. 205 für den ersten, ca. 540 für den zweiten, ca. 160 für den dritten, 143 für den vierten und 14 Verse für den fünften Akt. Auch wenn man bei Menander keine gleich grossen Akte annehmen darf, diese Diskrepanz geht über das bei ihm Übliche sicher hinaus; und Plautus, der den ersten, vierten und fünften Akt kürzte, dürfte dies am ehesten durch Zutaten im zweiten wettgemacht haben. Schon die Monodie des Alcesimarchus in II, 1 trägt Züge plautinischer Erweiterung. In den Dialogen der gewitzten Dirne Gymnasium mit Alcesimarchus und seinem Vater wird der römische Dichter dann ebenso in seinem Element gewesen sein wie bei der Erzählung Lampadios über seine Suche in allen Freudenhäusern der Stadt. Es entsprach seiner Art, wenn er die derbkomischen auf Kosten der sentimentalen Szenen verstärkte.

Es soll an dieser Stelle jedoch noch auf einen problematischen Punkt in dem entworfenen Bild des szenischen Ablaufs aufmerksam gemacht werden. Es ist der Auftritt der Selenium, die nach allgemeiner Annahme in V. 449-462/3 auf der Bühne sein soll. Dagegen erheben sich (worauf mich mein Frankfurter Kollege Wolf Steidle in einem Gespräch freundlicherweise hinwies) mehrere gewichtige Bedenken. In der Begegnung zwischen Alcesimarchus und Melaenis sucht dieser den Rat zu befolgen, den ihm Gymnasium in V. 301 ff. gegeben hatte: *ad matrem eius devenias domum, expurges, iures, ores blande per precem eamque exores, ne tibi suscenseat*. Selenium hat in dieser Bittszene keine vorbereitete

oder irgendwie notwendige Funktion. Darüber hinaus stört ihr Verhalten in dieser Szene den Eindruck, den der erste Akt von ihr hinterlassen hatte. Ihr kühl und schnippisch abweisendes Wesen wird teils auf Verstellung, teils auf den Befehl der Mutter zurückgeführt. Aber ist es denn möglich, dass dieselbe Selenium, die Gymnasium einschärfte: *nolito acriter eum inclamare (utut erga me est meritis, in cordi est tamen), sed, amabo, tranquille: ne quid, quod illi doleat, dixeris* (109 ff.) und die vor Kummer nicht mehr fähig war, auch nur auf ihr Äusseres zu achten (111 ff.), jetzt, wo Alcesimarchus ihr gegenübersteht und sie mit flehentlichsten Worten bestürmt, zu ihm zurückzukehren, ja ihr sogar ein *supplicium*, eine widergutmachende Gabe nach ihrer Wahl, verspricht (vgl. Enk zu *Merc.* 991), keine anderen Worte für ihn findet als *valeas . . . nil moror*, dass sie auf sein Anerbieten patzig überhaupt nicht eingeht (*at mihi aps te accipere non lubet*) und sogar noch mitleidlos seinen Schmerz genießt (*volup est neque tis misereri decet*)? Ist das Mädchen, dessen edle *stultitia* die Anfangsszene eingepägt hatte, überhaupt fähig, so « kalt und herzlos » zu sein, dass es einer Gymnasium alle Ehre machen würde? Ja, darf sie als künftige bürgerliche Ehegattin sich überhaupt so verhalten? Nicht die geringste Schwierigkeit schliesslich ergibt ihr Abgang. Sie soll nach V. 462/63 verschwinden, aber eine Motivierung wird nicht kenntlich und, was noch schlimmer ist, ihr Weggang macht auf Alcesimarchus so wenig Eindruck, dass er das Gespräch mit Melaenis weiterführt, als ob nichts geschehen sei, und auch diese nimmt in keiner Weise auf eine so deutliche Willensäußerung ihrer Tochter Bezug.

Diese Schwierigkeiten rechtfertigen gewiss die Frage, auf Grund welcher Textstellen man überhaupt zu der Annahme eines Auftritts der Selenium in V. 449 ff. gekommen ist. Da im *Ambrosianus* auf fol. 247r (V. 449-465) ihr Name selbst nicht auftaucht (eine Szenenüberschrift ist nicht überliefert), schienen in erster Linie wohl durch V. 451 f. drei

Personen, Alcesimarchus, Melaenis und Selenium, gefordert : *Germana mea sororcula! Repudio te fraterculum. | Tum tu igitur, mea matercula! Repudio te puerculum* (Leo, *fraterculum* A). | Beide Anreden lassen sich jedoch auch auf Melaenis beziehen. Zur Sitte solcher Anredeformen vgl. Hor. *ep.* I, 6, 54 f. *frater, pater adde; ut cuique est aetas, ita quemque facetus adopta* und Kiessling-Heinze zur Stelle. In der *Andria* 292 sagt die sterbende Chrysis, als sie Glycerium in die Obhut des Pamphilus gibt, zu ihm, zu welchem sie *nicht* in einem erotischen Verhältnis steht : *si te in germani fratris dilexi loco*. Umgekehrt kann *germana soror* als einschmeichelnde Anrede bei einer weiblichen Person wie Melaenis gelten. Gegenüber der geliebten Selenium wäre sie nicht einmal sehr passend. Alcesimarchus wählt das besonders vertrauliche Deminutiv, das in der abweisenden Aufnahme durch *fraterculum* ins Lächerliche gezogen wird. Er versucht es danach noch einmal im gleichen Stil auf noch ehrerbietigere Weise. War die erste Anrede schon an Melaenis gerichtet, würde er sich dann nicht an eine andere, sondern an die neu titulierte gleiche Person richten und erführe die entsprechende Abfuhr (*tum tu igitur* lässt allerdings zunächst an eine Hinwendung zu einer neuen Person denken). Das Spiel wirkt in seinem Witz plautinisch. Von den übrigen in V. 449 ff. überlieferten Worten her wäre man sicher nicht zu der Annahme gelangt, dass Selenium am Gespräch teilnimmt. Die Herausgeber selbst schwanken, ob 453 ff. Selenium oder Melaenis mit Alcesimarchus sprechen. V. 450 *aufer manum* lässt sich, von Melaenis gesprochen, als Abwehr einer Bittgeste auffassen. In V. 456 kann auch Melaenis die Annahme eines *supplicium* ablehnen (477 schlägt Alcesimarchus es abermals vor). (Übrigens ist in V. 454 vielleicht *satis sapimus tuis periuriis* zu lesen statt ... *sapit mihi* ... ; PITMIKIA [!] wurde von Studemund mehr vermutet als gelesen.)

Der Gewinn, den eine Eliminierung der Selenium an dieser Stelle nach sich ziehen würde, ist beträchtlich. Nicht

nur die vorher genannten Anstöße fielen weg. Die beiden verbleibenden Szenen, in denen Selenium im Stück auftritt, zeigen eine einheitliche Charakterlinie und stehen in einem durch den Wegfall des fraglichen Auftritts sogar noch deutlicheren Kontrastbezug. In der Anfangsszene verlässt Selenium blutenden Herzens das Haus des Alcesimarchus, ihn noch immer liebend, im äusserlich vernachlässigten Gewand einer Trauernden gleich. Im vierten Akt Menanders zeigt sie dieselbe Unmittelbarkeit des Gefühls. Als sie Alcesimarchus mit dem Schwert in der Hand sieht, ruft sie spontan: *mater mea, periimus . . . Alcesimarchum non vides? ferrum tenet. amabo, accurrite, ne se interemat* (639 ff.). Und Alcesimarchus, die zu ihm eilende erblickend, erklärt: *O Salute mea salus salubrior, tu nunc, si ego volo seu nolo, sola me ut vivum facis*. Mit Melaenis, die auch eingreift (*hanc voluisti istuc severum facere*) will er nichts mehr zu tun haben: *nil mecum tibi, mortuos tibi sum: hanc ut habeo certum est non amittere*. Die Szene wird dramatisch ungleich wirkungsvoller, wenn Alcesimarchus Selenium hier erstmals im Stück erblickt und von ihr nicht bereits dieselbe Abfuhr erlitten hat wie von Melaenis, von der er eben deshalb nichts mehr wissen will. Auch wirken im Vergleich zu der hier zum Ausdruck kommenden Wärme seines Gefühls die Worte, die er in V. 449 ff. angeblich an Selenium richtet, schwach, und es wird noch verwunderlicher, warum er beim Weggang der Selenium nicht darüber in Verzweiflung gerät, sondern weiterredet, als ob er gar nichts bemerkt hätte. Dem Verlassen des Hauses in I, 1 entspricht reziprok am Ende der Vorgang der Entführung in dasselbe. Der Trennung steht die Vereinigung gegenüber. Alcesimarchus bringt Selenium — nach seinem Willen für immer — in sein Haus zurück, und Süß (*Rb. Mus.* 1938, S. 138) machte mit Recht darauf aufmerksam, dass hier teilweise Formen des Hochzeitsrituals anklingen (vgl. die solenne Verriegelung der Türe der Brautkammer und den spezifisch römischen Brauch der über die Schwelle getragenen Braut).

Gegen die Beseitigung der Selenium in 449 ff. scheint allerdings der Umstand zu sprechen, dass sich im *Ambrosianus* zwischen 463 f. (Alc.: ... *neque te amittam hodie, nisi quae volo tecum loqui* | *das mihi operam*) und 465 (Mel.: *potin ut mihi molestus ne sis*) eine anscheinend leere Zeile befindet, wie sie normalerweise einen Szenenwechsel anzeigt. Eine solche Deutung ist hier freilich nicht gesichert, weil 463 f. und 465 im Redegang zusammengehören und ein Szenenwechsel an dieser Stelle deshalb ohnehin nicht vorstellbar ist (Leo schiebt ihn deshalb auch zurück nach 462). Es ist vielleicht auch zu berücksichtigen, dass Studemund sich über die Leerzeile nicht völlig bestimmt ausdrückt (*scriptura videtur vacare*, nicht *vacat*, wie sonst öfters). Die anscheinend leere Zeile könnte also auch eine andere Ursache haben.

Wenn sie aber tatsächlich im Sinne eines Szenenwechsels und damit eines Abgangs einer zuvor anwesenden Selenium zu deuten wäre, so halte ich die Annahme, dass der Seleniumauftritt eine erst plautinische Zutat ist, für das Wahrscheinlichste. Es ist zu beachten, dass V. 449-460 motivisch eine eigentümliche Dublette zu V. 465-484 darstellen: (1) *molestus es* (449) ~ *molestus ne sis* (465), der anschliessende Witz mit dem Namen 'molestus' wirkt plautinisch. (2) *obsecro te* (453) ~ *obsecro* (468), jeweils mit folgender schroffer Abweisung. (3) Eid und Meineid in 454 und 470 ff.; der Vergleich des *ius iurandum amantum* mit einem *ius confusivum* wieder plautinisch. (4) *supplicium volo polliceri* (455) ~ *supplicium* (477). Vgl. ausserdem *verba dare* (458) ~ *si mihi dedisses verba* (484) und *nil moror* in 453 und 482. Unabhängig von der Frage, ob Plautus in 449 ff. Selenium auftreten liess oder nicht, dürfte demnach eine starke Erweiterung der gesamten Szene durch ihn anzunehmen sein (vgl. auch den verballhornten Schwur in 512 ff.). Es schiene mir nicht ausgeschlossen, dass Plautus in diesem Zusammenhang, um das Bild voll zu machen, auch Selenium neu auf die Bühne brachte. Dass die

römischen Dichter manchmal ein figurenreicheres Bühnenbild bevorzugten, ist bekannt. Die gleichstimmige Ablehnung des Alcesimarchus durch Melaenis *und* Selenium könnte Plautus für ein wirksames Mittel gehalten haben, um die Situation des jungen Mannes noch hoffnungsloser zu machen. Der fragmentarische Zustand unserer Überlieferung, besonders das völlige Fehlen des Szenenanfangs vor V. 449 verhindert es, hier über Mutmassungen hinauszukommen. Die Schwierigkeiten, die sich aus einem Selenium-Auftritt in 449 ff. für die Gesamtstruktur der Komödie ergeben, sollten jedoch klar gesehen werden. Es scheint mir mit der menandrischen Kunst der Charakterdarstellung jedenfalls unvereinbar zu sein, dass bei Menander ein Auftritt Seleniums in der Art, wie er für V. 449 ff. bei Plautus bislang angenommen wird, vorgelegen hat.

Von dieser Frage abgesehen, dürften alle wichtigeren Daten des szenischen Ablaufs, wie wir ihn dargestellt haben, als geklärt gelten. Im Überblick lässt sich die Komposition des Dramas deshalb dergestalt beschreiben: Die eigentliche Handlung entwickelt sich im zweiten bis vierten Akt, vor und nach denen der exponierende erste und der das Finale bildende fünfte eine mehr statische Funktion haben. Tektonisch fällt die parallele Fügung des zweiten, dritten und vierten Aktes auf. Alle drei Akte enden mit einer Erkennungsszene. Am Ende des zweiten erkennt Lampadio in der alten Kupplerin die gesuchte Frau, am Ende des dritten erkennt Melaenis in Phanostrata die Mutter der Selenium, am Ende des vierten erkennt Phanostrata in Selenium ihre Tochter. Alle drei Erkennungen sind durch vorausgehende Lauscher-szenen möglich geworden. Lampadio belauscht Philaenis und Gymnasium im zweiten, Melaenis belauscht Lampadio und Phanostrata im dritten, Phanostrata und Lampadio belauschen Halisca im vierten Akt. Lampadio ist als Exponent der auf die Anagnorisis gerichteten Handlungslinie jeweils im hinteren Teil der drei Akte auf der Bühne.

Umgekehrt tritt im vorderen Teil jeweils Alcesimarchus auf (beide Rollen dürften von ein und demselben Schauspieler übernommen worden sein). Zu Beginn des zweiten Aktes kommt der betrubte Verliebte vom Land zurück. Der Hörer erfährt von seinem Entschluss, trotz der Pläne seines Vaters nicht von Selenium zu lassen und erlebt seine ihn fast zu Wahnsinn und Gewalt treibende Verzweiflung über den Verlust seiner Geliebten (ein Gegenstück zu der Trostlosigkeit Seleniums in I, 1). Zu Beginn des dritten Aktes werden wir Zeuge seines Bittgangs zu Melaenis, dessen Vergeblichkeit im schliesslich sogar zu konkreten Gewaltdrohungen gegen Mutter und Tochter hinreißt (er ist völlig ausser sich). Seine Erregung entlädt sich zu Beginn des vierten Aktes in seinem Selbstmordentschluss, welcher eine überraschende Erfüllung des scherzhaften Rates seines Sklaven in V. 250 *suspendas te* und gewissermassen eine Umkehrung seiner Drohungen gegen Melaenis und Selenium in V. 524 ff. darstellt. Das Ende dieser Entwicklung bildet die gewaltsame Entführung der Selenium.

Die beiden Schwerpunkte der drei Akte, die stufenweise Anagnorisis und die Darstellung der Liebesbeziehung zwischen Alcesimarchus und Selenium weisen auf die innere Zweisträngigkeit der Cistellariahandlung. Den einen Strang bildet die Liebeshandlung. Alcesimarchus liebt und Selenium erwidert seine Liebe nicht auf Hetärenart. Ihr eheähnliches Verhältnis, dem der Schwur des Alcesimarchus sogar eine Legitimisierung in Aussicht stellte, droht durch die Pläne seines Vaters und die Reaktion der Melaenis zerrissen zu werden. Die Liebe der beiden jungen Menschen hält jedoch der Belastungsprobe stand: Selenium kann sich innerlich nicht von Alcesimarchus lösen, Alcesimarchus willigt nicht in die Pläne seines Vaters ein und will lieber sterben als von Selenium lassen. In diesem Augenblick rettet ihn die Begegnung mit Selenium, die ihm in den Arm stürzt und die er nun nicht mehr von sich lässt. Die Entführung tritt gewisser-

massen an die Stelle der verhinderten Hochzeit, an deren Ritual ihre Form teilweise erinnert. Soweit es an den Liebenden liegt, ist der Schwur des Alcesimarchus und der gleichsinnige Gegenschwur der Selenium (96, 241) erfüllt. Gegen die vom Vater des Alcesimarchus und von Melaenis ausgehenden, in den Konventionen begründeten Widerstände sind die beiden Liebenden zusammengekommen, freilich ohne die Legalisierung durch eine Ehe und ohne die Zustimmung der Angehörigen, so dass ihr Bund weiterhin gefährdet und provisorisch bleibt.

Damit die Verbindung durch eine recht- und standesgemässe Heirat zwischen Bürgern besiegelt werden kann, hat sich — getrennt und unabhängig von der Liebeshandlung — die Anagnorisis handlung entwickelt. Diese war aufgebaut auf zwei Voraussetzungen. Erstens hat Demipho Phanostrata in zweiter Ehe geheiratet, und beide haben beschlossen, die einst ausgesetzte Tochter zu suchen. Zweitens ist eine Suchaktion nicht aussichtslos, da Lampadio sah, wie eine Frau das Kind aufhob. Nachdem Lampadio ausgeschickt worden war, entwickelte sich die Anagnorisis handlung in drei Schritten. Erstens erkennt der Sklave in Philainis die gesuchte Frau wieder. Sein erstes Verhör spielt sich hinterszenisch zwischen dem Ende des zweiten und der zweiten Szenengruppe des dritten Aktes ab. Philainis rückt mit einem Teil der Wahrheit heraus, aber nennt noch nicht den Namen der Freundin, der sie das Kind gegeben haben will. Der zweite Schritt geschieht, als Melaenis zufällig den Bericht belauscht, den Lampadio seiner Herrin gibt, und den Sklaven anschliessend umgekehrt selbst verhört. Sie erkennt, dass Phanostrata die Mutter ihrer Pfl egetochter ist, und entschliesst sich, die Wahrheit selbst preiszugeben, um einem Verrat der Philainis zuvorzukommen. (Vielleicht war bei Menander das moralische Verdienst, das sich die Hetäre für die bürgerliche Welt erwarb, stärker betont; vgl. die Figuren der Habrotonon

in den *Epitrepontes* und der Chrysis im *Eunuchos*. Plautus könnte ein solches Motiv in V. 627 ff. aus fehlendem Interesse beschnitten haben.) Das zweite Verhör der Philainis durch Lampadio — es findet wieder hinterszenisch zwischen dem dritten Akt und der zweiten Szenengruppe des vierten statt — führt wider Erwarten nicht weiter, da Philainis nun alles ableugnet. Die Fortführung der Anagnorisis-Handlung ist damit von Lampadio auf Melaenis übergegangen. Der dritte Schritt setzt ein, als Melaenis sich mit Selenium und der die *cistella* tragenden Halisca zum Haus der Phanostrata begibt. Sie kann ihren Vorsatz, die Identität der Selenium zu enthüllen und durch die *crepundia* zu beweisen, jedoch nicht durchführen, da Alcesimarchus dazwischenkommt und Selenium entführt. Das Abhandenkommen der *cistella* bringt die Gefahr mit sich, dass ein rechtlich einwandfreier und unzweifelhafter Beweis der Identität Seleniums in Zukunft unmöglich sein wird.

Die Liebeshandlung und die Anagnorisis-Handlung haben sich genau in dem Augenblick zum ersten Mal gekreuzt, als Alcesimarchus Selenium, die auf dem Weg zu Phanostrata ist, entführt. Diese Tat, mit der sich Alcesimarchus ans Ziel seiner Wünsche zu bringen glaubt, hat zugleich die ungewollte Folge, dass die Erreichung der Anagnorisis und damit das letzte Ziel der Liebeshandlung, die Eheschliessung, aufs höchste gefährdet sind. Die innere Lösung ist erreicht, aber eben dadurch ist die äussere Lösung in Frage gestellt worden. Alcesimarchus, der sich innerlich richtig verhielt, wenn er sich nicht von Selenium trennen liess, hat äusserlich das Falsche getan.

Damit sein viel beredeter Schwur doch noch *voll* erfüllt wird, *muss* Selenium als Tochter der Phanostrata und des Demipho anerkannt werden. Für das Zustandekommen der Anagnorisis ist es nun entscheidend, dass gerade Lampadio und Phanostrata es sind, die die *cistella* finden und Halisca treffen. Die unheilvolle Auswirkung des Zusammentreffens

der beiden Handlungsstränge wird durch den Zufall des Fundes wieder aufgehoben.

Die an der Handlung beteiligten Personen denken dabei an göttliche Hilfe. Als Phanostrata die *cistella* erblickt, ruft sie: *di, opsecro vostram fidem . . . servate nos!* (663 f.). Als sie dem Sklaven erklärt hat, das seien die *crepundia* ihrer Tochter, fragt dieser: *unde haec gentium? aut quis deus obiecit hanc ante ostium nostrum, quasi dedita opera in tempore ipso?* Phanostrata betet: *Spes mihi sancta subveni* (668 ff.). Da tritt Halisca auf: *Nisi quid mi opis di dant, disperii, neque unde auxilium expetam, habeo* (671). Nur die *Spes* stammt hier als römische Kultgöttheit von Plautus, im übrigen werden diese Worte dem griechischen Original entsprechen. Was bei Menander anstelle der *Spes* stand, lässt sich nicht sagen (*Epitr.* 587 Ζεῦ σῶτερ, εἴπερ ἐστὶ δυνατὸν, σῶζε με ist funktional vergleichbar); *ops* und *auxilium* aber gehen gewiss auf den Begriff βοήθεια zurück.

Von hier aus fällt meines Erachtens nun entscheidendes Licht auf die Funktion der Prologgottheit in den *Synaristosai*. Die göttliche Hilfe, die Phanostrata erfleht, von der Lampadio vermutet, dass sie am Werk gewesen sein könnte, und auf die Halisca ihre einzige Hoffnung setzt, war bei Menander mehr als nur eine Vorstellung der handelnden Personen. «Boetheia» war nicht nur exponierende Prologgottheit, sondern auch in der Handlung selbst engagiert. Die göttliche «Hilfe» versprach im Prolog, sich Seleniums anzunehmen. Das dürfte in ähnlicher Art geschehen sein wie in den entsprechenden Äusserungen im *Dyskolos* (34 ff.), in der *Aulularia* (23 ff.) oder in der *Perikeiromene* (42 ff.), wo Pan, Lar und Agnoia gegen Ende ihrer Prologrede ihr Interesse und ihre Fürsorge für das Mädchen erklären, um dessen Geschick es geht. In der *Cistellaria* fehlt auffälligerweise ein analoger Passus, obwohl er vom Namen der Prologgottheit her gesehen so nahe läge und diesen eigentlich erst rechtfertigen würde. Man vermisst die Erklärung nach

V. 196, nachdem Auxilium eben von der Liebesbeziehung und ihrer aktuellen Bedrohung gesprochen hatte. Danach fehlt sowohl ein Wort, dass Auxilium Selenium helfen wolle, als auch überhaupt jeder Ausblick auf die künftige Handlung, wie er in den drei vergleichbaren Fällen in irgendeiner Weise immer gegeben wird. Plautus scheint eine solche Stelle des Originals gestrichen und statt dessen seine römischen Verse 197b-202 ans Ende des Prologs gesetzt zu haben. Aus Menander könnte nur 197a *haec sic res gesta est* stammen (vgl. *Dysk.* 45). Am Ende der Rede der Boetheia stand vermutlich (vgl. *Aul.* 37 ff., *Dysk.* 47 ff.) die Auftrittsankündigung von Personen der folgenden Szene, die Plautus, wie vorher besprochen, ganz tilgte. Es ist nicht mehr sicher auszumachen, ob die Erklärung der Boetheia, dass sie Selenium helfen wolle, einfach aus technischen Gründen im Zusammenhang mit der Tilgung der folgenden Szene wegfiel (vielleicht war sie mit der Auftrittsankündigung zu eng verbunden), oder ob Plautus diese Stelle bewusst wegliess, um über die künftige Handlung nichts auszusagen. Das erstere halte ich für wahrscheinlicher, jedenfalls war es, wie die *Aulularia* zeigt, kein Prinzip des Plautus, Ankündigungen des Handlungszieles zu unterdrücken.

Die Konsequenz jener Streichung ist jedoch offenkundig. Erstens ist der Zuhörer nicht ausdrücklich darüber informiert worden, ob er annehmen darf, dass die Geschichte für Selenium und Alcesimarchus am Ende gut ausgeht (obwohl das für einen erfahrenen Theaterbesucher natürlich vom *argumentum* her als ausgemacht gelten konnte). Die Spannung des nicht distanziert reflektierenden Zuhörers wird durch dieses Nichtwissen zweifellos erhöht. Zweitens ist keinerlei Erwartung auf ein späteres Eingreifen des Gottes in die Handlung erregt worden. Die Gottheit wird dadurch völlig auf die Funktion, das *argumentum* zu exponieren, beschränkt und aus einer aktiven Verbindung mit der Handlung gelöst. Auxilium hilft nur noch dem Hörer. Wenn dieser dann später

V. 663-671 hört, hat er deshalb keinen Anlass, die von den Personen auf der Bühne ins Gespräch gebrachte göttliche Hilfe aus der Erinnerung an die Prologrede des Auxilium zu interpretieren.

Anders bei Menander, sofern es richtig ist, dass Boetheia sich zu ihrer Hilfe für Selenium bekannt hatte. Da ist es das von der göttlichen « Hilfe » oder, so liesse sich auch sagen, vom helfenden Göttlichen sanktionierte Ziel der Handlung, dass Selenium, die sich moralisch auch im Hetärenmilieu als *ingenua* bewährt hat, zu einer Heirat mit Alcesimarchus gelangt. Die beiden Teilhandlungen (Liebe und Anagnorisis) waren auf dem besten Weg gewesen. Das Ziel ist in greifbare Nähe gerückt, als Alcesimarchus es unwissend aufs äusserste gefährdet. In diesem entscheidenden Moment kommt alles wieder dadurch ins Lot, dass die richtigen Leute das verlorene Kästchen finden. Wenn angesichts dieses wundersamen Zufalls Lampadio fragt, ob denn ein Gott das Kästchen absichtlich zur rechten Zeit ihnen vor die Haustür gelegt hat, so wird der Zuhörer diese Frage in Kenntnis der Handlungszusammenhänge und in Erinnerung an den Fingerzeig, den Boetheia im Prolog gegeben hatte, positiv beantworten können: in der Tat hat da ein Gott die Hand im Spiel gehabt, nicht so konkret freilich, wie der Sklave es meint; das scheinbar zufällige Zusammentreffen selbst geschah  $\delta\iota\alpha\ \theta\epsilon\omicron\upsilon$ . Und wenn Halisca ausspricht, dass nur noch die Götter ihr *helfen* können, so weiss der Zuhörer, dass die göttliche *Hilfe* in einem weiteren Sinne und zu einem wichtigeren Zwecke bereits erfolgt ist.

Bei Menander sah der Zuschauer hinter die Ereignisse. Die Prologrede der Boetheia machte ihn fähig zu einer Deutung der Geschehenszusammenhänge und zu einem Urteil über die Aussagen der Personen in Hinsicht auf den Anteil des Göttlichen an der Handlung. Bei Plautus sieht der Zuschauer auf die Ereignisse. Es kommt darauf an, was, nicht warum etwas passiert. Die Handlung hat eine Tiefen-

dimension verloren. Das dürfte damit zusammenhängen, dass der Zuschauer Menanders Personen auf der Bühne sieht, mit denen er sich identifizieren kann, da es Leute aus seiner Stadt sind und ihre Schicksale auch ihm begegnen können. Deshalb ist ihm auch an einem Begreifen und einer Deutung des Geschehens gelegen. Plautus dagegen schreibt für ein Publikum, das sich einmal ansehen will, was sich *Athenis Atticis* oder anderswo bei den tollen Griechen an Spannendem und Aufregendem begeben hat. Es ist — überspitzt ausgedrückt — nicht das Leben des Zuschauers, das sich hier spiegelt, sondern das Leben der anderen, das in buntem und unterhaltsamem Wechsel vor ihm vorüberzieht.

## II.

Natürlich hat Plautus Elemente der Deutung nicht absichtlich beseitigt, sie konnten nur, da er auf sie nicht eigens achtete, bei ihm einmal unter den Tisch fallen. Weit mehr als in der *Cistellaria* sind sie im Prolog der *Aulularia* stehen geblieben. Ich habe das Verhältnis des Lar zur Handlung der *Aulularia* in einem früheren Aufsatz analysiert (*Philologus* 1961), möchte aber hier noch einmal auf dieses Problem zurückkommen, da unterdessen neben Stimmen der Zustimmung auch Einwände laut geworden sind, die, wie ich meine, die Verhältnisse unzutreffend beurteilen und zum Teil Grundsätzliches verfehlen.

Armin Schäfer hat sich in seinem wichtigen Buch über *Menanders Dyskolos* (1965) teilweise kritisch mit meiner Analyse auseinandergesetzt; ich bedauere, dass ich unsere Differenzen nicht mehr mit dem leider so früh Verstorbenen selbst diskutieren kann.

Meine Interpretation nahm ihren Ausgang von zwei « Vorverweisen » auf die künftige Handlung, die in der Rede des Lar enthalten sind: *eius honoris gratia feci thesaurum ut hic reperiret Euclio, quo illam facilius nuptum, si vellet, daret.* (25 ff.)

... *eam ego hodie faciam ut hic senex de proximo sibi uxorem poscat. id ea faciam gratia, quo ille eam facilius ducat qui compresserat.* (31 ff.). Ein Missverständnis Schäfers lässt sich leicht bereinigen. S. 99, Anm. 2 erklärte er, es würden « nicht zwei Vorverweise wirklich existieren », der eine « Vorverweis » sei « im wirklichen Sinn ein Rückverweis », wovon « man sich leicht am Gebrauch der Tempora überzeugen » könne (« *faciam* in V. 31, aber *feci* in V. 26 »). Natürlich habe ich nicht den geschehenen Fund des Schatzes als Vorverweis bezeichnen wollen (das ist ein Rückverweis), sondern die in dem anschliessenden Finalsatz gegebene Perspektive.

Der wesentliche Einwand Schäfers geht jedoch gegen einen Teil meiner daran angeschlossenen Handlungsanalyse. Ich interpretierte (S. 53), dass der Gott den Schatz zur Mitgift für Phaedria bestimmt hat. Euclio durfte ihn finden, *quo illam facilius nuptum dare posset, si illam nuptum dare vellet* (so die Auflösung des brachylogischen Finalsatzes). Es wird sie leichter verheiraten können, weil er ihr nun eine Mitgift mitgeben kann. « Dass er das Gold für sich behalten könnte, daran ist hier nicht gedacht, da es ... eine nicht juristisch aber doch moralisch begründete Pflicht für ihn war, seine Tochter nach Vermögen auszusteuern » (eine *indotata* bekam dies in ihrer neuen Sippe zu spüren). Dagegen Schäfer (S. 98): « Der Gott, der Euclio kennt, kann unmöglich erwartet haben, Euclio werde sich ohne Widerstreben in seine Pläne fügen, und wenn ihm eines sicher sein musste, dann dies, dass Euclio niemals den Schatz als Mitgift verwenden werde. Ein göttlicher Plan, der den Geiz des Euclio nicht in Rechnung gesetzt hätte, kann nie bestanden haben ». Schäfer spricht hier von Kenntnissen und Plänen des Gottes, wie er später sagt, in Anlehnung an meine angebliche Ausdrucksweise, da es nicht seine « wirkliche Absicht » sei, « dem Prolog Gott die Kenntnis des späteren Spielverlaufs zuzuschreiben und uns zu fragen, was er während des Spiels hinter den Kulissen treibt, da der Dichter

von alledem nichts sagt». Er wolle allein den « Ablauf der *Aulularia* aus ihren eigenen Voraussetzungen, so wie sie der Gott angegeben hat», verstehen.

Das im letzten Satz erklärte Vorhaben teile ich völlig. Wir dürfen dem Gott keine Kenntnisse und Pläne zuschreiben, die er nicht äussert, bzw. durch seine Äusserungen impliziert. Deshalb muss die Interpretation des Prologs sich genau an die Aussagen des Lar halten und präzisieren, welche Erwartungen durch sie beim Hörer erweckt werden. Der Gott hat zuerst erklärt, Euclio sei *pariter moratum ut pater avosque huius fuit* (22). Dann kommt er in einem neuen Abschnitt seiner Rede auf die Tochter zu sprechen und rühmt die täglichen Spenden, die sie ihm darbringt. Ihr zu Ehren hat der Lar Euclio den Schatz finden lassen. Denn er sollte seine Tochter leichter verheiraten können, wenn er es wollte. Damit eröffnet der Gott eine ganz bestimmte Perspektive auf die künftige Handlung. Die Mitgift ist der Dank für das Wohlverhalten der Tochter gegenüber dem Lar. Es ist von der allgemeinen Lebenserfahrung her einsichtig, dass ein Vater seine Tochter leichter verheiraten kann, wenn er über eine Mitgift verfügt. Die Vorstellung bleibt ganz im allgemein Üblichen und berücksichtigt nicht die besonderen individuellen Verhältnisse bei Euclio und den Freiern der Phaedria. Aber es wäre völlig falsch zu argumentieren, dass der Gott doch wissen und berücksichtigen müsse, dass Euclio wegen seines Geizes nicht so handeln wird, wie jeder andere Vater handeln dürfte, und dass weder Megadorus noch Lyconides den Anreiz einer Mitgift überhaupt brauchen. Es geht nicht darum, was ein Gott, sofern er denn wirklich ein Gott ist, nach unserer Vorstellung wissen und erwarten muss, sondern um die Erwartungen, die er durch das, was er sagt, wirklich erweckt. Alles, was der Lar getan hat, bzw. in Hinsicht auf Megadorus noch tun will, dient dem Ziel, dass Phaedria Lyconides heiraten und den Schatz als Mitgift in die Ehe bringen wird. Aus der

Prologrede weiss der Hörer auch, dass Euclio *avido ingenio* ist. Es ist Schäfer zuzugeben, dass daraus die Spannung erregende Frage entsteht, ob Euclio gemäss der vom Lar gegebenen Aussicht mit dem Schatz verfahren wird. Das ändert jedoch nichts daran, dass er in der vom Lar hinsichtlich der Verheiratung erweckten Perspektive die natürliche und eigentlich normale Form der Handlungsentwicklung sehen wird. Der Lar hat eine Möglichkeit entworfen, die das Handeln Euclios erfüllen kann, bzw. an sich erfüllen müsste, sofern sein Geiz nicht auf irgendeine überraschende Weise interferiert.

In diesem Sinn habe ich davon gesprochen (S. 53), es lasse sich vorstellen, « wie das Stück aussehen müsste, wenn Euclio den Schatz sogleich seiner Bestimmung zuführen würde. Er würde dann seine Tochter an Megadorus mit der Mitgift verloben, nach dem Rücktritt des Megadorus käme die Mitgift an Lyconides, und das Ziel der Handlung wäre ohne Verzögerung erreicht ». Ich habe das selbstverständlich nicht, wie Schäfer mir unterstellt (S. 97), « für eine denkbare andere Variante der *Aulularia* » gehalten, « für eine Form, die ebenso hätte die ihre sein können ». Es ist auch nicht, wie Schäfer behauptet, « die Fabel eines ganz neuen Stückes ». Es ist überhaupt nicht die Fabel einer möglichen Komödie, da ihr glatter, spannungsloser Ablauf keine dramatischen Verwicklungen in sich birgt. Es ist gewissermassen die undramatische Lösung, von der sich die Entwicklung, die die *Aulularia* nimmt, differierend abhebt, die Normalerwartung, zu der die Handlung infolge von Euclios Charakter in Widerspruch tritt. Die Prologrede entlässt den Hörer mit zwei, getrennt gehaltenen, aber zueinander in einem etwas irritierenden Verhältnis stehenden Vorstellungen, mit der Kenntnis von Euclios individuellem Geiz und der Perspektive einer allgemein möglichen Handlungsentwicklung. Spannung und Reiz der *Aulularia* machen es unter anderem aus, zu sehen, wie diese beiden Dinge in der Spielhandlung

miteinander in Konflikt geraten, wie Euclios Geiz die angepeilte glatte Lösung torpediert und wie am Ende doch noch das Ziel erreicht wird, das der Gott von Anfang an gesetzt hatte.

Das Stück läuft noch ganz in den Bahnen der allgemeinen Erwartung, als Megadorus sich in II, 1 zur Werbung entschliesst und sie in II, 2 ausspricht. « Dadurch dass Euclio Megadorus eine Mitgift verweigert (238), ist das Geschehen in eine andere Bahn gelenkt, auf der das ursprüngliche Ziel erst nach mannigfachen Verwicklungen erreicht werden wird » (S. 53). Schäfer opponierte: « Indem Euclio die Mitgift Megadorus verweigert, handelt er nicht gegen die Erwartung des Gottes, nicht gegen den ursprünglichen Plan des Spieles. Das Spiel nimmt hier nicht eine unerwartete Wendung » (S. 98). Aber die Kenntnis von Euclios Geiz ist im Prolog eben nicht in die Erwartung integriert worden, die der Gott über die von ihm erstrebte Handlungsentwicklung eröffnet hat. Schäfers Erwartungsbegriff ist zu wenig differenziert. Er vermengt die Handlungsperspektive nach V. 25 ff. mit der aus der Kenntnis von Euclios Geiz geborenen Frage, ob diese Handlungsperspektive sich auch so erfüllen wird. Die Verweigerung der Mitgift in V. 238 bedeutet einerseits auf jene Handlungsperspektive bezogen eine unerwartete Wendung des Stückes, andererseits eine erste Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis des Geizes zu der in Aussicht genommenen Handlung; eine pessimistische Erwartung in dieser Hinsicht kann sich bestätigt fühlen. Das bedeutet jedoch nicht, dass der Gott eine solche Entwicklung von Anfang an vorhergesehen und sich auf sie eingestellt haben müsste. Im Sinne dessen, was er gesagt hat, hat er Euclio eine bestimmte Handlung möglich gemacht. Dass dieser sie nicht ergreift, ist seine Entscheidung, die als solche nicht praedeterminiert war. Wie das Ziel des Gottes dennoch erreicht wird, darauf richtet sich nun die Spannung des Zuhörers.

Damit der Schatz, der seiner gottgewollten Bestimmung entzogen zu werden scheint, am Ende doch wieder eben dieser Bestimmung zugeführt werden kann, ist seine Entdeckung und Entwendung durch den Sklaven des Lycónides notwendig. Die scheinbar weiteste Entfremdung entpuppt sich in der Folge als Ursprung zur Lösung. Eine Analyse dieser Peripetie ergibt eine Reihe auffälliger Erscheinungen.

Erstens vertraut Euclio den Schatz der Fides (Pistis?) an. Er richtet an die Gottheit das Gebet, sie möge den Schatz für ihn behüten (608 ff.): *Tu modo cave quoiquam indicassis aurum meum esse istic, Fides . . . vide, Fides, etiam atque etiam nunc, salvam ut aulam aps te auferam: tuae fide concredidi aurum, in tuo luco et fano est situm.* Aber es ist gerade das Gebet, das Euclio verrät. Die *fiducia* auf die Fides hat ihn getrogen. Der Sklave, der ihn belauscht hat, bittet dann seinerseits die Fides um ihren Beistand (618 ff.): *cave tu illi fidelis, quaeso, potius fueris quam mihi . . . sed si repperero, o Fides, mulsi congialem plenam faciam tibi fideliam.* Euclio gelingt es zwar noch einmal sein Gold zu retten, aber sein Geheimnis ist bekannt geworden. — Zweitens hat der Sklave Euclio vom Altar Apollos aus belauscht. Dort sass er *sine omni suspicione* (606), völlig unverdächtig. Seinem Spionieren kam der Altar eben des Gottes zugute, den Euclio wenige Szenen vorher eigens um Hilfe angerufen hatte (394 ff.): *Apollo, subveni mi atque adiuva, confige sagittis fures thensaurarios.* — Drittens gelingt dem Sklaven der Diebstahl im Hain des Silvanus (Pan), dem Euclio schliesslich mehr vertraut hatte als der Fides (676): *certumst, Silvano potius credam quam Fide.* Der Sklave sieht sich von den Göttern beschenkt: *eugae, eugae, di me salvom et servatum volunt.* (677); *di immortales, quibus et quantis me donatis gaudiis!* (808). — Der Vorgang der Verbergung, der Entdeckung und des Diebstahls des Schatzes wird von den beiden beteiligten Personen in den Horizonten der Gewährung und Versagung göttlicher Hilfe gesehen.

Natürlich hat alles seine « profane » Erklärung, seine « natürliche » Motivation — ebenso wie der Fund des verlorenen Kästchens in der *Cistellaria*. Aber es sind wieder Umstände vorhanden, die einen vermuten lassen, dass Menander den Hörer zu einer bestimmten « religiösen » Interpretation des Vorgangs gelangen lassen wollte. Wenn es Euclio gelungen wäre, den Schatz im Heiligtum der Fides erfolgreich zu verbergen, hätte Lyconides Phaedria schliesslich ohne Mitgift heiraten müssen. Das Ziel der Ehe wäre erreicht worden, aber den Schatz hätte Euclio besessen, obwohl er ihn gar nicht für sich, sondern nur für seine Tochter hatte finden dürfen, und seine Tochter hätte arm und nach konventionellen Massstäben gering geschätzt die Ehe mit dem reichen jungen Mann geschlossen. Das Vorhaben des Prolog-Gottes wäre vereitelt, er selbst letzten Endes der Düpierte gewesen. Es war deshalb für das Handlungsziel wesentlich, dass es Euclio nicht gelang, den Schatz zu verbergen, und die Spannung des Hörers war vom Prolog her jetzt darauf gerichtet, wie die Handlung aus der in diesem Sinne verfahrenen Entwicklung befreit würde (dass es erreicht würde, war eigentlich zu erwarten: der Gott würde sich doch nicht von einem Euclio ausmanövrieren lassen!). Wenn sich nun die dafür entscheidenden Vorgänge dazu noch in Bezirken ereignen, die Göttern geweiht sind, und von den beteiligten Personen auch als göttliche Fügung interpretiert werden, und wenn berücksichtigt wird, dass man Schätze allgemein gerne göttlichem Schutz anvertraute und einen solchen Fund als Gottesgeschenk zu betrachten pflegte, dann drängt sich meines Erachtens der Eindruck auf, dass auch dem Zuschauer (gemeint ist: des menandrischen Originals) nahegelegt werden sollte, in dem Besitzerwechsel eine  $\tauύχη θεῶν$  zu erblicken. Freilich bezieht der Sklave fälschlich die Ereignisse allzusehr auf sich allein. Aber der Hörer kann aus der Überschau über das Ganze dessen egozentrischen Blickwinkel korrigieren.

Die Handlungsstruktur des euripideischen *Ion* bietet für uns eine ausserordentlich instruktive Parallele. Auch dort wird ein durch den Prolog bekannter göttlicher Plan durch menschliche Verfehlung durchkreuzt, worauf « Zufälle », die die *dea ex machina* Athena als μηχαναί Apollos erklärt, die Situation retten, so dass die Handlung zu ihrem gottgewollten Ende gelangen kann (vgl. dazu *Philologus* 1961, S. 54 f. und W. Steidle, *Stud. zum antiken Drama*, München 1968, S. 112 ff.). Durch das notwendige Fehlen des *deus ex machina* kann in der Komödie diese autoritative Bestätigung des göttlichen Eingreifens nicht erfolgen. Aber wer die Figur des Gottes und seine Aussagen im Prolog ernst nimmt und den Handlungsablauf mit dieser Aussage vergleicht, wird meines Erachtens nicht umhin können, ein solches als von Menander intendiert anzuerkennen.

Walther Kraus hat jedoch umgekehrt gerade dafür plädiert eine « gewisse Inkonzinnität » zwischen dem Götterprolog und der Handlung anzuerkennen (*Gnomon* 1968, S. 341 f.), die Götter spielten in der « Motivation des inneren Geschehens » keine Rolle, ebenso leugnet A. Theuerkauf « göttlichen Einfluss » in der *Aulularia* (*Menanders Dyskolos als Bühnenspiel und Dichtung*, Diss. Göttingen 1960, S. 70, Anm. 1); ähnlich C. Corbato: « la vicenda sia, malgrado l'iniziale apparizione divina, tutta umana nelle sue vicende e nelle sue motivazioni » (*Studi Menandrei*, Triest 1965, S. 107, Anm. 40). Ihre gemeinsame Grundanschauung lässt sich auf Friedrich Leo zurückführen: « *Aulularia* und *Rudens* haben gemein, dass ihre Einleitungsreden von göttlichen Wesen gesprochen werden, die der Dichter durch gefällige Erfindung äusserlich an die Handlung angeknüpft hat » (*Plautinische Forschungen*, 2. Aufl., Berlin 1912, S. 211). Während Schäfer und ich davon ausgingen, dass, was der Prologgott sagt, für das Stück belangvoll ist, wird von dieser diametral entgegengesetzten Auffassung her die Prologrede als blosser Information zur Exposition der Handlung betrachtet; um

sie einem Gott in den Mund legen zu können, hat man diesen durch einige unverbindliche, topische Motive mit der Handlung verbunden. In Wirklichkeit haben diese Motive keine Bedeutung für die Handlung, die ausschliesslich aus ihren menschlichen Motivationen und aus äusserlichen Zufälligkeiten zu verstehen ist. Dieser von ihren verschiedenen Anhängern nicht ganz einheitlich vertretenen Auffassung liegen meines Erachtens eine Reihe von Irrtümern und Missverständnissen zugrunde, die einzeln besprochen werden müssen.

Ein grundlegender Irrtum scheint mir die dabei involvierte Annahme zu sein, dass eine « natürlich » und eine « göttlich » motivierte Handlung einander ausschliessen. Der Umstand, dass alles seinen natürlichen Gang nimmt, dass die Handlung sich über innermenschliche Entscheidungen und über das unvorhergesehene Zusammentreffen voneinander unabhängiger Kausalketten entwickelt, wird als Beweis dafür genommen, dass ein Gott hier nicht die Hand im Spiel haben könne. Anscheinend werden « übernatürliche » Wunder verlangt. Nur ein Gott, der die natürlichen Abläufe durchbricht, kann beanspruchen, als solcher anerkannt zu werden? Eine derartige Auffassung verkennt völlig die Vorstellungen, die unter Menanders Zeitgenossen populär waren. « Das Göttliche » offenbarte sich im und durch das Geschehen, nicht gegen und wider dasselbe. Im besonderen waren es unvorhergesehene und den Menschen unberechenbare (aber doch nach unserer Vorstellung « natürliche ») Ereignisse, die man als Wirkung des Göttlichen begriff. Der Hinweis auf die « natürlichen » Kausalzusammenhänge hätte hier zumeist als oberflächlich gegolten. Eine Trennung zwischen einer immanenten naturgesetzlich bedingten Ordnung des Geschehens und einem das Naturgesetz aufhebenden Eingriff eines transzendenten Göttlichen gab es ohnehin nicht. Wenn ein Mann plötzlich nichts ahnend einen Schatz fand, der drei Generationen begraben war, so war ein solches

« Wunder » ohne *θεία τύχη* nicht zu begreifen, und nicht weniger « wunderbar » und augenscheinlich gottgewollt war der Zufall, dass derselbe Mann seinen Schatz trotz aller Vorsicht kurz darauf wider verlor, nur weil ein Sklave, der aus einem ganz anderen Grund gekommen war, ihn beim Gebet belauschen konnte. Das Göttliche offenbarte sich aber nicht nur in solchen letztlich unbegreiflichen äusseren Begebenheiten, sondern unter Umständen auch in überraschenden Gedanken und Entschlüssen der Menschen selbst. Konsequenz ist dabei jedoch nicht zu erwarten. Eine Entscheidung konnte sowohl auf den Menschen, der sie traf, zurückgeführt werden, sie konnte unter einem anderen Aspekt aber auch, besonders wenn sie nicht mit seinem sonstigen Charakterbild harmonierte oder unvorhergesehen schwerwiegende Folgen hatte, durch den Impuls eines Gottes veranlasst scheinen. Der überraschende Entschluss des alten eingefleischten Junggesellen Megadorus, seine arme Nachbarstochter zu freien, welcher die Werbung des Lyconides auslöste, ist ein erheiterndes Komödienbeispiel für diese aus der Welt der Grossen und des Alltags bekannte Betrachtungsweise (vgl. dazu grundsätzlich A. Lesky, *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, Sitzber. Göttingen, 1961; eine Untersuchung der attischen Redner und hellenistischen Historiker in dieser Hinsicht wäre verdienstlich). Kurz: wenn ein Ablauf des Geschehens nach unseren Vorstellungen natürlich ist, schliesst dies nicht aus, dass er vielen Zeitgenossen Menanders erst durch den Hinweis auf göttliche Einflüsse in seiner tieferen Bedeutung, wir könnten auch sagen: in seiner Finalursache, erklärbar schien.

Ein anderer Irrtum ist es, wenn man die von dem Prolog-gott verheissene Fürsorge für das Mädchen als unverbindliches ad hoc-Motiv durch den Hinweis zu entkräften glaubt, dass dieser angeblich fürsorgliche Gott ja zunächst zuliess, dass das Mädchen ins Unglück geriet (so Theuerkauf). Natürlich war die Vergewaltigung eine Voraussetzung der späteren

Handlung und der Gott musste sie sozusagen bereits aus dramaturgischen Gründen zulassen. Seine später einsetzende Fürsorge wurde aber auch als solche nicht durch die fehlende frühere Fürsorge diskreditiert. Beides stiess sich für das religiöse Gefühl keineswegs. Es ist daran zu denken, wie tief eingewurzelt der Glaube an die gerechte göttliche Vergeltung bei den Griechen war: ἀλλὰ τῶν χρηστῶν ἔχει τιν' ἐπιμέλειαν καὶ θεός (Men. fr. 321 Koe.). Auch noch so zahlreiche Verstösse gegen die Gerechtigkeit auf Erden hatten es nicht bewirken können, dass man nicht die ausgleichende Hand der göttlichen Gerechtigkeit wahrzunehmen glaubte, wann immer es einem « Guten » gut oder einem « Bösen » schlimm ging, wann immer ein unschuldig Leidender gerettet oder ein Frevler gestürzt wurde. Dass die « fromme » Phaedria vergewaltigt wurde, war kein Beweis gegen die göttliche Fürsorge, aber es war ein Beweis für dieselbe, dass das arme und vergewaltigte Mädchen wie eine Tochter aus reichem Haus einen reichen jungen Mann heiraten durfte. Man unterschätzt die widerspruchsvollen Möglichkeiten des menschlichen Glaubens, wenn man daraus, dass kein Gott die Vergewaltigung verhinderte, ableiten will, dass auch ferner in der Handlung der *Aulularia* von keinem göttlichen Einfluss die Rede sein könne.

Ein dritter Irrtum liegt folgendem Gedankengang zugrunde: Megadorus und Lyconides wissen bei ihrer Werbung nichts von dem Schatz, Phaedria wäre auch ohne den Schatzfund Frau des Lyconides geworden. Der Lar sagt, er habe Euclio den Schatz finden lassen, damit er seine Tochter leichter verheiraten könne. Also ist diese Motivierung unsinnig und für das Stück irrelevant. Es ist eine Augenblickserfindung, die den Prolog in eine gewisse Verbindung mit der Handlung bringt, die aber für das folgende Stück keine Bedeutung hat und deshalb am besten alsbald vergessen wird. Prologrede und Handlung sind nicht völlig aufeinander abgestimmt. Hier geht man von der Vorstellung aus, dass

Ankündigungen des Prologgottes in bezug auf die folgende Handlung sich erfüllen müssen oder aber, wenn sie dies nicht tun, ohne Bedeutung für dieselbe sind. Es ist nicht zu vergessen, dass das Ziel der Handlung, das der Lar im Prolog steckt, sehr wohl erreicht wird (die Verwendung des Schatzes als Mitgift Phaedrias bei ihrer Heirat mit Lyconides) und dass der Gott eben dies und nicht weniger *eius honoris gratia* will. Natürlich wäre bereits die Heirat als solche für Phaedria ein grosses Glück gewesen, eine Heirat in dieser Form aber war zweifellos ein grösseres, und wir können dem Gott (oder Menander) nicht vorschreiben, wie er das Mädchen belohnt wissen wollte. Nur der Weg zum Ziel entspricht nicht ganz den Ankündigungen. Wer sich daran stösst, verkennt, dass der griechische Gott nicht alles vorauszuwissen braucht, sondern durch sein Wirken dem menschlichen Handeln gewisse Möglichkeiten öffnet, die der Mensch durch seine Entscheidung ergreifen kann, aber nicht muss (worauf es wieder bei der Gottheit steht, ob sie das Geschehen durch erneute Einwirkungen in die von ihr erstrebte Richtung lenken will), und er verkennt auch, dass es Menander gerade daran gelegen sein könnte, dem Zuschauer eine gewisse Handlungsperspektive zu geben, von der sich die aktuelle Handlung abheben wird, um ihr am Ende doch wieder zu entsprechen. Eine solche « Inkonzinnität » zwischen Prologrede und folgender Handlung beweist durchaus nicht, dass die Hinweise im Prolog belanglos wären, im Gegenteil eröffnet eben die Beachtung dieser « Inkonzinnität » das richtige Verständnis der Handlung.

W. Kraus, der sich durch die « Inkonzinnität » hingegen veranlasst sah, die Prologangaben teilweise nicht zu berücksichtigen, glaubte, dass seine Betrachtungsweise « den Weg freimacht zur Erkenntnis » des « eigentlichen Wesens » der *Aulularia*, « das nicht darin liegt, dass ein Hans seine Gretel bekommt, sondern dass an einem grossen, aber aus dem täglichen Leben gegriffenen Beispiel gezeigt wird, wie die

durch das Leben erzeugte Verkrampfung einer Seele ihre Lösung findet». Hier haben sich wohl getrennt zu haltende Begriffe vermischt. Dass der «Hans» Lyconides seine «Gretel» Phaedria bekommt, ist tatsächlich nicht das «eigentliche Wesen» der Komödie, aber es ist das Ziel der Handlung. Damit dies erreicht werden kann, muss der Geiz des Euclio, wenigstens soweit er sich auf den Schatz bezieht, überwunden werden. Menander hat dargestellt, wie Geiz und Misstrauen das ganze Verhalten und Handeln des Euclio beherrschen; er zeigt, dass Euclio sich von sich aus unter keinen Umständen von seinem Schatz trennt. Und doch ist eben dies notwendig: Euclio *muss* ihn an Lyconides geben. Der Schock des Verlustes und die unerwartete Rückgabe bewirken dann eine Veränderung in dem Alten. Geheilt von seinem Misstrauen gegen die Menschen muss er schliesslich von seinem zähen Festhalten des Schatzes abgelassen haben. Die Opposition und ihre Überwindung ist von Menander so gestaltet worden, dass das ethische Interesse sich darauf konzentriert. Die Gestalt des Widersachers ist die wesentliche dichterische Leistung in diesem Stück und deshalb für uns wichtiger als das faktische Handlungsziel. Im Rahmen der Handlung und sozusagen *sub specie dei* aber ist die Wandlung des Euclio nicht Selbstzweck, sondern Voraussetzung für das glückliche Ende, und wir haben keine Veranlassung, den Hinweisen des Lar ihre Verbindlichkeit abzuspochen, weil der Gott die Heilung Euclios von seiner Besessenheit nicht zu seinem Ziel erhebt.

Schliesslich sehe ich auch keinen Grund, die Hinweise des Gottes, die ihn mit der Handlung verknüpfen, deshalb nicht ernst zu nehmen, weil der Prologgott sich in mehreren Komödien eine Einwirkung auf die Handlung zuschreibt. Man hat dies einen Topos genannt, der den Auftritt des Gottes motiviere, im übrigen unverbindlich sei. Unverbindlich wäre er nur, wenn die Hinweise funktionslos blieben. Dass sie dies in der *Aulularia* nicht sind, glaube ich

gezeigt zu haben. Dann aber wird man in dem Umstand, dass ähnliche Hinweise sich auch in anderen Komödien finden, besser ein noch nicht genügend berücksichtigtes Element der Eigenart dieser Komödien sehen, als dass man ihn als unbeachtlich beiseite schiebt.

### III.

Wir haben Menander bisher fast ausschliesslich durch den plautinischen Filter betrachtet. Ein Blick auf den *Dyskolos* kann unsere Beobachtungen bestätigen und ergänzen. Für dieses Stück setzte die Debatte über den Einfluss des Pan auf die Handlung bereits im Jahr der Editio princeps ein. Photiades, Cantarella, Corbato, Kraus, Turner, Theuerkauf, J. Martin, Pastorino, Schäfer, Stössl, daneben ich und andere haben sich an der Diskussion beteiligt. Mit dem Standardkommentar von E. W. Handley (1965) hat sich eine besonnene Auffassung durchgesetzt: « Pan, like the Lar, sets in motion a chain of events which will lead to the girl's marriage, and at the same time to the discomfiture of her disagreeable father; and in this he has the Nymphs as allies. The gods are thus a factor in the course of the action, and they are recalled to the audience by the presence of their shrine, and by the character's references to them; they add 'atmosphere' to the play and coherence to its structure, but they do not, except in a very limited sense, make it into a religious play, or one dominated by the divine » (S. 135 zu V. 37 ff.). Ich stimme damit im ganzen überein und möchte Einzelnes nur noch einmal der Übersicht halber herausgreifen und seine Implikationen verdeutlichen.

Pan hat seine und der Nymphen Beteiligung an der Handlung im Prolog klar ausgesprochen: τὰς δὲ συντρόφους ἐμοὶ Νύμφας κολακεύουσ' ἐπιμελῶς τιμῶσά τε πέπεικεν αὐτῆς ἐπιμέλειαν σχεῖν τινα ἡμᾶς (36 ff.). Es ist eine Generalankün-

digung der göttlichen Fürsorge, die der Hörer für alles folgende im Gedächtnis zu halten hat (*ἐπιμελῶς τιμῶσα* und *ἐπιμέλειαν σχεῖν* führen auf die griechischen Begriffe, die in *Aul.* 17 *mibi honorem haberet*, 19 *curare minusque me impertire honoribus*, 25 *eius honoris gratia*, zugrunde liegen). Schäfer hat gezeigt, dass der Prolog hier letzten Endes nur durch und für diese Erklärung notwendig ist, da er keine anderen den beteiligten Personen unbekanntem expositionellen Angaben enthält. Göttliche Fürsorge für ein frommes und verhältnismässig armes Mädchen besteht selbstverständlich darin, dass ihm zu einer Heirat mit einem reichen, es liebenden jungen Mann verholfen wird. Wenn Pan deshalb noch präzisierend sagt: *νεανίσκον τε καὶ μάλ' εὐπόρου πατρός ... κατὰ τύχην παραβαλόντ' εἰς τὸν τόπον αὐτῆς ἔχειν πῶς ἐνθεαστικῶς ποῶ;* (39 ff.), so entnimmt der Hörer daraus auch, dass es das Ziel des Gottes ist, dass Sostratos das Mädchen heiratet (anders würde seine Liebe mehr schaden als nützen!), und ist auf mögliche andere Hilfsmassnahmen vorbereitet. Es kann nicht verlangt werden, dass Pan solche schon im einzelnen ankündigen müsste, damit sie später wirklich als von ihm herrührend aufgefasst werden.

Die erste Dialogszene knüpft unmittelbar an die eben besprochenen Verse an. Es wird nicht nur anschaulich, wie das Mädchen die Nymphen verehrt (es bekränzt sie!), es ist auch bezeichnend, dass Sostratos gerade in diesem Augenblick von der Liebe getroffen wurde: die Gottheiten erweisen ihren Dank. Kraus hat natürlich recht, wenn er schreibt: « Um einen Jungen verliebt zu machen, ist sonst kein Gott nötig, und von seinem Eingreifen ist auch natürlich nichts zu merken » (Ausgabe 1960, S. 18), aber das trifft überhaupt nicht die Sache, um die es geht. Das Verliebtwerden konnte als innermenschlicher Vorgang aufgefasst werden, ebensogut aber auch als Eingriff einer Gottheit. Nach der Erklärung Pans sollen wir es hier so verstehen, und der Vorgang spielte sich auch ebenso ab, wie man sich eine Liebe unter gött-

lichem Einfluss vorstellte : der begüterte junge Städter, der zur Jagd aufs Land gekommen war, verliebt sich blitzartig und mit Haut und Haaren in das ihm bislang unbekannte, arme, schlichte Landmädchen, mit dem er noch kein einziges Wort gesprochen hat. Beide Personen entstammen völlig verschiedenen Lebenssphären, so dass die Liebe des Sostratos alles andere als ein gewöhnlicher Vorgang ist. Dass Pan hier sozusagen die Funktion des Eros übernimmt, ist im übrigen nicht anstössig. Erstens sind er und die Nymphen allgemein zuständig für alles, was sich im Bereich ihres Heiligtums ereignet, zweitens findet Pan sich öfters in erotischer Gesellschaft (vgl. die *RE*, Suppl. VIII, Sp. 1000 ff. genannten Vasenbilder mit Aphrodite und den Eroten), und auf die Bedeutung der Nymphen als Hochzeitsgöttinnen hat Pastorino eigens hingewiesen (*Menandrea* 1960, S. 87).

An die Beziehungen dieser Gottheiten zur Handlung wird der Hörer das nächstemal in der Szene erinnert, wenn das Mädchen erstmals auf die Bühne kommt und — nun zum zweitenmal — Sostratos begegnet, der sie jetzt anspricht. Ihr Gruss ὃ φίλταται Νύμφαι (197) zeugt wieder für das Nahverhältnis des Mädchens zu ihren göttlichen Beschützerinnen. V. 203 τίς ἔν με σώσαι δ[αιμό]νων; ist in der Sprecherzuweisung umstritten : gleichviel ob Sostratos oder das Mädchen es sagen, der Hörer bemerkt die Ironie und denkt daran, dass Pan für einen guten Ausgang sorgen wird. Ähnliche Ironien bergen z.B. 225 f., 309 ff., 346 f., 444 f., 543 ff., 557 f., 570 ff., 601 f., 639 ff., 666 ff., 736, 861 ff., 876 ff. Nur die Kenntnis der Prologrede gibt diesen Äusserungen Hintergrund und lässt sie zu dem Sprecher nicht kenntlichen Hinweisen auf das göttliche Engagement an dem Spiel werden, das auf diese Weise nie aus dem Auge verloren wird.

Aus dem Dialog zwischen Sikon und Getas (400 ff.) wird dann deutlich, dass Pan den Anstoss zu einer zweiten Handlungslinie gegeben hat. Den Traum der Mutter des Sostratos nimmt der Hörer als echten Wahrtraum, weil er weiss, dass

die im Traum teils symbolisch, teils direkt prophezeiten Ereignisse tatsächlich eingetreten sind. Die Symbolik der Fesseln ist für ihn durchsichtig. Darüber hinaus erkennt er, dass auch die Hackarbeit von Pan gewollt ist. Sie ist es erstens als Folge der von Pan erzeugten Verliebtheit, zweitens, da erst durch die Opferhandlung äusserlich Raum für sie geschaffen wurde. Sostratos hatte Getas als Heiratsvermittler schicken wollen; da er den bereits von seiner Mutter für das Opfer in Anspruch genommenen Sklaven nicht zu Hause vorfand (es ist die erste Überkreuzung der beiden Handlungslinien!), war er selbst zurückgekommen, um mit Knemon zu sprechen. Nur dadurch aber wurde die Begegnung zwischen ihm und Gorgias möglich, die zu seinem Entschluss, mit aufs Feld zu gehen, führte. Eine andere Folge der Opferhandlung ist, dass umgekehrt Knemon nicht, wie erwartet, aufs Feld geht, wodurch die Absicht, die Sostratos mit der Hackarbeit verband, scheitert. Sein Einsatz scheint umsonst, wird aber später seinen Lohn finden und sich damit als sinnvoller Teil des göttlichen Plans entpuppen.

Als Sostratos unverrichteter Dinge wieder zurückkommt (vgl. 543 ff.!), findet er das Opfer auf eine gewisse Weise οὐκ ἄκαιρος (558); es ist es in einem tieferen Sinn, ebenso wie er mehr, als er ahnt, recht hat mit seinem makabren Scherz, er habe noch nie einen Menschen εὐκαιρότερον beinahe ersticken sehen (666 ff.). Der Koch hat den Brunnensturz bereits als Beweis für die vergeltende Gerechtigkeit der Götter interpretiert (639 ff.): die Nymphen hätten seine Missachtung gerächt. Natürlich ist sein egozentrischer Blickwinkel wieder einseitig, aber der Hörer kann den Fingerzeig richtig interpretieren. Der Brunnensturz des Knemon war in Hinsicht auf das Ziel des Pan notwendig, da nur so seine abweisende Haltung durchbrochen werden konnte. Der « Zufall » hat selbstverständlich seine « natürlichen » Ursachen, das morsche Seil, etc. Aber man verkennt wieder

den Charakter der *θεία τύχη*, wenn man aus diesem Grund eine solche leugnet. Der Brunnensturz ist *θεία τύχη*, weil er gerade jetzt passiert und derartige Folgen hat.

Die Beurteilung des Geschehens durch Sostratos, in der dieser sich unter Verwendung gängiger Sentenzen das Verdienst zuschreibt, *ἐπιμέλεια καὶ πόνω* die Heirat erreicht zu haben (860 ff.), erinnert den Hörer daran, wie gering im Grunde sein « Verdienst » an der Sache ist und wieviel auf das Konto der *ἐπιμέλεια* der Götter zu gehen hat. Ohne *θεία τύχη* wäre Sostratos nicht nur nicht zu seinem Ziel gekommen, auch das Ziel selbst hatte ein Gott erst gesteckt. Die durch den Traum veranlasste Opferhandlung ist eine sekundäre Handlungslinie, die durch ihre mehrfachen Überschneidungen mit der Sostratos- und der Knemonlinie dazu beigetragen hat, das Ziel der Haupthandlung zu erreichen, mit welcher sie sich am Ende auch vereinigt.

Aber trotz allem: ein « frommes Lehrstück » ist der *Dyskolos* so wenig geworden wie die *Synaristosai* oder das Original der *Aulularia*. Worin liegt dann die Bedeutung des religiösen Aspekts dieser Dramen? In welchem Verhältnis steht er zu den Schwerpunkten des Interesses? Und welche Schlüsse lassen sich aus der Handlungsstruktur auf die Religiosität Menanders ziehen?

Dramaturgisch gesehen gibt die Gottheit der Handlung Einheit und Zusammenhang, auf der Bühne wird sie zu Beginn für den Zuschauer sichtbar (realistischerweise nicht für die Bühnenperson ; nur den Heroen des Mythos erscheint der *deus ex machina*). In einem gewissen Sinn sind die Komödien Illustrationen der Vorstellung, dass Gott die Tugend belohnt und für den Frommen sorgt. Die Gottheit setzt der Handlung das Ziel und hilft, wenn sie aus der « richtigen » Richtung geraten ist, die Widerstände zu überwinden. Sie greift in den äusseren und inneren Geschehensablauf ein. Überraschende Zufälle, ein Fund, ein Verlust, ein Unfall, können ebenso ihr Werk sein wie unerwartete Emotionen

und Entschlüsse. (Nur einmal — in der Traumerscheinung des Pan — wird dabei das, was wir die « natürliche » Kausalität des Geschehens nennen würden, durchbrochen ; aber für Menander und seine Zeitgenossen gehörten Erscheinungen eines Gottes im Traum eben auch zur Wirklichkeit der Welt und waren nicht wunderbarer als ein Schatzfund). Es sind, wie Handley richtig empfindend feststellte, dennoch keine « religiösen Spiele » im vollen Sinn des Begriffs. Sie sind es schon deswegen nicht, weil es in den Stücken nicht so sehr um die Götter oder die Beziehungen der Menschen zu den Göttern, als vielmehr um die Menschen geht. Die Götter bleiben im allgemeinen hinter den Kulissen, auch bestimmen sie die Handlung nicht völlig, sondern geben ihr nur gewisse Anstöße, lassen aber dann den Raum für menschliche Entscheidungen frei. Sie sind weder allmächtig noch allwissend und haben auf die menschlichen Aktionen ebenso erst zu reagieren wie umgekehrt die Menschen auf die göttlichen. Es geht nicht ohne den helfenden Gott, aber es geht ebensowenig ohne den Menschen, der die Gelegenheit ergreift und sie durch seine Entscheidung und Tat zu seiner eigenen macht. Dazu kommt, dass der religiöse Aspekt, den wir durch eine isolierende Analyse hervorhoben, in der Realität der Stücke keineswegs dominierend wirkt. Die herauspräparierte religiöse Grundlage wird nicht aufdringlich betont, nicht lehrhaft eingeschärft, sie wird dem Publikum nicht als eine erstaunliche Entdeckung vorgeführt, für die es erst gewonnen werden müsste, sondern wirkt mehr wie eine von Autor und Publikum geteilte Voraussetzung. Dass sich Geschehen grundsätzlich auf solche Weise vollzieht, scheint als ausgemacht zu gelten. Wie es sich im besonderen Fall abspielt, interessiert. Das beschriebene Verhältnis des Göttlichen zur Handlung ist der allgemeine und als anerkannt hintergenommene Rahmen, für die Realität des Dramas aber ist seine Füllung wichtiger. Ähnlich ist auch das Handlungsziel, die Heirat

des Mädchens, ein stereotypes Element des allgemeinen Formcharakters dieser Stücke. Die Spannung des Kenners richtet sich nicht so sehr darauf, ob, sondern wie dieses Ziel erreicht wird. Für die Würdigung der dichterischen Leistung ist das Spezifische ausschlaggebend. Im Mittelpunkt des Interesses stehen deshalb in den Widersacherkomödien *Aulularia* und *Dyskolos* die Gestalten des Euclio und Knemon, sowie die Methoden, wie ihre Widerstände überwunden und wie sie in die Gesellschaft der Menschen zurückgeführt werden, in der Anagnoriskomödie der *Synaristosai* entsprechend die Entwicklung von Gefühl und Verhalten der beiden Liebenden und der verschlungene Weg zur Entdeckung. Der Blick auf den göttlichen Hintergrund deutet das Geschehen, aber das Geschehen wird nicht nur um seiner Deutung willen dem Zuschauer vor Augen geführt.

Für die Religiosität Menanders sagen die Stücke nur indirekt etwas aus. Es ist zu scheiden zwischen dem allgemeinen Charakter des Geschehensablaufes, jenem Wechselspiel von Gott und Mensch, und der Frage, wie oft nun das Göttliche in der Tat den « Guten » belohnt. Das erstere wird als der grundsätzliche Rahmen, innerhalb dessen sich die Handlung ereignet, begriffen und dürfte wohl dem Weltverständnis Menanders und eines guten Teils seines Publikums entsprechen. Aber man täuschte sich natürlich nicht darüber, dass es an der göttlichen Belohnung der Tugend oft haperte. Tyche musste sich ihr blindes Walten vorwerfen lassen. Das beseitigte jedoch nicht den Wunschglauben an die göttliche Gerechtigkeit und man freute sich, wenn Menander in der Komödie einen Fall darstellte, wo jene sich bewährte. Man darf den Sieg der göttlichen Gerechtigkeit da nicht schlechthin abwerten und ausschliesslich für eine Sache der dramaturgischen Konvention erklären. Es wäre unkritisch, wenn man nur die kritischen Äusserungen in den Komödien als Menanders eigene Stimme, nur den Erfolg skrupelloser Parasiten als Symbol für sein Weltbild gelten

liesse. Menanders pessimistische Lebensauffassung im Konflikt mit dem erzwungenen Optimismus der poetischen Gerechtigkeit ist zwar eine attraktive Vorstellung, die gut in das allgemeine Bild passt, das man sich von der « aufgeklärten » oder « zerrissenen » Religiosität seiner Zeit zu machen pflegt, aber es spricht einiges gegen sie. Es ist eine schlechte Propaganda für kritische Äusserungen über die göttliche Gerechtigkeit, wenn diese durch den Verlauf des Stückes selbst widerlegt werden. Noch wichtiger ist: Menander war nicht gezwungen, die poetische Gerechtigkeit mit Hilfe der göttlichen durchzusetzen. Er hätte auf die Prologrede des Pan verzichten können (die expositionellen Daten wären in den folgenden Szenen unterzubringen gewesen), und dem Geschehen wäre sein « metaphysischer » Hintergrund entzogen gewesen, ohne dass der Zuschauer auf das befriedigende Ende hätte verzichten müssen. Menander hat auch nicht in allen Komödien die Götter an der Handlung beteiligt (für den *Δις ἑξαπατῶν* ist ein Götterprolog unwahrscheinlich; von der *Samia* wissen wir jetzt, dass sie keinen hatte). Dass er es in einer anscheinend beträchtlichen Anzahl von Stücken tat, ist meines Erachtens nicht als dramaturgischer Zwang zu erklären. Es scheint mir ein indirektes Bekenntnis, eine nicht erzwungene Zustimmung zur Idee einer vergeltenden göttlichen Gerechtigkeit darin zu liegen, womit er kaum — ich vertraue da auf eine gewisse Aufrichtigkeit des Autors! — seinen Zuhörern nur nach dem Munde reden wollte. Nur dass sich aus den Stücken natürlich nicht entnehmen lässt, wie häufig oder wie selten Menander diese Gerechtigkeit in der Wirklichkeit erfüllt sah. Die Komödie hatte die positiven Fälle darzustellen, die nicht dadurch als Möglichkeiten unglaubwürdig wurden, dass es in der Wirklichkeit auch negative gab.

## IV.

Die Aufschlüsse der behandelten Komödien bieten auch Interpretationshilfen für die übrigen mehr oder minder fragmentarisch überlieferten Stücke, denen hier noch einige kurze Bemerkungen gelten sollen.

In der *Perikeiromene* wirkt der für die Prolog-Gottheit gewählte Name Agnoia verwunderlich. Wie kann die personifizierte « Unwissenheit » den Menschen zum Wissen verhelfen? Wie kann die wissende Gottheit « Unwissenheit » heissen? Die beteiligten Personen befinden sich anfangs zum Teil in Unwissenheit über die Identität der Geschwister. Die Unwissenheit des Moschion lässt ihn Glykera lieben, und Polemon gerät aus Unwissenheit angesichts der missverstandenen Kusszene in einen jähen Zorn, der den Ursprung für die ganze zur Anagnorisis führende Handlung bildet. Die Unwissenheit ist so in gewissem Sinn Ursache des Wissens, indem aus ihr eine zum Wissen führende Entwicklung hervorging. Menander beschreibt letztlich nichts anderes als die wirkliche Situation, eigentümlich ist nur die Interpretation, die er gibt. Die Unwissenheit, die die Menschen beherrscht, ist eine reale Macht und — τὸ κρατοῦν γὰρ πᾶν νομίζεται θεός (Men. fr. 223 Koe.) — damit ein Gott oder, so verstehen wir das Gemeinte besser, ein Aspekt des Göttlichen. Polemon handelt unter der Einwirkung der ὀργή, die ihn erfasst hat, ganz anders als sonst, anders als es seiner natürlichen Wesensart (φύσις) entspricht; die ὀργή ist deshalb ein Werk der Gottheit, und da sie durch seine Unwissenheit hervorgerufen ist, also ein Werk der göttlichen Macht, die hinter seiner Unwissenheit steht. Da von der ὀργή eine Kausalkette zur μήνυσις führt, erscheint die göttliche « Unwissenheit » letztlich als Urheberin für das Wissen. Der « böse » Zorn mit seinen schlimmen Folgen hat ein « Gutes » bewirkt, wodurch das Üble sich als Glied

eines göttlichen Planes erweist: διὰ γὰρ θεοῦ καὶ τὸ κακὸν εἰς ἀγαθὸν ῥέπει γινόμενον (49 f.). Nach der Anagnorisis beginnen Glykera und Polemon diese Zusammenhänge zu entdecken: νῦν μὲν γὰρ ἡμῶν γέγονεν ἀρχὴ [πραγμάτων] ἀγαθῶν τὸ σὸν πάροινον· — ὀρθῶ[ς γὰρ λέγεις] (443 f.). Der Papyrus bricht mit dem Ausruf ὦ Γῆ ab; es ist möglich, dass hier die Teilnahme des « Göttlichen » an der Handlung bewusst wurde. Für die Hörer bedeutete V. 443 f. einen bestätigenden Rückverweis auf die Aussagen der Prolog-Gottheit. Das ist die gleiche Art der Interpretation des menschlichen Geschehens, wie sie in den anderen Komödien vorlag. Der Name Agnoia sollte auch für das menandrische Publikum paradox wirken. Die Freiheit der Namengebung zeugt für die letzte Beliebigkeit der Namen, nicht für die Unwirklichkeit des gemeinten Göttlichen. Für den Prologgott schieden die unpersönlichen und unbestimmten Bezeichnungen, die man an sich für die Benennung des « Göttlichen » bevorzugte (θεός, θεοί, δαιμόνιον) aus. So griff Menander entweder zu lokalen Gottheiten, mit denen das Stück in Beziehung stand, oder hypostasierte Aspekte des Göttlichen, die zugleich Aspekte seiner Wirklichkeit waren.

In den *Epitrepontes* hat Wilamowitz für die zweite Szene einen Götterauftritt erschlossen, da nur ein Gott darüber informieren konnte, « dass Pamphile von Charisios geschwängert war und ihr Kind in dem nahen Wald hatte aussetzen lassen » (Ausz. S. 50). Es ist zu vermuten, dass die Gottheit dort auch ihre aktive Beteiligung an der Handlung erklärte mit dem Ziel, dass die Ehe der armen anständigen Pamphile glücklich wiederhergestellt werde. Darauf führen spätere Hinweise auf göttliches Wirken, die erst von einer solchen Ankündigung her ironisches Profil erhalten. Die zahlreichen analogen Fälle, z.B. im *Dyskolos*, scheinen mir eine solche Vermutung zu rechtfertigen. V. 535 ruft Pamphile verzweifelt: τίς ἂν θεῶν τάλαιναν ἐλεήσειέ με; Sie weiss nicht, dass Habrotonon soeben mit ihrem Kind auf

die Bühne gekommen ist und die Anagnorisis unmittelbar bevorsteht. Am Ende der Szene sagt Habrotonon sozusagen respondierend μακαρία γύναι, θεῶν τις ὑμᾶς ἠλέησε (553 f.). Diese die entscheidende Erkennungsszene rahmenden Hinweise auf ein göttliches Erbarmen würden ein zusätzliches Gewicht erhalten, wenn der Hörer vom Prologgott her wüsste dass ein Gott sich tatsächlich Pamphiles erbarmt und ihr aus ἔλεος geholfen hat. In der übernächsten Szene, in der reziprok Charisios zur Erkennung gebracht wird, dass er und Pamphile die Eltern des Kindes sind, tritt dieser zunächst gleichfalls verzweifelt auf die Bühne. Er gesteht: εὖ μοι κέχρηται καὶ προσηκόντως πάνυ τὸ δαιμόνιον und deutet das, was ihm passiert ist, als göttliche Lehre (591 ff.). Der durch den Prologgott vorbereitete Hörer sieht darin keine subjektive Interpretation des Geschehens, sondern weiss, dass die Gottheit ihn tatsächlich zum Zweck von Pamphiles Glück einen solchen Weg des Lernens hat gehen lassen. Schliesslich fällt auch auf die berühmte Reflexion des Onesimos über die Götter (727 ff.) von einem solchen Götterprolog her ein besonderes Licht. Die Frage οἷ τοσαύτην τοὺς θεοὺς ἄγειν σχολήν, ὥστε τὸ κακὸν καὶ τὰγαθὸν καθ' ἡμέραν νέμειν ἐκάστῳ; weckt beim Hörer den Gedanken daran, dass die Götter im vorliegenden Fall wirklich für das Geschick der Menschen gesorgt haben, er weiss, dass hinter dem ταῦτόματον, das nach des Onesimos Meinung Smikrines vor einer schlechten Tat bewahrte, göttlicher Wille steckte (vgl. die ähnlich ironische Verwendung des αὐτόματον in *Dysk.* 545). Die « philosophierende » Erörterung über die Zusammenhänge zwischen den θεοί, dem τρόπος jedes Menschen und dessen Wohlergehen sind ein Versuch, das alte Problem der Beziehung von Verdienst und Schicksal zu lösen. Der Sklave hat die Verhältnisse aber nur teilweise zutreffend erfasst. Er entwickelt die alte Erkenntnis, dass der Charakter dem Menschen ein sein Geschick bestimmender Daimon ist, in etwas aufwendiger und anspruchsvoller

Redseligkeit wie eine eigene Entdeckung. Der Hörer könnte ihn im Sinn Menanders darauf aufmerksam machen, dass manche Menschen auch gegen ihren *τρόπος* ein *κακόν* tun oder leiden und dass die Götter dennoch dabei ihre fürsorgende Hand im Spiel haben können.

Auch die Funktion mancher isolierter Fragmente, in denen über die Götter oder das Walten der Tyche reflektiert wird, kann von der Technik des menandrischen Götterprologs her besser verstanden werden. Äusserungen wie die in den *Koneiazomenai*, V. 13-20 Koe., passen zum Ende der Komödie und verlangen nach einer Prolog-Gottheit, deren Erklärungen den Hörer schon lange wissen liessen, was der junge Mann erst jetzt erkennt. (Zur Tyche in der eben bekannt gewordenen *Aspis*, vgl. unten M. Turner S. 102 f.).

Ähnlich lassen Ter. *Eun.* 875 ff. *quod si hoc quispiam voluit deus? — equidem pol in eam partem accipioque et volo* und 1031 ff. *o populares, ecquis me hodie vivit fortunatior? nemo hercle quisquam; nam in me plane di potestatem suam omnem ostendere quoi tam subito tot congruerint commoda* vermuten, dass bei Menander ein Gott sich im Prolog auch für die Handlung engagierte. Die konsequente Beseitigung des Götterprologs durch Terenz bedeutete mithin auch sozusagen eine Profanierung der Komödien Menanders.

Es war für die spätere, neuzeitliche Entwicklung des Lustspiels bedeutungsvoll, dass weder Plautus noch Terenz bei ihren Bearbeitungen auf den spezifischen religiösen Sinngehalt der menandrischen Komödien Wert legten und dem Abendland eine Komödie überlieferten, in der die Menschen mehr oder weniger unter sich sind und ihre Äusserungen in Hinsicht auf die Götter nur ihre subjektiven häufig redensartlich geprägten Auffassungen wiedergeben, die vom Hörer nicht allzu ernst genommen und vor allem nicht aus einem Wissen über einen tatsächlichen Anteil einer Gottheit an der Entwicklung der Handlung beurteilt

werden. Das in der Tradition des Plautus und Terenz stehende Lustspiel hat immer einen profanen Charakter behalten. Die Komödien Menanders waren noch in andere Zusammenhänge eingebettet. Sein dionysisches Festspiel war wie in mancher anderen Beziehung auch hier Erbe der Tragödie. Webster hat auf die Möglichkeit hingewiesen, dass es Menander selbst war, der von Euripides die Idee eines Götterprologs übernahm, der das Publikum befähigen sollte, die Ironie bestimmter Situationen im Lauf des Stückes voll zu erfassen (*Stud. Men.* S. 186). Der aufs Dramaturgische beschränkte Gesichtspunkt lässt sich erweitern. Der Götterprolog schuf zugleich die Möglichkeit, dem Hörer einen Blick in eine Handlungsebene hinter oder über der menschlichen zu verschaffen und das Geschehen aus einem göttlich-menschlichen Wechselspiel zu verstehen. Menander hat damit eine für die Tragödie wesentliche Perspektive auch für seine im «bürgerlichen» Milieu spielenden Komödien gewonnen und in einer ihnen und ihrer Zeit gemässen Form bewahrt.

## DISCUSSION

*M. Sandbach* : I have listened with great pleasure to Herr Ludwig and for the most part found him quite convincing. There are two points I should like to raise, one concerning *Cistellaria*, the other *Aulularia*.

I agree that there cannot have been a part in the Greek play like that of Selenium at 449 ff. Of Herr Ludwig's alternative explanations, the second, that ca. 449-464 are a Plautine addition, seems the most attractive. One may perhaps find some support for the view that Selenium did not in the original accompany her "mother" here by asking what is the reason for Melainis' presence, why she has come from her house which is somewhere else in the town. One can only guess, but a probable answer is that she has come to tell Alcesimarchus that his affair with Selenium is at an end, his conduct makes its continuance impossible. If this is so, she would not bring Selenium with her. In fact she would come to him rather than wait for him to visit her, just in order to avoid the presence of the girl, who does not wish to break with him.

On *Aulularia* Herr Ludwig's answer to Schäfer and Kraus satisfies me entirely. Nevertheless the Lar does not in Plautus, whatever may have been the case with the corresponding Greek divinity, appear to affect the action after the play has begun. In this point he is in contrast with Pan of *Dyskolos*, who is constantly mentioned and whose influence is kept in the audience's mind. So far as this goes *Dyskolos* seems to me the better play. There are also in *Aulularia* two features which strike me as dramatic weaknesses. I may be wrong and should be glad to be put right. But these three things cause me to have some scruples about accepting *Aulularia* with complete confidence as Menandrian.

The dramatic weaknesses are these. Lyconides is inadequately motivated. He knows who the girl is whom he has ravished,

but for nine months he has made no attempt to see her or make himself known. Only the news that Megadorus is about to marry her suddenly causes him to want her himself. He is not in the position of many young men, who cannot marry a poor girl without their father's consent; his father is dead, and he could at any time have offered to marry Euclio's daughter, if he had wanted. His sudden change of attitude needs more explanation.

The other weakness, as it appears to me, is the similarity between the two scenes (IV ii and IV vi) in which Lyconides' slave overhears Euclio saying out aloud to himself where he intends to hide the treasure. That this should happen once may be credible; that it should happen twice stretches belief, and perhaps argues some lack of inventiveness on the part of the dramatist.

In both instances, the Greek original may have done more than Plautus to achieve likelihood. But not knowing that it did, I do not feel absolutely convinced that it was by Menander.

Of course Menandrian prologue gods may not always have played a discernible part in the following play. I think that Τύχη probably did in *Aspis*—although Τύχη is so wide-ranging that there may be few plays where she could not be seen to be at work. But it is harder to see a continuing influence of Ἄγνοια in *Perikeiromene* after the initial impulse she gives through the ignorance of Polemon and Moschion that Glykera is the latter's brother.

*M. Ludwig*: Ich freue mich sehr über Ihre Zustimmung zu meinen Zweifeln an einem Auftritt der Selenium bei Menander an der V. 449 ff. entsprechenden Stelle.

Mit einem Zweifel an der menandrischen Herkunft des Originals der *Aulularia* kann ich mich allerdings nicht befreunden. Zu der mangelnden Motivierung des Lyconides bitte ich *Philologus* 1961, S. 49 f. und 70 f., zu der wiederholten Lauscherszene ebda. S. 65 zu vergleichen.

*M. Handley*: I do very much welcome what Professor Ludwig has said about the rôle of Pan and the Nymphs in the *Dyskolos*.

But perhaps it would be right to ask if this play is in some sense a special case, because the prologue speaker and his companions in the shrine are so intimately related to the country setting of the play, and some of the references to them, whatever other function they may have, have one function in helping to give the atmosphere of the setting.

*M. Reverdin:* Permettez-moi de glisser une remarque au sujet du rôle de Pan dans le *Dyskolos*. Ce rôle — M. Ludwig l'a bien marqué — est actif. Pan et les Nymphes sont présents. Non seulement en leur qualité de dieux du nymphéion, mais, psychologiquement, dans les sentiments de plusieurs des personnages. Cela ne serait-il pas dû au fait que la pièce date d'une époque où le culte de Pan et des Nymphes, divinités familières, était en train de prendre une place fort importante dans la religiosité attique? Il suffit, pour s'en convaincre — mieux : pour le sentir —, de se laisser pénétrer par l'atmosphère qui se dégage des autels, des reliefs, des statues, des ex-voto que l'on a groupés au Musée national d'Athènes dans un vestibule auquel on a cherché à conférer l'atmosphère d'un ὑπαιθρον, ou encore de hanter en Attique les grottes de Pan, que ce soit celle de Phylé, ou celle de Vari, décorée par l'architecte Archidemos de Théra qui se proclame νυμφόληπτος (IG I<sup>2</sup>, 788; comp. Plat. *Phaedr.* 238 d).

En respectant la vraisemblance et la vie, qu'il imitait, Ménandre pouvait faire intervenir Pan non seulement comme θεός προλογίζων, mais comme divinité participant réellement à l'action. Les grands dieux du panthéon civique ni les abstractions divinisées n'eussent été aptes à tenir un tel rôle, à occuper une telle place. Le cas de Pan dans le *Dyskolos* doit donc, à mon avis, être considéré comme un cas particulier, et traité comme tel.

*M. Handley:* *Rudens*, as another play with a remote and romantic setting, is in some ways comparable to *Dyskolos*. The presence of Arcturus as prologue-speaker, as well as the shrine of Venus which figures in the setting and in the action, is also

a parallel for the distinction which Professor Ludwig would like to make between prologue-speaker and shrine in the *Aulularia*. Plays with special shrines like these (one thinks also of *Curculio*, set at Epidaurus) possibly give different opportunities for references to the gods from plays with no special shrine, and with a personified abstract as prologue-speaker rather than a known divinity.

On the repetition of motif in *Aul.*, I think we may have to remember the two scenes of borrowing in *Dysk.* (464 ff., 499 ff.) and their reprise in the ragging of Knemon at the end of the play, and to allow that there are ways in which Menander can repeat a motif.

One very general point which inclines me to favour the view that *Aul.* is from a Menandrian original is that it seems to have so many elements in common with *Dysk.*, and also to use them in a contrasting composition, much in the way I should expect if the same author designed two plays on a similar theme, and was conscious of the contrast. May I try to develop this? Something of the likeness in conception of the two plays—I do not speak of detail—can be recalled if we set out a number of statements which seem to be true of both. Thus the central figure, about whom each play is built, is an old man with an obsession of an antisocial character. He lives alone, with a daughter of marriageable age, and a single old slave woman who was the girl's nurse. The divinity who speaks the prologue, and provides the moving force of the action has been treated with grudging respect by the old man ; his daughter has performed her religious observances with a simple, attentive piety. The course of the plot brings a mounting series of misfortunes for him, from which at last he learns the error of his ways ; for her, there is the reward of a desirable marriage with a young man of superior social class. This all comes about through two converging lines of action. The one begins from the young man in love with the girl, and traces the progress of his attempt to win her ; the other is initiated by the young man's mother, from motives of her own, and only the audience knows that the chain of events which follows will

ultimately prove to be relevant. The marriage is an issue from the start, not merely a contrived ending ; the young man becomes acceptable to the girl's father in the course of helping to deliver him from the consequences of his misguided behaviour ; he also has to win approval within his own family ; and he has to cope, in the course of all this, with the deficiencies of his own helper or helpers.

In the same general terms, we can state some basic differences between the two plots. In the *Dyskolos*, the girl has a youthful half-brother, who plays a prominent part in the action, and provides an immediate contrast of character for the young lover. In the *Aulularia*, a correspondingly prominent part is played by a second *old* man, the brother of the young man's mother ; he provides a character contrast with the elderly hero. The plays are alike, however, in that a main ingredient of the contrast is the antithesis between wealth and poverty, or rather the mental attitudes attendant on those states. To resume, in the *Dyskolos*, the young daughter is given a part to play, although a small one, whereas in the *Aulularia*, for necessary reasons, she is no more than a cry off stage ; in the *Dyskolos* the mother remains in the background (whether or not we give her a few lines to speak), while in the *Aulularia* she takes part in person both in the complication of the action and in its resolution. The most striking fact of this kind is of course the treatment of the comic hero himself, who in the *Dyskolos* is on the stage for about a quarter of the time the play would take to act, while in the incomplete *Aulularia*, so far as one can judge, he will have been there for about three-quarters of the time : the actual fraction is of the order of five-eighths. There is therefore a major difference of emphasis on the two age-groups, and it is reflected in the order of events. In the *Dyskolos* the action begins with, and develops from, the affairs of the young lover ; in the *Aulularia* it begins with and develops from those of the older people ; the lover himself, long though we expect his presence, does not in fact appear in Plautus' play until a very late stage, line 681 of the text.

I do not wish to dispute the idea that he may appear earlier in Menander's version, but merely to underline the difference of emphasis, as it seems to me, from the *Dyskolos*.

Certainly these resemblances and differences can be explained in more than one way. But I would argue that both, and not merely the likenesses, are worth taking into account in a discussion of authorship.

*M. Turner*: I understand that the audience may have thought a god such as Pan or Apollo (present in the person of his statue: *μὰ τὸν Ἀπόλλω τουτονί*), influenced human action or events. It is more difficult to imagine how they might have accepted an abstraction such as *Ἄγνοια*, *Βοήθεια*, *Ἐλεγχος* (Koe. fr. 717) as doing so. *Abstracta* may easily be personified and deified if they are aims of human ambition (so Jocasta warns against *Φιλοτιμία*, Eur. *Phoen.* 532, *ἄδικος ἢ θεός*; the Athenians warn the Melians against *ἐλπίς*, which should perhaps have a capital letter, *Thuc.* V, 103).

*Τύχη* is easier to accept than most of these figures. In the prologue to *Aspis*, she speaks of herself as goddess and seems to promise help (97 ff.). She announces that Kleostratos is not dead, but a captive and "will survive directly". The influence on human events of *Τύχη* (the prologue goddess or mere "coincidence") is recognized at vv. 18, 58 (reading *ἐκ τύχης* for *εὐτυχῶς*), 248; and the "goddess" herself is ironically apostrophised by Daos at 213. We may wonder what is her relationship to *ταῦτόματον*? In other plays, too (*Misoumenos*, see below; *Dysk.* 584; *Sik.* 352) events or even a person's physical characteristics are mentioned as arising *ἀπὸ τύχης*. It may be deliberate artistry that has kept *ταῦτόματον* out of the *Aspis* (it has not figured in the fragments published to date).

Whatever the relation of *ἀπὸ τύχης* and *ταῦτόματον*, either concept is convenient to a playwright constructing his action, and not necessarily a naive device. Reasonable men as well as ordinary men could allow that coincidence plays a part in human

affairs. Aristotle, *Physics* 199 b (a passage recently adduced by M. Gigante, *Boll. Comitato, Acad. naz. dei Lincei* 1966, pp. 13 sqq.) recognized that a final cause (τὸ οὖ ἔνεκα) and the means to realize it (δὲ τούτου ἔνεκεν) might in certain circumstances arise ἀπὸ τύχης. Aristotle refers to the incident of the man on the way to the Olympic games who put in at Aegina, found Plato there bound as a slave and ransomed him. His commentators (especially Simplicius) apply the phrase ἀπὸ τύχης to Demeas' arrival in the *Misoumenos*. "A useful end resulted from his arrival in order to pay a ransom, even though the person arriving did not come for that purpose."

Prologue divinities allow themselves to make moral comments on the characters in the play. Pan says of Knemon that he is ἀπάνθρωπός τις ἄνθρωπος σφόδρα (*Dysk.* 6). Τύχη speaks of Smikrines with out and out condemnation: πονηρία δὲ πάντα ἀνθρώπους ὄλωσ ὑπερπέπαικεν (*Aspis* 116-117). These are the persons due to be fought down. They are not enemies of gods, as Hippolytus is Aphrodite's enemy. The prologue deity enlists the audience's sympathy against them on moral grounds.

*M. Webrli*: Dass Menander sich auf einen noch lebendigen Glauben beziehen konnte, wenn er das Bühnengeschehen in *Dyskolos*, *Aulularia* oder *Cistellaria* durch eine Prolog-Gottheit zum glücklichen Ende steuern liess, hat Herr Ludwig überzeugend dargelegt. Während jedoch das wunderbare Walten der Gottheit für Euripides häufig selbständiges Thema ist, wird man bei Menander nur mit Vorbehalten auf seinen persönlichen Glauben schliessen dürfen. Der ausgeklügelte Charakter seiner Theaterchicksale ist für ein religiöses Bekenntnis allzu profan. Ausserdem verlieren sie durch die einleitende Exposition den Charakter des Verblüffenden, der z.B. den aretalogischen Geschichten eigen ist, und schliesslich scheint Menander mit der Wahl seiner Prologsprecher, zu denen auch Abstracta gehören, mehr dichterische als glaubensmässige Absichten zu verfolgen. Mit ihrer konventionellen Topik, zu der u.a. der Anagnorismos gehört, kann die

Handlung in ihrer reinen Gegenständlichkeit nicht das eigentliche Anliegen des Dichters sein. In vielen Fällen ist es offensichtlich, dass bei ihm Kunstgriffe nur der poetischen Gerechtigkeit dienen, dem liebenden Mädchen sein verdientes Glück zu verschaffen. Wie viel dramatisches Leben aus ihnen für die einzelnen Szenen erwächst, ist trotzdem ohne weiteres eindeutig.

*M. Ludwig:* Die Warnung ist berechtigt, dass die Bedeutung des religiösen Hintergrundes des Geschehens nicht überbetont werden darf. Eine Analyse, die die Aufmerksamkeit speziell auf diese Erscheinungen richtet, gerät leicht in Gefahr, diesen Eindruck zu erwecken. Die religiöse Perspektive, wenn ich diesen vagen Ausdruck einmal benützen darf, kann in einem Stück Menanders mehr oder weniger deutlich sein, aber auch ganz fehlen.

Eine Singularität dürfte der *Dyskolos* in dieser Hinsicht meines Erachtens aber nicht dargestellt haben. Ihr widerspricht einerseits die geringe Zahl der Menanderstücke, die uns hinlänglich bekannt sind, andererseits die relativ grosse Zahl der bekannten Stücke, in denen eine irgendwie geartete Beteiligung einer Gottheit an der Handlung sichtbar wird. Dass im *Dyskolos* der göttliche Anteil dem Hörer öfter, als wir es sonst kennen, ins Gedächtnis gerufen wird, gebe ich gerne zu.

Die Wahl Pans ist durch die Szenerie motiviert, aber die Szenerie hat nicht die Handlungsstruktur als solche (die Beteiligung eines Gottes an der Handlung) hervorgerufen. Letztere war für Menander grundsätzlich eine dramaturgische Möglichkeit. Die Szenerie war nur von Bedeutung dafür, *welchen* Gott Menander hier den Prolog sprechen liess.

Für die Frage, warum bisher keiner der grossen Götter in der Komödie als Prologgott auftrat, möchte ich zweierlei anführen. Erstens wurden in Hellenistischer Zeit die grossen Götter der Staatskulte kaum für die Lenkung der privaten Geschicke in Anspruch genommen (vgl. Nilsson, *Gesch. d. griech. Rel.* II, S. 187), niederere Gottheiten wie Pan und Asklepios standen den Men-

schen näher. Oder man sprach unbestimmt von θεός, θεοί, δαιμόνιον. Als Prologgotte war ein solches Göttliches nicht zu gebrauchen. Die Personifikationen von Abstracta kamen hier zu Hilfe. Ein Aspekt des Göttlichen konnte mit einer allegorischen Figur angesprochen werden. Natürlich existierte eine *Boetheia* nicht für das religiöse Gefühl als eigenständige Gottheit. Aber sie konnte vielleicht als dichterisches Symbol für das manchmal so merkwürdig in das menschliche Leben eingreifende Göttliche gelten. Zum anderen passten die Olympier nicht zur niederen Gattung der Komödie (abgesehen von der Mythentravestie). Sie hatten ihren Platz im Mythos, wo sie mit den Heroen verkehrten, und damit auch in der Tragödie. Auch in der hellenistischen Tragödie werden sie noch aufgetreten sein, als Teil einer Konvention, die auch im Epos beibehalten wurde.

Der Unterschied zwischen Menander und Euripides in Hinsicht auf die Bedeutung der Beteiligung der Götter an der Handlung ist sicher beträchtlich. Trotzdem könnte Menander—wie so oft—gerade an Euripides angeknüpft haben, wenn er auf seine Weise die Mitwirkung göttlicher Kräfte am menschlichen Geschick darstellte (vgl. bes. *Ion*).

Menander kann den Begriff ταυτόματον bewusst ironisch gebrauchen, vgl. *Dysk.* 543 ff. und Handley S. 225 f. Was Sostratos ein Zufall scheint, entspricht, wie der Hörer weiss, letztlich dem Willen Pans.

*M. Handley*: 'There is one class of references to 'fortune' and the like which seems to me to have the special function of limiting the audience's curiosity, in that it invites them to accept a fact as given, and not to look for further explanation. I should, I think, agree with Professor Turner in taking some of the instances he gives in this way, and should certainly include his excellent ἐκ τύχης at *Aspis* 58: for the purposes of the incident being narrated, a hill is required, and ἐκ τύχης δέ τι / λοφίδιον ἦν ἐνταῦθ' ὄχυρόν. At *Dysk.* 584, the discovery of the loss of the mattock is made because Knemon ἀπὸ τύχης intended to shift

some dung. It could have been expected that the hard-working Knemon, prevented from having his day in the fields (442 f.) would want to do something at home: it is 'given' that he chooses, for no reason which need be defined, something which suits the structure the playwright has in mind. Naturally, as Professor Ludwig rightly stresses, it can be that an event which is seen by a character as pure chance appears very differently to the superior knowledge of the audience, and they can be given that knowledge to create the effect of dramatic irony. Accordingly context, in a very wide sense, is likely to be important when we enquire into the meaning and function of these expressions.

*M. Questa*: Sono perfettamente d'accordo con il collega Ludwig per quanto concerne la 'Profanisierung', ossia 'laicizzazione', dello spettacolo comico in Plauto e Terenzio (circa Menandro la questione è diversa, ed il collega ha fatto bene a discutere a fondo quella che era un po' la *communis opinio* vulgata, ma si tengano presente anche le acute considerazioni di Wehrli). Vorrei porre al collega due domande: (a) la completa assenza di prologo divino in Terenzio dipende in prevalenza da motivi letterari, nel senso che Terenzio abolisce il prologo espositivo di origine euripidea per sostituirvi sistematicamente un prologo 'polemico' o 'letterario' (che avrà enorme fortuna nei secoli)? oppure in Terenzio la scomparsa del θεός προλογίζων è anche la conseguenza di una concezione dello spettacolo ancora più 'profana' e 'laica' di quella di Plauto, favorita dall'ambiente sociale raffinato, filosoficamente colto in cui il poeta è stato educato? (b) crede il collega che le conclusioni da lui tratte per Menandro siano estensibili anche ad altri poeti della *véa*? Come giudica Difilo, il quale scrive quasi una 'teodicea' seria nella *Rudens* e d'altra parte i Κληρούμενοι-*Casina*, cioè una commedia completamente priva di quei risvolti seri che vediamo nella *Rudens*? E, infine, come avrà accolto il pubblico romano l'apparizione in scena di astrazioni o allegorie come *Auxilium* o *Luxuria*?

*M. Ludwig*: Es ist immer schwierig, von einem sichtbaren Resultat auf die Motive des Dichters zu schliessen, die zu ihm geführt haben. Ich würde auch in der Einführung des literarischen Prologs einen Anstoss zur Eliminierung des Götterprologs sehen, der eine zweite lange Monologrede gebracht hätte. Dass damit ein Gott von der Bühne verschwand, könnte eine nicht unerwünschte Folge gewesen sein, die Terenz aber möglicherweise sogar schon von Anfang an intendierte. Im Ergebnis hat Terenz jedenfalls das, was bei Plautus nur nebenbei in Wegfall geraten konnte, prinzipiell beseitigt.

Göttliches Engagement an der Handlung war sicher nicht nur bei Menander zu finden. Auch ohne den *Rudens* müssten wir dies vermuten. Der Hinweis von Prof. Questa auf den Kontrast zwischen *Rudens* und *Casina* scheint mir wichtig, um die Spannweite anzudeuten, die auf der komischen Bühne Athens und im Werk ein und desselben Dichters möglich war (bei Menander sind die Extreme etwa mit *Dyskolos* und  $\Delta\iota\varsigma \epsilon\acute{\xi}\alpha\pi\alpha\tau\omega\nu$  bezeichnet).

Die Frage nach der Wirkung der Erscheinung von Personifikationen auf das römische Publikum ist schwierig und interessant. Grundlegend immer noch Deubner und Stössl in Roscher und *RE* s.v. Man wird differenzieren und jeden Fall gesondert betrachten müssen. Personifikationen spielten zur Zeit des Plautus im Kult eine beträchtliche Rolle (Anspielungen darauf auch in seinen Komödien). *Auxilium* dagegen war als *deus* schon wegen seines grammatisch neutralen Geschlechts für das Publikum wohl ein Witz, *Luxuria* als allegorische Figur ein Spiel der dichterischen Phantasie (dasselbe gilt von ihrer Vorgängerin bei Philemon).

*Mme Kabil*: Chez Euripide déjà, la responsabilité divine perd de son importance et la responsabilité humaine devient prépondérante (qu'on songe, par exemple, au dialogue entre Hécube et Hélène dans les *Troyennes* vv. 983 ss.). En fait la coupure est sensible à Athènes vers la fin de la guerre du Péloponnèse. C'est à cette époque que les grands dieux olympiens voient les hommes se tourner de préférence vers les divinités plus accessibles (dieux

sauveurs, dieux guérisseurs, dieux ou déesses des religions à mystères ; à l'époque hellénistique il faut y ajouter la religion isiaque). D'autre part, c'est vers la même époque que les allégories commencent à se répandre. L'art reflète cette évolution spirituelle. Voyez le groupe de Céphisodote représentant Eirènè portant Ploutos, dont l'influence a été considérable et qui inaugure réellement un courant nouveau. A partir de ce moment, le nombre des allégories ira croissant : c'est ainsi que Tychè jouera dans tous les domaines un rôle qu'elle n'avait point auparavant.

Chez Ménandre cette tendance est manifeste comme on vient de le démontrer : à côté de divinités locales comme le Pan de Phylé rappelons que la *Théophorouménè* nous montre les adeptes du culte de Cybèle (dont l'expansion est post-classique). Parmi les grands dieux c'est Apollon qui chez Ménandre joue le rôle le plus important (cf. par exemple la *Leucadia* dont les fragments sont si peu nombreux, malheureusement, mais auxquels s'ajoute maintenant la mosaïque de Mytilène).

*Mlle Dedoussi* : I should be interested to hear what Professor Ludwig does think about Menander's own religious attitude. Is there any religious aspect expressed in his comedies? The traditional popular religion had, of course, an important part in the life of people during Menander's time, and provided him with much material for his comedies.

*M. Ludwig* : Man ist heute vorsichtig geworden, aus einem Werk auf die persönliche Auffassung des Dichters zu schliessen. Die Frage nach der dramaturgischen Funktion der Götter ist eine literaturwissenschaftliche, die nach Menanders persönlichen Glauben eine religionsgeschichtliche, wobei die erste durch Analyse der Stücke, soweit sie hinreichend überliefert sind, klar beantwortet werden kann, die zweite dagegen nur vermutungsweise. Offensichtlich war Menander an Erscheinungen des religiösen Lebens seiner Zeit interessiert, da er solche öfters zur Darstellung bringt, aber das ist nur ein Teil seines allgemeinen Interesses am menschlichen Verhalten im gesellschaftlichen Zusammenleben.

Etwas anderes ist die Deutung des Geschehens, die aus der Analyse des gott-menschlichen Wechselspiels in einigen seiner Komödien erhellt. Hier handelt es sich nicht um subjektive (und vielleicht kritisch betrachtete) religiöse Vorstellungen der Personen auf der Bühne, sondern um die objektive Geschehensstruktur dieser Komödien, wobei sich anschliessend nur wieder die Frage stellt, wie weit diese der subjektiven Auffassung Menanders vom Lauf des menschlichen Lebens entspricht und wie weit sie *nur* eine dramaturgische Konvention darstellt, für die Menander in der Wirklichkeit kein Korrelat sah, obwohl einige seiner Zuhörer sie sicher « ernst » nahmen. Diese Frage nach der subjektiven Auffassung Menanders wird sich nie zwingend beantworten lassen. Ich persönlich sehe zur Zeit keinen Anlass, warum Menander hier öfters aus freier Wahl dramaturgischen Konventionen folgte (obwohl er ihnen erwiesenermassen nicht folgen musste), wenn er nicht der Meinung war, dass diese Beteiligung einer Gottheit an der dramaturgischen Handlung auch in der Wirklichkeit gewisse Entsprechungen hatte. Andere mögen ihn für skeptischer halten und ihm zutrauen, dass er uns da sozusagen nur etwas vorspielen will. Zu widerlegen ist eine solche Einschätzung nicht. Aber ich möchte im Interesse der Klarheit noch einmal unterstreichen, dass es auch nach meiner Meinung Menander nicht darum geht, eine bestimmte religiöse Anschauung zu propagieren, sondern dass sein dichterisches Interesse dem menschlichen Leben zugewandt ist, bei dessen Darstellung dann fallweise auch der ihm gegenwärtige göttliche Hintergrund in dichterischer Symbolisierung einbezogen werden konnte. Eine gewisse subjektive Akzentuierung ist hier, wie gesagt, leider unvermeidlich und so muss dieser Teil meiner Antwort einen hypothetischen Charakter haben.

*M. Sandbach:* It is certainly impossible to *know* the dramatist's personal religious views. But some probable guesses may be made. Dodds in *The Greeks and the Irrational* pp. 107 ff. called attention to a type of dream common in the ancient world, in

which a revered figure, dead parent or divinity, appeared and gave advice. This was often accepted and acted upon even by educated persons—we may remember that Plato represents Socrates as doing so, *Phaedo* 60 e—from which it may be supposed that there was a general belief that such dreams gave a real communication from outside the human world. Thus, although the dream sent by Pan in *Dyskolos* is fictional, there is no reason for supposing, in the absence of any evidence to the contrary, that the poet rejected the current belief that dreams of that kind were supernaturally inspired.

*M. Questa*: Nei vv. 42-43 dell'*Amphitruo* sono menzionati, tra altri θεοὶ προλογίζοντες della tragedia, *Victoria* e *Virtus*. C'era quindi un punto di contatto tra commedia e tragedia, almeno nell'uso di certe allegorie? (seppure il passo del prologo non è scherzoso e non mescola divinità veramente apparse nella scena ad altre immaginate da Plauto).

*M. Ludwig*: Die Frage nach der Herkunft der allegorischen Prologfiguren in der römischen Tragödie, deren Vorkommen *Amph.* 42 f. beweisen, ist sehr schwierig. O. Skutsch, der zuletzt diese Frage behandelte (*Harv.-Stud.* 1967, S. 125 ff.), nahm an, dass die *Praetexta* und die *Nea/Palliata* darauf Einfluss gehabt hatten, dass die Römer auch bei griechischen Tragödien solche Prologgötter neu eingeführt hätten. Vielleicht benützten aber auch schon griechische Tragödien der hellenistischen Zeit solche Figuren.