

SAT HABEO, SI CRAS FERRO:
ZUR DRAMATISCHEN FUNKTION DER TEMPORALEN DEIXIS
BEI PLAUTUS, TERE NZ UND MENANDER¹

I. Relationale Temporaladverbien in narrativen und dramatischen Sprechsituationen

An den Anfang dieser Untersuchung sei das Epigramm 5,58 Martials gestellt, in dem ein gewisser Postumus angeredet und dazu aufgerufen wird, das Leben voll auszukosten und nichts auf später zu verschieben:

*Cras te victurum, cras dicis, Postume, semper;
dic mihi, cras istud, Postume, quando venit?
Quam longe cras istud, ubi est? Aut unde petendum?
Numquid apud Parthos Armeniosque latet?
Iam cras istud habet Priami vel Nestoris annos.
Cras istud quanti, dic mihi, posset emi?
Cras vives? Hodie iam vivere, Postume, serum est:
Ille sapit, quisquis, Postume, vixit heri.*

Der Text enthält drei sprechzeitrelative Temporaladverbien, die im folgenden auf ihre Verwendung bei Plautus und Terenz hin untersucht werden sollen: *heri*, *hodie*, und – sechsmal – *cras*. Trivial ist nun zunächst, daß zwischen zwei verschiedenen Begebenheiten hinsichtlich ihrer Reihenfolge regelmäßig eines der folgenden Verhältnisse besteht: vorher, nachher oder zugleich. Nun sind freilich ‚gestern‘, ‚heute‘ und ‚morgen‘ im Griechischen und Lateinischen – wie auch im Deutschen und anderen Sprachen – allgemein übliche sprachliche Ausdrucksmittel, um generell auf den Fluß der Zeit und speziell auf eine Positionierung des Sprechers im Ablauf der von ihm wahrgenommenen Ereignisse hinzudeuten. Sie betonen, wenn sie, wie hier bei Martial, kontrastierend

¹ Erweiterte Fassung eines Vortrags, den ich auf den *Aquilonia* in Greifswald (2001) und der Hauptversammlung der GÖrresgesellschaft in Osnabrück (2004) gehalten habe. Ich danke Gregor Vogt-Spira (Greifswald) und Hans-Jürgen Tschiedel (Eichstätt) sowie allen Diskussionssteilnehmern. Ludwig Braun (Würzburg) und Walter Stockert (Wien) bin ich für hilfreiche Anregungen besonders verpflichtet.

verwendet werden, den linearen Verlauf der Zeit, wie er von uns wahrgenommen wird².

Bei *heri* findet sich erwartungsgemäß ein Perfekt (*vixit*), bei *hodie* ein Präsens (*serum est*), und bei *cras*, sofern es nicht durch Hinzufügung von *istud* substantiviert ist, setzt Martial Futurformen (*victurum, vives*). Allgemeiner kann man anhand dieses Befundes vielleicht formulieren, daß durch die Verwendung von Temporaladverbien Kontingenzwiderfahrnisse, sei es eine Handlung, ein Vorgang oder ein Ereignis, zeitlich näher bestimmt werden, entweder in Hinblick auf deren Zeitpunkt, wie hier bei Martial, oder in Hinblick auf deren Dauer oder Wiederkehr. Häufig sind Temporaladverbien nur in Relation zu einem Fixpunkt zu verstehen, der entweder in der Zeit der sprachlichen Äußerung selbst liegt oder aber kontextabhängig seinerseits in Relation zu einem bereits erwähnten Zeitpunkt steht. Diese relational, also entweder voraus- oder rückweisend, gebrauchten Temporaladverbien stehen in engem Zusammenhang mit dem Tempusystem des Verbs mit seinen Kategorien Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft.

Diese Feststellungen sind wenig problematisch, solange es sich um die Verwendung von Temporaladverbien in narrativen Sprechsituationen handelt. Nun liegen die Dinge im Drama freilich ein wenig anders. Eine entscheidende Differenzqualität zwischen narrativen und dramatischen Texten besteht in Hinsicht auf die Sprechsituation. Thornton Wilder formuliert dies in seinen *Thoughts on Playwriting* pointiert, indem er die Gegenwärtigkeit der szenischen Präsentation hervorhebt:

“A play is what takes place. A novel is what one person tells us took place. The novel is a past reported in the present. On the stage it is always now.”³

Durch den Wegfall eines vermittelnden fiktiven Erzählers als Orientierungszentrum bestimmt somit, anders als im Epos oder im Roman, im Drama „allein das Raum-Zeit-Kontinuum der dargestellten Handlung den Textablauf.“⁴ Raum und Zeit sind die konkreten relationalen Grundkategorien jedes Dramentextes. Diese Unmittelbarkeit führt allerdings nicht dazu, „daß das Präsens das einzige Tempus in dramatischen Texten ist, denn ausgehend vom deiktischen Zentrum des *hic et nunc* der jeweils präsentierten Situation erschließt sich den Figuren – und den Rezipienten – die Vergangenheitsdimension eines Vorher und die Zukunftsdimension eines Nachher.“⁵ Das Grundprinzip ist

² Vgl. Gisa Rauh, Temporale Deixis, in: Veronika Ehrich/Heinz Vater (Hrsgg.), Temporalsemantik: Beiträge zur Linguistik der Zeitreferenz, Tübingen 1988, 26–51, sowie weitere Beiträge in diesem Sammelband.

³ Zitiert nach: Manfred Pfister, Das Drama, München ⁹1997 (im folgenden Pfister, Drama), 359.

⁴ Pfister, Drama 23.

⁵ Pfister, Drama 360.

mithin das der Sukzession, wobei die Abfolge der Szenen regelmäßig einem Nacheinander der dargestellten Geschichte entspricht⁶.

Für die fiktive raumzeitliche Deixis im Theaterdiskurs steht dem Dichter ein ganzes Arsenal von Techniken zur Verfügung. Aufbauend auf früheren Arbeiten zur Ästhetik der Zeitgestaltung im griechisch-römischen Drama⁷, läßt sich fragen, inwieweit die Dichter sich hierbei, bewußt oder unbewußt, dieser Mittel bedienen, etwa hinsichtlich des Verhältnisses von fiktiver gespielter und realer Spielzeit. Auf der Theaterbühne fallen, in einer durch Illusion (oder, anders gesagt, durch die Herstellung einer textuell suggerierten, in sich stimmigen Bühnen-Welt) hergestellten ‚Quasi-Realität‘, Äußerungsort, -zeit und -träger sowie Sachverhaltsort, -zeit und -träger faktisch zusammen, bleiben aber stets potentiell voneinander abtrennbar. Dies führt zu vielfältigen Möglichkeiten, die Deixis auf der Bühne, sei sie Lokaldeixis, sei sie Temporaldeixis, spannungswirksam zu manipulieren⁸.

Entsprechend den Gattungsgepflogenheiten ist die fiktive gespielte Zeit in der antiken Komödie regelmäßig auf die Dauer eines Tages beschränkt; die reale Spielzeit beträgt wenige Stunden (anders als in modernen Dramen, in denen etwa mit einer weitgehenden Deckung von gespielter Zeit und Spielzeit experimentiert werden kann). Zugleich besteht eine allgemeine Tendenz, in der Anlage des Plots nur jeweils die Zuspitzung einer längeren Vorgeschichte zu behandeln⁹. Eine Situation wird nicht in ihrer gesamten Entwicklung, die über Jahre hinweggegangen sein kann, sondern nur zu einem entscheidenden Zeitpunkt vor die Zuschauer hingestellt. Zum Verständnis der Handlung nötige Informationen werden entweder durch einen Prologsprecher oder

⁶ Vgl. Peter Pütz, *Die Zeit im Drama – Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen 21977 (im folgenden Pütz, *Zeit*) 17.

⁷ Vgl. außer Pütz, *Zeit vor allem: Jürgen Paul Schwindt, Das Motiv der ‚Tagesspanne‘ – Ein Beitrag zur Ästhetik der Zeitgestaltung im griechisch-römischen Drama*, Paderborn etc. 1994 (im folgenden Schwindt, *Tagesspanne*); Jacqueline de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris 21995; immer noch wichtig: Ferdinand Junghans, *Zeit im Drama*, Berlin 1931.

⁸ Hier soll nicht dem im einzelnen nachgegangen werden, was die Linguistik zur Temporaldeixis im Drama erarbeitet hat, vgl. dazu z.B. Patrice Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen 1988, 63 f. Dies sei vielmehr einer weiteren, in Vorbereitung befindlichen Studie vorbehalten, die unter der hier entwickelten Perspektive eine Plautus-Komödie eingehend analysiert. Dort wird auch zu im engeren Sinne linguistischen Fragen ausführlich Stellung genommen.

⁹ Jürgen Blänsdorf, Plautus, in: Eckard Lefèvre (Hrsg.), *Das römische Drama*, Darmstadt 1978, 135–222, hier: 192, spricht bei der Erläuterung der Funktion des Prologs zu Recht vom „Eindruck, daß ein lange angebahntes und auf verschiedenen Schauplätzen verlaufenes Geschehen hier und jetzt in äußerster Komprimierung zum dramatischen Abschluß drängt.“ Und kurz darauf: „Wir erleben gewissermaßen nur noch den letzten Akt, der unausweichlich alles entscheidet.“ Dies ist allen am Aufführungstext Beteiligten wohlbewußt: dem Autor, den Schauspielern (sowie Musikanten) und dem Publikum.

aber im Verlauf des Stücks selbst gegeben. Die Bühnenhandlung wiederum vollzieht sich dann in der Regel innerhalb eines Tages. Der Zuschauer betrachtet also, indem er das Stück anschaut, gleichsam nur die maximale Amplitude der Handlung. Damit korreliert, mit Blick auf die reale Spielzeit, daß die Dramentexte für zunächst nur je eine Aufführung zu einem spezifischen Anlaß geschrieben wurden – daß sie also primär ephemere Produkte sind, die nur in der nicht wiederholbaren Aufführungssituation als multimediales Kunstwerk konkretisiert wurden.

Auf diese äußeren Gegebenheiten verweisen Plautus und Terenz, dies sei vorwegnehmend angemerkt, an vielen Stellen durch die Setzung der Adverbien *heri*, *hodie* und *cras* (oder durch funktions- sowie bedeutungsäquivalente Temporal ausdrücke). Ein Vergleich mit Menander wird stellenweise einen ähnlichen Einsatz der Deiktika *χθές*, *τήμερον* oder *αὔριον* (und vergleichbarer Temporaladverbiale) zeigen, und sogar bei Aristophanes scheint es bisweilen Hinweise auf diese Art Indienstnahme der Temporaldeixis zu geben; doch ist sie bei den beiden römischen Komödiendichtern insgesamt verbreiteter. Die Unterschiede sind allerdings, wie zu zeigen ist, gradueller, nicht prinzipieller Art. Die übrigen Verfasser der Neuen Komödie kommen wegen des geringen Textbestandes für eine vergleichende Studie ebensowenig in Frage wie die neben Plautus und Terenz überlieferten römischen. Daneben finden sich freilich, zumal für *hodie*, andere Einsatzmöglichkeiten, etwa als halbinterjektionale Partikel. Die Unterschiede zwischen solchen Verwendungen und der soeben genannten, auf die sprachförmige Zeitkonstruktion des Dramentextes bezogenen Funktion sind im einzelnen nicht immer leicht aufweisbar, lassen sich aber unter Berücksichtigung des Kontextes in der Regel befriedigend klären.

Ganz wie im Drama die Existenz eines hinterszenischen Raumes fingiert wird, gibt es ebenso einen zeitlichen Handlungshintergrund, der zumeist stillschweigend vorausgesetzt wird. Mitunter jedoch wird die Erinnerung an ihn genutzt, um durch kontrollierte temporale Informationsvergabe das im Drama aufgeschlagene artifizielle Kontinuum von Raum und Zeit zu stützen, andererseits um die Tatsache, daß es sich bei der wahrgenommenen Handlung um ein ephemeres Spiel auf der Bühne handelt, den Rezipienten zu verdeutlichen.

In der bekannten Rede aus der *Ποίησις* des Antiphanes, eines Vertreters der Mittleren Komödie, beschwert sich, vermutlich zu Beginn des Stückes, eine Bühnenperson darüber, daß es diejenigen, die Komödien schrieben, viel schwerer hätten als die Tragödiendichter. Der Verfasser einer Tragödie könne auf mythische Stoffe zurückgreifen, die allgemein verbreitet und dem Publikum gut bekannt seien, während Komödienautoren die Geschichten in ihren Stücken selbst erfinden müßten.

Antiphanes fr. 189, 17-23 K.-A.:

ἡμῖν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ πάντα δεῖ

εὐρεῖν, ὀνόματα καινά, - ☐ - ☐ -

☐ - ☐ - κάπειτα τὰ † διωικημένα

πρότερον, τὰ γὰρ παρόντα, τὴν καταστροφὴν,
τὴν εἰσβολήν. ἂν ἔν τι τούτων παραλίπηι
Χρέμης τις ἢ Φεΐδων τις, ἐκσυρίττεται,
Πηλεῖ δὲ πάντ' ἕξεστι καὶ Τεύκρωι ποεῖν.

Das genaue Verständnis dieses Fragments, dessen letzte Verse hier zitiert sind, ist umstritten, insbesondere die Frage, ob es sich nicht möglicherweise um eine ironisierte Aussage handelt, zumal Teukros und Peleus viel individualisiertere Charaktere sind als die komischen Allerweltsgestalten Chremes und Pheidon¹⁰.

Eines jedenfalls wird in diesem Text deutlich, nämlich die große Bedeutung, die in der Komödie der Handlung und ihrer Konstruktion zukommt, also allem, was im weitesten Sinne unter den Begriff οἰκονομία fällt. Weiterhin, daß hierzu umsichtige Techniken der Informationsvergabe notwendig sind. Betont wird unter anderem die Wichtigkeit der temporalen Informationsvergabe. Um als Zuschauer dem Drama folgen zu können, muß man gut informiert sein über das, was sich im Vorfeld ereignet hat, man muß sich überdies in dem zurechtfinden, was gerade auf der Bühne vor sich geht (man denke etwa an eine komplizierte Intrige), und schließlich erkennen, was die wichtigen, markanten Ereignisse sind¹¹.

Nun ist vielerlei erforderlich, um einen dramatischen Text überzeugend zu gestalten, neben den Figuren und ihrer Gestaltung nicht zuletzt Raum und Zeit als konkrete „Grundkategorien des dramatischen Textes“¹². Hinsichtlich der Zeitgestaltung im Drama sind nun die entscheidenden Achsen diejenigen der Sukzession und der Simultaneität¹³. Immer kann ein Ereignis auf der Bühne prinzipiell auf ein anderes folgen oder aber gleichzeitig mit jenem stattfinden, zum Beispiel im hinterszenischen Raum¹⁴. Die drei Zeitdimensionen (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) sind hierbei, zumindest weitgehend, gleichberechtigt:

¹⁰ Vgl. Richard Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge 1985 (im folgenden Hunter, *Comedy*), 32 und 65 f.

¹¹ Ein ähnliches Erfordernis im Rahmen des aristotelischen μῦθος-Konzepts wird von Malcolm Heath, *The Poetics of Greek Tragedy*, London 1987, 102 modifiziert referiert: "What is essential about the beginning of a plot is not that it should have no causal antecedents (which is impossible), but that the audience should not be left asking unanswered questions about the causal antecedents of the plot; and they will not be inclined to ask such questions if they are given enough information in the course of the play to understand what is being played out before them. Similarly, the end of the plot need not be an event without consequences; but it can and, by the modified Aristotelian requirement, should be such as to leave the audience free of unanswered questions about possible consequences."

¹² Pfister, *Drama* 327.

¹³ Vgl. Pfister, *Drama* 361–365.

¹⁴ Hierzu instruktiv: Klaus Joerden, *Zur Bedeutung des Außer- und Hinterszenischen*, in: Walter Jens (Hrsg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, 369–414.

„Es ist in jedem Augenblick des Dramas *schon* etwas geschehen, und es steht *noch* etwas aus, das aus dem Vorhergehenden gefolgert und vorbereitet wird. Jeder Moment greift Vergangenes auf und nimmt Zukünftiges vorweg. Die dramatische Handlung besteht in der *sukzessiven* Vergegenwärtigung von vorweggenommener *Zukunft* und nachgeholter *Vergangenheit*.“¹⁵

In der realen Wirklichkeit folgen alle Vorgänge für uns einer historisch wie physikalisch linearen Zeit, einem unumkehrbaren Zeitkontinuum. Die Wirklichkeit, die ein literarisches Werk evoziert, bietet, um hier einen nicht ganz unproblematischen, aber dennoch nicht selten verwendeten Terminus zu gebrauchen, die ‚Illusion‘ einer in sich (mehr oder weniger) stimmigen Wirklichkeit¹⁶. In diesem (wohlgermerkt analogisch-übertragenen) Sinne kann man von der fiktiven ‚Wirklichkeit‘ in einem literarischen Werk reden. So ergibt sich eine Unterscheidung zwischen realer Zeitstufe der Darstellung und fiktiver Zeitstufe des Dargestellten, zwischen realer Spielzeit und fiktiver gespielter Zeit¹⁷. In einem solchen Zusammenhang ist die Verwendung relationaler Zeitadverbien von besonderer Bedeutung; stellen diese doch ein sprachliches Instrumentarium zur Verfügung, das je nach Bedarf Voraus- oder Rückverweise oder auch Bezugnahme auf das ‚Jetzt‘ in der fiktiven Bühnenzeit ermöglicht. Damit bilden diese adverbialen Bestimmungen wenn nicht den gesamten so doch einen wichtigen Teil des sprachlichen ‚Leims‘, der die Dramenhandlung zusammen- und ihre Illusion aufrecht-erhält.

Es wundert daher nicht, daß die Ästhetik der Zeitgestaltung im griechischen und römischen Drama die abendländische Literaturtheorie seit Aristoteles immer wieder beschäftigt hat¹⁸. Ein locus classicus ist eine Stelle in der *Poetik* des Aristoteles (1449 b 12–16):

ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἢ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἢ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ, καὶ τούτῳ διαφέρει, καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.

¹⁵ Pütz, *Zeit* 11.

¹⁶ Ausführlich: Woldemar Görler, Über die Illusion in der antiken Komödie, in: *A&A* 18, 1973, 41–57.

¹⁷ Vgl. Pfister, *Drama* 360.

¹⁸ Literatur bei Andreas Fuchs, *Dramatische Spannung: moderner Begriff – antikes Konzept*, Stuttgart/Weimar 2000 (im folgenden Fuchs, *Spannung*), 61 Anm. 80; vgl. im übrigen die Bibliographien bei Ulf Heuner, *Tragisches Handeln in Raum und Zeit: Raum-zeitliche Tragik und Ästhetik in der sophokleischen Tragödie und im griechischen Theater*, Stuttgart/Weimar 2001 (im folgenden Heuner, *Handeln*), 195–205, sowie Schwindt, *Tagesspanne* 201–232.

Immer noch richtig die ist Feststellung von Lucas, daß hier mit dem Wort μήκος "the length of time of the action" (im Gegensatz zu der Bedeutung ‚Zeit im physikalischen Sinne‘, wie sonst in der *Poetik*) gemeint sein muß. Dies bildet bei Aristoteles ein, wenn nicht das wesentliche Unterscheidungskriterium der Tragödie gegenüber dem Epos: "Tragedy is superior to epic in unity because the events are less dispersed in time." Die Tatsache, daß diese stärkere Komprimiertheit im Laufe der Zeit auch einen größeren Grad an zeitlicher Kohäsion hervorgebracht hat, schließt sich bei dieser historisch-genetischen Betrachtungsweise für Aristoteles mühelos an, wie auch dessen Bemerkung im letzten Satz des Zitats zeigt¹⁹. Wichtig ist dabei festzuhalten, daß Aristoteles hier deskriptiv verfährt und nicht normativ, also keine Regel formuliert, sondern schlicht, wie es scheint, gängige Theaterpraxis referiert²⁰.

So läßt sich auch die Formulierung ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου erklären. Die Bühnenzeit der Mehrzahl der griechischen Tragödien des fünften Jahrhunderts erstreckt sich über die hellen Stunden eines einzigen Tages, auch wenn auf die Bewegung der Sonne im Text der Stücke normalerweise nicht direkt verwiesen wird. Sophokles und Euripides bemühen sich gelegentlich, auf die Eintägigkeit ihrer Stücke Bezug zu nehmen, und zwar mittels der simplen Technik, im Drameneingang und an entscheidenden Wendepunkten der Handlung schlicht eine ihrer Figuren darauf hinweisen zu lassen, daß ‚heute‘ etwas Bedeutsames sich ereignet bzw. ereignen wird²¹. Bemerkungen bei diesen und anderen Tragödienautoren mögen Aristoteles zu seiner Aussage angeregt haben.

Zu dieser noch rein deskriptiven Äußerung des Aristoteles läßt sich noch eine wenig später in der *Poetik*, jetzt aber im normativen Ton, getroffene Feststellung vergleichen (1451 a 2–6):

ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔξειν μὲν μήκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι.

In der Renaissance wurden diese Äußerungen des Aristoteles hyperklassizistisch umgedeutet und die sogenannte Drei-Einheiten-Regel bezüglich Ort, Zeit und Handlung formuliert²². Diese zentrale Norm der klassizistischen Regelpoetik führte, zumal ange-

¹⁹ Vgl. D.W. Lucas, Aristotle: Poetics, Oxford 1972, z.St.

²⁰ So z.B. W. Geoffrey Arnott, Time, Plot and Character in Menander, in: Francis Cairns (Hrsg.), Papers of the Liverpool Latin Seminar, Second Volume 1979, Liverpool 1979, 343–360 (im folgenden Arnott, Time), hier: 344, und Schwindt, Tagesspanne 13; vgl. auch Roy C. Flickinger, The Greek Theater and its Drama, Chicago/London ⁴1936 (im folgenden Flickinger, Theater), 257.

²¹ Vgl. Arnott, Time 345 f.

²² Vgl. Bernhard Asmuth, Einführung in die Dramenanalyse, Stuttgart ³1990, 192–200.

wandt auf die antike Komödie²³, bis ins 20. Jahrhundert zur Publikation von Studien, in denen man antiken Dichtern nachzuweisen suchte, wo sie gegen die *et loci et temporis unitates* verstoßen hätten²⁴.

Zwar folgen sehr viele der uns erhaltenen Stücke der Drei-Einheiten-Regel, aber doch eben keineswegs alle. Die Ausnahme, auf die am häufigsten verwiesen wird, bildet die Zeitgestaltung im *Heauton timorumenos* des Terenz²⁵. Darüber hinaus wird eine mögliche Zweitägigkeit der Handlung auch immer wieder seit deren Erstpublikation für die menandrischen *Epitrepontes* diskutiert, bisher allerdings ohne eindeutiges Ergebnis²⁶. Außerdem wurde 1970 eine Menander-Hypothese publiziert²⁷, die in ihrem letzten Vers darauf zu verweisen scheint, daß die dazugehörige Komödie in der Tat eine zweitägige Handlung wiedergegeben hat.

II. *Heri, hodie* und *cras* bei Plautus und Terenz

II 1. Die Bedeutung von *hodie*: ‚Heute‘ als Tag der Bühnenhandlung

In seiner Arbeit zum Motiv der Tagesspanne als Hilfsmittel zur Verdeutlichung der Zeitgestaltung im griechisch-römischen Drama hat Schwindt bereits wesentliche Feststellungen zur Verwendung des Adverbs *hodie* in der römischen Komödie getroffen, denen ich mich weitgehend anschließe²⁸. Überzeugend wird dort gezeigt, daß die Verwendung von *hodie* (und verwandten Ausdrücken wie *hic dies*) bei Plautus und Terenz an zahlreichen Stellen auf die Eintagsdramatik des Dramas anspielt und daß jeweils

²³ Zu pauschal formuliert Peter Kruschwitz, Terenz, Hildesheim 2004, 58 Anm. 38, daß „nach antikem Zeugnis ... eine Handlung, die sich über zwei Tage erstreckt, der Griechischen Neuen Komödie fremd“ gewesen sei.

²⁴ Angaben zu Literatur dieser Art bei Flickinger, Theater 246 Anm. 1.

²⁵ Vgl. Eckard Lefèvre, Terenz' und Menanders *Heautontimorumenos*, München 1994, 130–132, sowie dazu Verf., Some Notes on the Understanding of Ter. Ht. 6: *Comoedia duplex, argumentum simplex*, and Hellenistic Scholarship, in: C&M 50, 1999, 97–131; hier: 105.

²⁶ Einen instruktiven Überblick über den Diskussionsstand zu dieser interessanten Frage, die hier allerdings nicht weiter erörtert werden kann, bietet Horst-Dieter Blume, Menander, Darmstadt 1998 (im folgenden Blume, Menander), 111 f., dessen Anm. 48 noch ein Verweis auf K.B. Frost, Exits and Entrances in Menander, Oxford 1988, 69 Anm. 13 hinzugefügt werden kann.

²⁷ Menander fr. 203,6, in: Colin Austin (Hrsg.), *Comicorum Graecorum Fragmenta in Papyris reperta*, Berlin/New York 1973, 196: τοῦτο δεῖν ἡμερῶν χρόνον; doch läßt der fragmentarische Zustand des Textes dessen Bedeutung letztlich offen.

²⁸ Schwindt, Tagesspanne 149–178.

‚heute‘, also ‚an diesem einen Tag‘, als Ausdruck vom Dichter bewußt gesetzt bzw. den Charakteren auf der Bühne in den Mund gelegt wird²⁹.

Zunächst sei eines der Beispiele Schwindts hier angeführt. In der *Mostellaria* freut sich der *servus callidus* Tranio darauf, seinen Herrn Theopropides ordentlich einzuseifen (Mo. 427 f.)³⁰:

[Tr.] *ludos ego hodie vivo praesenti hic seni
faciam, quod credo mortuo numquam fore.*

Tranio präsentiert sich hier als Spielleiter einer Theatertruppe, die am heutigen Tage ein Stück aus Anlaß von *ludi* auf die Bühne bringt. Entsprechend sagt der vertrottelte *senex* Theopropides in einem Anflug von Selbsterkenntnis gegen Ende des Stücks von den Leistungen seines Sklaven Tranio: *deludificatust me hodie indignis modis* (Mo. 1033), und kurz darauf wieder: *deludificatust me hodie in perpetuom modum* (Mo. 1035). Entsprechend formuliert es auch Merkur als Prologsprecher im *Amphitruo* (Am. 94 f.): *hanc fabulam, inquam, hic Iuppiter hodie ipse aget / et ego una cum illo*. In ähnlichem Sinne hat Erich Segal auf den besonderen Charakter der Zeitangabe *hodie* im plautinischen *Stichus* 669 f. hingewiesen: “To be free from care is here equated with being Athenian – at least for twenty-four hours, *hunc diem unum*.”³¹

So verstanden, steht die Angabe ‚heute‘ für den Moment, in dem sich die Komödie selbst sich abspielt. Ein gutes Beispiel für diese Auffassung bietet eine Passage aus dem *Trinummus* (843 f.):

*Huic ego die nomen Trinummo facio: nam ego operam meam
tribus nummis hodie locavi ad artis nugatorias.*

Hic dies ist hier mit dem Titel der Komödie, eben *Trinummus*, geradezu in eins gesetzt; es bedeutet hier denn auch nicht nur ‚dieser Tag‘, sondern nachgerade ‚dieses Stück‘³².

²⁹ Vgl. Hunter, *Comedy* 36. Vereinzelt findet man solche Hinweise auch in der griechischen Tragödie, vgl. Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977 (im folgenden Taplin, *Aeschylus*), 292 mit Verweis auf Soph. Ai. 753–757, Eur. Hipp. 21 f.

³⁰ Vgl. Schwindt, *Tagesspanne* 168.

³¹ Erich Segal, *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*, Oxford ²1987 (im folgenden Segal, *Laughter*), 34.

³² Segal, *Laughter* 220 hebt hervor, daß der *sycophanta* den *Tag* benennt, während parallel dazu Plautus das *Stück* benannt hat (vgl. Trin. 9,19–20). Nach der hier vertretenen Auffassung ist dies ganz folgerichtig: Der Dichter benennt das Stück, den Rahmen der Handlung, von außen; der *sycophanta* (als Bühnenperson) benennt *auch* das Stück, nur kann er das nicht wissen, sondern bezieht seine Namensgebung auf die einzige Größe, die ihm (entsprechend dem Rapport zwischen Autor/Schauspielern und Zuschauern, auf dessen zentrale ästhetische Bedeutung Timothy J. Moore, *The Theater of Plautus: Playing to the Audience*, Austin 1998, sehr

Hodie kann auch in ähnlichen Fällen geradezu als synonym mit ‚in diesem Theaterstück‘ aufgefaßt werden, etwa an einer Stelle im *Casina*-Prolog (64–66) des Plautus, wo es um das Nichterscheinen einer Bühnenperson geht, die im griechischen Original allerdings auftrat³³:

*is, ne expectetis, hodie in hac comoedia
in urbem non redibit: Plautus noluit;
pontem interruptit, qui erat ei in itinere.*

Auch bei Terenz finden sich Beispiele für die Verwendung von *hodie* als Hinweis auf das Motiv der Tagesspanne. So weist Schwindt etwa für die *Andria* eine sehr hohe Frequenz des Adverbs nach, das jedesmal im Zusammenhang mit der für den Tag der Bühnenhandlung (zumindest zum Schein) geplanten Hochzeit verwendet wird³⁴.

Unter Berücksichtigung dieser Beobachtungen sollen nun die Adverbien *heri* und *cras* in die Betrachtung einbezogen und dabei das Bestehen eines Systems temporaler Deiktika aufzuzeigen versucht werden, mittels welches Plautus und Terenz zum einen metatheatralisch auf die Gegebenheiten des Genres Komödie mit seiner Eintagsdramatik aufmerksam machen, dabei zugleich aber die entsprechenden Temporaladverbien auf besonders bewußte Art als Quelle sprachlich-inhaltlich-situativer Komik nutzen. Weiterhin will ich der These nachgehen, ob ‚heute‘, ‚gestern‘ und ‚morgen‘ auch als Ausdrucksweisen für ‚in diesem Stück‘, ‚vor diesem Stück‘ und ‚nach diesem Stück‘ (also tatsächlich: ‚niemals‘) gesetzt werden können. Andere relationale Adverbien wie *dudum*, *olim* oder *mox* bleiben hier bewußt unberücksichtigt, da sie einen eher unbestimmten Bezug zur Bühnenhandlung ausdrücken und insofern für die hier aufgeworfene Frage erst in zweiter Linie interessant werden könnten.

Dagegen soll aber im Anschluß an die Untersuchung der römischen Komiker auch ein Blick auf die griechische Komödie geworfen werden, um festzustellen, ob es sich bei der hier beobachteten Erscheinung um ein übergreifendes chronodramatisch-ästhetisches Prinzip handelt oder nicht.

zu Recht hingewiesen hat) zuhanden ist, eben den Tag, die Tagesspanne, in der allein er (als Bühnenfigur) existiert; dies wird quasi per ‚Kontrakt‘ sowohl von den Zuschauern als auch von den Bühnenpersonen als gegeben gesetzt. Zum attraktiven Erklärungsmodell der (freilich regelmäßig nur impliziten) ‚Vereinbarung‘ zwischen Zuschauer und Theater, aufbauend auf soziologischen Arbeiten von Erving Goffman, vgl. Fuchs, Spannung 72 f.

³³ Für die hier interessierende Fragestellung ist es ohne Belang, daß der *Casina*-Prolog in der uns vorliegenden Form nicht von Plautus stammt, sondern vielmehr der ersten Phase der Wiederaufführungen seiner Komödien zuzurechnen ist; vgl. zuletzt Otto Zwierlein, Zur Kritik und Exegese des Plautus II: *Miles gloriosus*, Stuttgart 1991, 230 mit Anm. 471, nach dessen Ansicht dies allerdings nur für die Verse 5–22 gilt.

³⁴ Vgl. Schwindt, Tagesspanne 149 f.

II 2. Die metatheatralische Verwendung von *cras*

Zur Probe auf das Exempel sei ein anderer kurzer Ausschnitt aus der *Mostellaria* betrachtet (Mo. 651–657). Zur Situation: Ein Geldverleiher mit dem bezeichnenden Namen Misargyrides, dem der Sohn des Theopropides Geld schuldet, fordert Kapital und Zinsen, insgesamt 44 Minen, zurück. Der schlaue Sklave Tranio beschwätzt den Alten, dem Wucherer das Geld zu zahlen, indem er Theopropides die Lüge aufischt, sein Sohn habe mit der doch recht beträchtlichen Summe sehr günstig eine Luxus-Immobilie erstanden, während er tatsächlich das Geld für sein Wohl- und Liebesleben verpraßt hat:

Tr. *Absolve hunc quaeso, vomitu ne hic nos enecet.*

Th. *Adulescens, mecum rem habe. Mis. Nempe abs te petam?*

Th. *Petito cras. Mis. Abeo: sat habeo, si cras fero.* [Geht ab.]

Tr. *Malum quod isti di deaque omnes duint,*

ita mea consilia perturbat paenissime.

nullum edepol hodie genus est hominum taetrius

nec minus bono cum iure quam danisticum.

Hier geschieht, wie es scheint, wirklich nichts Besonderes. Nachdem Misargyrides – immerhin seit Vers 560! – völlig unbeirrbar um die Rückzahlung des Darlehens gefochten hat, läßt er sich nun, nach fast einhundert Versen eines sehr bewegten Dreipersonengesprächs, ganz plötzlich dazu bestimmen, nachzugeben und sich friedlich – und wohlgerne: auf Nimmerwiedersehen! –, mit des Theopropides Versprechen, das geforderte Geld werde er schon morgen erhalten, aus dem Bühnengeschehen zurückzuziehen. Damit scheint nun der Geldverleiher endlich – wenn auch nicht sofort – bekommen zu haben, was er wollte: *sat habeo, si cras fero*³⁵. Nur eines wäre dieser Abschnitt damit noch lange nicht – nämlich komisch, zum Lachen anregend.

Vielmehr muß sich das Publikum wundern, daß die Sache für den Misargyrides so vergleichsweise gut ausgeht. Denn dieser Geldverleiher ist alles andere als ein Sympathieträger. Er gehört zur Gruppe derjenigen Charaktere in der Komödie, denen es aufgrund ihrer stereotypen Rollen obliegt, berufsmäßige Spaß- und Spielverderber zu sein. Diese Charaktere hat Segal recht passend als „agelasts“, ‚Agelasten‘, bezeichnet, als ‚Nicht-Lacher‘³⁶. Neben dem *danista*, dem *pater durus* und dem *miles gloriosus* ist es vor allem das *genus lenoninum*, also das Zuhälterpack, das in der römischen Komödie

³⁵ Die Wendung *sat habeo* bedeutet ‚ich bin zufrieden mit‘ bzw. ‚betrachte als ausreichend‘ (vgl. OLD s.v. *satis* 4) und nicht, wie man vielleicht in falscher Analogie zum Ausdruck *sat ago* ‚ich werde hart bedrängt‘ (vgl. OLD s.v. *satis* 5) anzunehmen bewogen werden könnte, ‚ich habe genug‘ (im Sinne von: ‚ich bin unzufrieden‘). Die Äußerung des Geldverleihers enthält keine versteckte Kritik, sondern ist Zustimmung.

³⁶ Segal, Laughter 70 (in Anlehnung an George Meredith).

in keinem hohen Ansehen steht. Sowohl Wucherer als auch Zuhälter haben ein ausgeprägtes Interesse daran, Geld zu verdienen, *lucrum* zu erzielen, oder zumindest, wie die geizigen Alten, keine unnötigen *nummi* auszugeben. Sie alle sind extreme Grenznutzenoptimierer, bestenfalls ökonomisch-rational orientiert, schlimmstenfalls irrational-gierig, die sich in die Welt der Komödie verirrt haben. In dieser freilich ist für sie kein Platz. Sie können in ihr nicht gewinnen, so Segal: “Whether his preoccupation be military, monetary, or admonitory, the Plautine antagonist to the comic spirit is always beaten by the majority and chased off. Any kind of business is at odds with holiday, and these pragmatic, moralistic ‘aliens’ must go back where they belong.”³⁷

Es nähme doch Wunder, wenn nun ausgerechnet ein solcher Geldverleiher in dem eben gelesenen *Mostellaria*-Abschnitt gewinnen sollte. Zur Lösung dieses Problems sei folgende These formuliert: Der Wucherer gewinnt nicht, sondern er verliert, und zwar auf ganzer Linie und endgültig. Die Zusage, er werde das Geld *cras* erhalten, bedeutet nämlich tatsächlich, daß er es nie erhält, denn ein ‚Morgen‘ gibt es in der Komödie, die ja im *hic et nunc* angesiedelt ist, gar nicht³⁸, worauf auch die Bemerkung des Tranio in Vers 656 hinweist, in der allerdings ein gnomischer Sinn dominiert.

Während nun der Agelast Misargyrides die Zusage des Theopropides wörtlich ernst nimmt und damit zeigt, in keiner Weise begriffen zu haben, daß er sich in einer Komödie befindet, hat das Publikum seinen Spaß und kann sein überlegenes Wissen um die Tatsache, daß *cras* hier eben bedeutet *ad Kalendas Graecas*, weidlich auskosten. Im folgenden sei nun eine Reihe ähnlicher Fälle betrachtet.

Am Ende der *Mostellaria* steht Tranio kurz davor, von Theopropides für seine unverschämten Manipulationen bestraft zu werden. Tranio hat sich auf den Hausaltar geflüchtet, während Callidamates, ein Freund von Theopropides’ Sohn, um Vergebung für den Sklaven bittet. Zum Abschluß der Bitten des Callidamates schlägt Tranio mit einer unverschämten Pseudo-Begründung, warum man ihn denn begnadigen solle, dem Faß den Boden aus (Mo. 1178 f.):

*Quid gravaris? quasi non cras iam commeream aliam noxiam:
ibi utrumque, et hoc et illud, poteris ulcisci probe.*

Eigentlich ist diese Äußerung in ihrer Frechheit kaum zu fassen, aber Theopropides läßt daraufhin den Tranio tatsächlich straflos ausgehen (wie es sich freilich am Ende einer Komödie auch gehört). Damit endet das Stück, doch ein Morgen wird es eben

³⁷ Segal, *Laughter* 97.

³⁸ Vgl. J.J. Tierney, *Some Attic Elements in Plautus*, in: *Proceedings of the Royal Irish Academy* 50 C, 1945, 21–61 (im folgenden Tierney, *Plautus*); hier: 47. Ähnlich Gordon Williams, *Some Problems in the Construction of Plautus’ Pseudolus*, in: *H* 84, 1956, 424–455 (im folgenden Williams, *Pseudolus*), hier: 446, zu *Pseud.* 1231. Etwas oberflächlich vermerkt David Christenson, *Plautus: Amphitruo*, Cambridge 2000, 225 (zu *Amph.* 480), *cras* werde oft verwendet “to indicate loosely ‘after the play’.”

gerade nicht geben, und so hat Tranio gesiegt, indem er ohne Strafe davongekommen ist. Man ist versucht, bei der Zeitangabe *cras*, bei des Sklaven Worten ‚morgen werde ich mit was anderem schuldig‘, ein ‚beim nächsten Mal‘ oder gar ein ‚im nächsten Theaterstück‘ mitzuhören³⁹.

Auf ganz ähnliche Weise versucht sich in der *Casina* der Alte Lysidamus den Vorwürfen seiner Frau Cleostrata zu entziehen, die er bittet, sie möge sich beherrschen und doch einfach ‚morgen‘ mit ihm weiterstreiten (Cas. 246–249):

[Cleost.] *mades mecastor. vide, palliolum ut rugat. Lys. Di me et te infelicient, si ego in os meum hodie vini guttam indidi. Cleost. Immo age, ut lubet, bibe, es, disperde rem. Lys. Ohe, iam satis, uxor, comprime te, nimium tinnis, relinque aliquantum orationis, cras quod mecum litiges.*

An anderer Stelle, am Ende des *Poenulus*, wird allerdings sogar leichter Zweifel laut, ob denn eine Verschiebung auf ‚morgen‘ wirklich die bestmögliche Lösung ist (Poe. 1417 f.):

Lyc. *Aurum cras ad te referam tuom.*
Ag. *Facito in memoria habeas.*

Der Zuhälter Lycus sagt die Bezahlung in Gold für ‚morgen‘ zu – Agorastocles nimmt das Versprechen zum Anlaß, den *leno* zu ermahnen, sich auch wirklich daran zu erinnern. Damit wird deutlich: Einem Versprechen auf ‚morgen‘ ist eben nicht unbedingt zu trauen. Ebenfalls im *Poenulus* werden die auf unmittelbare Entlohnung hoffenden Rechtshelfer von Agorastocles abgefertigt (Poe. 806–810):

[Ag.] *Bonam dedistis, advocati, operam mihi.*
cras mane, quaeso, in comitio estote obviam.
tu sequere me intro. vos valet. Adv. Et tu vale.
iniuriam illic insignite postulat:
nostro servire nos sibi censet cibo.

³⁹ Segal, Laughter 161 deutet die Zeitangabe nicht metatheatralisch, sondern als Referenz auf die momentane saturnalische Lizenz: “Tomorrow Theopropides will again enjoy his unquestioned *patria potestas* (over his son as well as his slave), and Tranio will be back at the very bottom of the social scale. Tomorrow the rascally slave will not perch majestically on the altar, a pose which both suggests his temporary ‘divinity’ and serves as a vivid reminder that today is, in every sense, a holiday.” Diese Deutung und die von mir vorgetragene schließen einander nicht aus, sondern ergänzen sich.

Die *advocati* beschwerten sich, hatten sie doch erwartet, für ihren Rechtsbeistand in der Auseinandersetzung von Agorastocles mit dem Zuhälter Lycus zumindest zum Essen eingeladen zu werden; doch fügen sie sich letztlich in die Abfertigung.

Anders im *Pseudolus* (Ps. 85–93): Der verzweifelte junge Liebhaber Calidorus, Sohn des Simo, bittet den Pseudolus, Sklaven des Simo, um ein sofortiges Darlehen (*nunc*) von einer Drachme, um sich davon einen Strick zum Aufhängen kaufen zu können, was er *ante tenebras*, also noch vor Einbruch der Nacht tun werde. Er wolle ihm, Pseudolus, die Drachme ‚morgen‘ zurückgeben; der zeitliche Gegensatz wird durch die Erwähnung von *hodie* im ersten Vers des Abschnitts deutlich herausgestellt.

Cal. *Actum est de me hodie. sed potes nunc mutuum drachumam dare unam mihi, quam cras reddam tibi?*
 Ps. *Vix hercle, opinor, si me opponam pignori. sed quid ea drachuma facere vis? Cal. Restim volo mihi emere. Ps. Quam ob rem? Cal. Qui me faciam pensilem. certum est mihi ante tenebras tenebras persequi.*
 Ps. *Quis mihi igitur drachumam reddet, si dedero tibi? an tu te ea causa vis sciens suspendere ut me defraudes, drachumam si dederim tibi?*

Pseudolus führt aus, was ihn an dem Wort *cras* stört, nicht ohne dies in einen unverschämten Witz zu kleiden: Der junge Herr wolle wohl besonders schlau sein und sich durch vorzeitiges Aufhängen vor der Zahlungsverpflichtung drücken. Hier wird deutlich mit dem Temporaladverb gespielt, das einerseits konkret gefaßt ‚morgen‘, andererseits aber eben ‚nicht in diesem Theaterstück‘ (also: *ad Kalendas Graecas*) bedeutet.

Später im selben Stück verschiebt Ballio die Auszahlung des Simo auf ‚morgen‘ (1294: *peregrinos absolvam, cras agam cum civibus*); so ‚vertagt er die Angelegenheit über Stückende hinaus und läßt sie in der Schwebelage, so daß sie zuletzt umso eher ignoriert werden kann.“⁴⁰

Noch weiter geht der aufdringliche Koch im *Mercator*. Der *senex* Lysimachus beherbergt auf Bitten seines Nachbarn eine hübsche *meretrix*. Die beiden Alten beschließen, da Lysimachus’ Ehefrau Dorippa auf dem Lande weilt und erst für den folgenden Tag zurückerwartet wird, für sich und die junge Frau einen Party-Service zu bestellen. Als der durch das Erscheinen des Kochs – und das ausgerechnet kurz nach der überraschenden, allzu frühen Rückkehr seiner Frau! – stark kompromittierte Lysimachus diesen ihm nun äußerst lästigen Gesellen mit einer Vertröstung auf ‚morgen‘ von der

⁴⁰ So bereits Heinrich Marti, *Untersuchungen zur dramatischen Technik bei Plautus und Terenz*, Diss. Zürich, Winterthur 1959 (im folgenden Marti, *Technik*), 115, der in Anm. 36 auf eine Reihe ähnlicher Stellen verweist.

Bühne abfertigen will, reagiert dieser anders als erhofft. Zunächst beginnt alles wie in den bisher betrachteten Fällen (Mer. 769–782):

Coc. *Vin me experiri?* Lys. *Nolo.* Coc. *Mercedem cedo.*
 Lys. *Cras petito; dabitur. nunc abi.* Dor. *Heu miserae mihi!*
 Lys. *Nunc ego verum illud verbum esse experior vetus:*
aliquid mali esse propter vicinum malum.
 Coc. *Cur hic astamus? quin abimus? incommodi*
si quid tibi evenit, id non est culpa mea.
 Lys. *Quin me eradicas miserum.* Coc. *Scio iam quid velis:*
nempe me hinc abire vis. Lys. *Volo inquam.* Coc. *Abibitur.*
drachmam dato. Lys. *Dabitur.* Coc. *Dari ergo sis iube.*
dari potest interea dum illi ponunt. Lys. *Quin abis?*
potine ut molestus ne sis? Coc. *Agite apponite*
obsonium istuc ante pedes illi seni.
haec vasa aut mox aut cras iubebo abs te peti.
sequimini. [Geht mit seiner Entourage ab.]

Der Koch droht mit einem Rechtsstreit. Lysimachus bietet ihm an, ‚morgen‘ zu zahlen. Dann sagt er dem Koch nur noch: „Hau ab!“ In diesem Moment löst sich bei Dorippa, die ihren Mann verdächtigt, sie mit der *meretrix* im eigenen Heim der Familie zu betrügen, ein Klageruf: *heu miserae mihi*. Lysimachus wird dadurch zu einer gnomischen Bemerkung *ad spectatores* über sein Unglück gebracht, während der Koch danebensteht und Maulaffen feilhält. Dann, in Vers 773, fragt er seine Gehilfen, die mit Lebensmitteln beladen auf der Bühne stehen: *Cur hic astamus? quin abimus?*, wendet sich an Lysimachus und sagt: „Falls du irgendwelche Unannehmlichkeiten hast – meine Schuld ist das nicht.“ Lysimachus antwortet kleinlaut: *Quin me eradicas miserum*, worauf der Koch die erlösende Bemerkung äußert: „Ach, ich weiß schon was du willst: natürlich, ich soll fortgehen.“ „Allerdings.“ Da verkündet der Koch großzügig: „Man wird fortgehen.“ Aber dann folgt sogleich: „Gib ’ne Drachme.“ Lysimachus antwortet (im selben Ton wie der Koch): „Sie wird gegeben werden.“ „Also, her damit. Sie kann mir gegeben werden, während meine Helfer die Sachen abstellen.“ Darauf Lysimachus: „Warum verschwindest du nicht endlich und bist mir nicht mehr lästig?“ Dann erst läßt der Koch die Gefäße mit den Lebensmitteln vor Lysimachus’ Füßen abstellen und geht mit seiner Entourage ab, allerdings nicht ohne vorher in einer kurzen Reprise auf das *cras*-Motiv zu verweisen: „Ich werde die Gefäße entweder in Kürze oder morgen abholen lassen.“

Schließlich eine Situation im *Curculio* (Cu. 525 f.):

Ly. *Numquid vis, leno? Ca. istas minas decem, qui me procurem,*
dum melius sit mihi, des. Ly. *Dabuntur, cras peti iubeto.* [Geht ab.]

Hier treffen zwei Agelasten reinsten Wassers aufeinander, der Zuhälter Cappadox und der Bankier Lyco. Der Parasit Curculio hat es durch ein geschicktes Täuschungsmanöver dahin gebracht, daß der Bankier die Zahlung von zehn Minen an den Zuhälter zusagt, woraufhin Curculio von Cappadox das Mädchen erhält, das er nun dem jungen Liebhaber Phaedromus zuführen kann. Lyco geht auf Nimmerwiedersehen mit dem Versprechen ab, daß das Geld ‚morgen‘ zur Verfügung stehe. Allerdings wird das Motiv im *Curculio* variiert. Am Ende des Stücks, nachdem eine Anagnorisis und die glückliche Vereinigung der Liebenden bereits stattgefunden haben, tritt der Zuhälter mit einem Geldbeutel in Händen nochmals auf und berichtet, wie er schon heute (!) durch Druck auf den Bankier das Geld erhalten habe (Cu. 679–686). Er hat also wohl der Ankündigung, es werde ‚morgen‘ gezahlt, nicht wirklich getraut. Für die Zuschauer, die wohl bei einer Vertröstung auf ‚morgen‘ regelmäßig mit dem Nichteintreten des auf der Bühne Angekündigten rechnen, ist diese Wendung also sicherlich eine Überraschung. Kurz darauf wird das Geld dem Bankier allerdings vom jungen Liebhaber und dem Bruder der Geliebten, einem Soldaten, unter scharfem Zwang entwunden. Dies ist wohl auch der Grund für die Variation des Motivs: Der Autor wollte das Geld am Ende der Komödie deutlich sichtbar in den Besitz der Liebenden und ihrer Verbündeten bringen, um dem Zuhälter jede Möglichkeit zu nehmen, sich zu bereichern.

Bei Terenz finden sich insgesamt weniger Belege für *cras*. Allerdings ist auch ihm eine Verwendung des Adverbs in der eben für Plautus skizzierten Weise keineswegs fremd, wie sich an zwei Passagen aus den *Adelphen* zeigen läßt. In der ersten (Ad. 202–205) beklagt sich der Kuppler Sannio in einem Monolog darüber, daß er vom *adulescens* Aeschinus zu einem unvorteilhaften Geschäft gezwungen wird:

*Age, iam cupio si modo argentum reddat. sed ego hoc hariolor:
ubi me dixero dare tanti, testis faciet ilico
vendidisse me; de argento – somnium: „mox; cras redi.“
id quoque possum ferre si modo reddat, quamquam iniuriumst.*

Hier wird die Standard-Abfertigung in zwei Worten zusammengefaßt: *cras redi*, „komm morgen wieder“. Wem so geantwortet wird, so sagt Sannio zu sich selbst, der darf sich wohl von vornherein nicht viel Hoffnung auf sein Geld machen⁴¹.

In der zweiten Passage (Ad. 837–842) versucht Micio seinen Bruder Demea dazu zu bewegen, wenigstens ‚heute‘, also am Tag der Bühnenhandlung, seinen strengen Sinn fahren zu lassen. Dafür könne er ‚morgen‘ (oder sogar noch in der Nacht!) seinen Sohn mit aufs Land nehmen. Nur heute möge er, bitte, heiter und fröhlich sein.

⁴¹ Vgl. auch den Hinweis bei Blume, Menander 80 Anm. 19 und den dort zitierten, bereits weiter oben erwähnten Williams, Pseudolus. Die Terenz-Kommentare schweigen zu dieser Stelle.

Mi. Tace:

*non fiet. mitte iam istaec; da te hodie mihi:
exporge frontem. De. Scilicet ita tempu' fert:
faciundumst. ceterum ego rus cras cum filio
cum primo luci ibo hinc. Mi. De nocte censeo:
hodie modo hilarum te face.*

II 3. Die metatheatralische Verwendung von *heri*

Nach dieser Betrachtung einer Auswahl von Belegstellen für *cras* sollen nun drei Textstellen für die Verwendung von *heri* präsentiert werden, bevor die Praxis in der griechischen Komödie ins Auge gefaßt wird.

Die erste Textstelle stammt wiederum aus dem *Mercator* (480–482). Eutyclus, der Freund des verzweifelten jungen Liebhabers Charinus, hat seinen ersten Auftritt und verblüfft den *adulescens amator* wie wohl auch das Publikum durch seine hervorragende Kenntnis der Vorgeschichte der Handlung. Dies bringt Charinus denn auch zum Ausdruck, indem er sagt: „Du weißt ja ganz schön viel.“

*Char. Plurimum tu scis. sed qui scis esse amicam illam meam?
Eut. Tute heri ipse mihi narrasti. Char. Satin ut oblitus fui,
tibi me narravisse? Eut. Hau mirumst factum.*

Dann stellt er die berechtigte Frage, woher Eutyclus denn eigentlich wisse, daß jenes Mädchen, von dem die Rede gewesen ist, seine Freundin sei. Darauf versetzt Eutyclus, „Das hast du mir doch höchstpersönlich gestern erzählt.“ – „Kaum zu fassen, vergesse ich doch glatt, daß ich dir das erzählt habe.“ – „Kein Wunder.“

Ein seltsamer Textabschnitt, der verschiedene Deutungen zuläßt. Es sei hier vorgeschlagen, daß Plautus sich mit diesen Versen über die Gepflogenheit lustig macht, einzelne Details und Voraussetzungen der Vorgeschichte vermittels eines Rückverweises auf das fiktive ‚Gestern‘, das vor der Zeit der Bühnenhandlung liegt, sozusagen auf dem Wege der Abkürzung einzuführen; hierfür spricht auch das zweimalige Vorkommen des Verbuns *narrare*. Ähnlich steht es im zweiten Textbeispiel (*Per.* 108–119)

*Sat. Sapis multum ad genium. Tox. Sed tu, ecquid meministi, heri
qua de re ego tecum mentionem feceram?
Sat. Memini: ut murena et conger ne calefierent;
nam nimio melius oppectuntur frigida.
sed quid cessamus proelium committere?
dum mane est, omnis esse mortalis decet.
Tox. Nimis paene manest. Sat. Mane quod tu occeperis
negotium agere, id totum procedit diem.*

Tox. *Quaeso animum advorte hoc. iam heri narraui tibi
tecumque oravi, ut nummos sescentos mihi
dares utendos mutuos. Sat. Memini et scio,
et te me orare et mihi non esse quod darem.*

Der Sklave Toxilus fragt den Parasiten Saturio, ob er sich erinnern könne, was er, Toxilus, ihm gestern gesagt habe. Dieser antwortet zunächst irgendeinen Unsinn über den Verzehr von Fischen und redet dann in bester Parasitenmanier weiter vom Essen. Schließlich ruft Toxilus ihn zur Ordnung und sagt ihm, was er ihm schon gestern gesagt habe, nämlich daß er ihn um ein Darlehen von sechshundert *nummi* bitte. Darauf versetzt Saturio, daran erinnere er sich, sowohl daran, daß Toxilus ihn gebeten habe, als auch daran, daß er, Saturio, kein Geld habe. Der Rückgriff auf das vor der Bühnenhandlung liegende ‚Gestern‘ (und das damalige Gespräch; es fallen die Begriffe *mentionem facere, narrare, orare*) bleibt für Toxilus erfolglos, weil sein Gegenüber keine Lust hat, das Spiel mitzutragen, obwohl er dies aufgrund seines Vorwissens, aus dem er ja keinen Hehl macht, durchaus könnte.

Auch Terenz, bei dem sich für *heri* insgesamt recht viele Belege finden, spielt mit dem Rückgriff auf die Vergangenheit aus der Bühnenhandlung heraus. Die vielleicht interessanteste Passage findet sich in der *Hecyra* (466 f.):

La. *Heri Philumenam ad se accersi hic iussit. dic iussisse te.*
Ph. *Noli fodere. iussi. La. Sed eam iam remittet. Ph. Scilicet.*

Philumena hat unter dem Vorwand, mit ihrer Schwiegermutter nicht zurechtzukommen, das Haus des Laches, mit dessen Sohn Pamphilus sie verheiratet ist, verlassen. In diesem Textausschnitt möchte Laches den Phidippus, Philumenas Vater, dazu bringen, Pamphilus zu sagen, daß er selbst seine Tochter zu sich bestellt habe und daß dies der Grund ihrer Abwesenheit sei. Ohne Zögern greift Laches hier zum bequemen Mittel des Verweises auf das vor der Bühnenhandlung liegende ‚Gestern‘, um eine ihm genehme Vergangenheit zu fingieren.

Als Fazit sei festgehalten: Das Adverb *heri* findet sich vornehmlich in Kontexten, in denen Teile der (fiktiven) Vorgeschichte der Handlung rückgreifend exponiert werden, worauf auch regelmäßig die Verwendung entsprechender Verben hindeutet.

III. Temporaladverbien und Metatheater in der römischen Komödie

Die bisherigen Beobachtungen seien wie folgt zusammengefaßt: Entsprechend den Konventionen der Gattung ist die Dramenhandlung mit wenigen Ausnahmen, die die Regel bestätigen, auf die Dauer eines Tages beschränkt. Zugleich besteht eine Neigung, in der Anlage des jeweiligen Plots nur den Endpunkt, nachgerade die Zuspit-

zung, einer längeren, verwickelten Vorgeschichte zu behandeln⁴². Hinzu kommt, daß die Texte der Komödien für zunächst nur eine Aufführung verfaßt wurden. Auf diese äußeren Bedingungen verweisen Plautus und Terenz bisweilen durch gezielte Setzung der Temporaladverbien *heri, hodie* und *cras* (bzw. ihrer Äquivalente).

Es ist kaum nötig, darauf hinzuweisen, daß die hier vorgestellte Art, diese Ausdrücke zu verwenden, natürlich nur einen Aspekt, wenn auch einen wichtigen, der vielseitigen Einsatzmöglichkeiten für diese Temporaladverbien darstellt. Es sei hier angemerkt, daß es auch andere Weisen gibt, wie ein Komödiendichter die Angaben ‚gestern‘, ‚heute‘ und ‚morgen‘ einsetzen kann. So stellt zum Beispiel die gnomische Verwendung insbesondere von ‚heute‘ und ‚morgen‘ ein Mittel dar, um die Möglichkeit eines plötzlichen Umschlags der Lebensverhältnisse, ob unter dem Einwirken der Tyche/Fortuna oder durch eigenes Verschulden, auszudrücken⁴³.

Das lateinische *hodie* wiederum zeigt nicht selten „Ansätze zu halbinterjektionaler partikelartiger Erstarrung“, vor allem in der Junktur *numquam hodie* oder auch in Verbindung mit Ausrufen wie *hercle*, wo es versichernde Kraft besitzt⁴⁴. Insbesondere findet es sich, wie übrigens auch das griechische *τήμερον* in einer Reihe von Fällen in der Alten und Neuen Komödie⁴⁵, als emotionale Abtönpartikel in Drohungen und Flüchen.

⁴² Für das griechische Drama stellt A.W. Gomme fest, daß “the Greeks were generally concerned only with the last part of the story, with the solution, not the tying of the knot; the first part was all put into a prologue or one or two exposition scenes.” (Zitiert nach: Sander M. Goldberg, *The Making of Menander's Comedy*, London 1980, 45).

⁴³ Heute geht es dem Menschen gut, morgen aber vielleicht schon schlecht; vgl. z.B. aus der griechischen Komödie Diph. fr. 44 K.-A.: ἀπροσδόκητον οὐδὲν ἀνθρώποις πάθος / ἐφημέρους γὰρ τὰς τύχας κεκτημένα; auf einer optimistischen Note dagegen bei Terenz, Phorm. 841 f.: *O Fortuna, o Fors Fortuna, quantis commoditatibus, / quam subito meo ero Antiphoni ope vostra hunc onerastis diem!* – Zur gnomischen Thematisierung von Schicksalsumschlägen, μεταβολαί, in der Neuen Komödie vgl. Gregor Vogt-Spira, *Dramaturgie des Zufalls: Tyche und Handeln in den Komödien Menanders*, München 1992, 52–59; vgl. auch Geoffrey Arnott, *Moral Values in Menander*, in: *Philol.* 125, 1981, 215–227.

⁴⁴ So Johann Baptist Hofmann, *Lateinische Umgangssprache*, Heidelberg³ 1951, § 47; vgl. auch Iacobus van Wageningen, *Hodie*, in: *Mnem* 46, 1918, 161–164. Ähnlich: R.J. Tarrant, *Seneca: Agamemnon*, Cambridge 1976, 354 f. (zu Sen. Ag. 971: *morieris hodie*); Walter Stockert, *Plautus: Aulularia*, Stuttgart 1983, 46 (zu Aul. 48: *si hercle hodie*). A.S. Gratwick, *Plautus: Menaechmi*, Cambridge 1993, 197 (zu Men. 596) stellt fest: “*hodie* in Pl. (Plautus) often bids fair to become a mere expletive, readily tagging on to personal pronouns and demonstratives; Ter. (Terence) is typically more circumspect.” Doch gerade die emphatische (und zugleich etymologisierende) Zusammenstellung von *hunc diem* und *hodie* in dem von Gratwick erwähnten Vers deutet allerdings darauf, daß hier weniger die Funktion einer emotionalen Abtönpartikel als vielmehr die eines Verweises auf die Eintägigkeit ins Auge zu fassen ist.

⁴⁵ Cratinus fr. 129 K.-A.; Hermippus fr. 74 K.-A.; Aristoph. *Nub.* 699. 1308. 1491, *Equ.* 68, *Vesp.* 643, *Pax* 243, *Av.* 1045, *Plut.* 433; Men. fr. 881 K.-A.

Cras hingegen kann zum Beispiel auch eingesetzt werden, um – in gleichsam ‚präzipitierender‘ Verwendung – dramatischen Handlungsdruck aufzubauen, indem auf zukünftige Bedrohungen oder widrige Umstände hingewiesen bzw. für die Erledigung einer bestimmten Aufgabe eine Frist gesetzt wird⁴⁶; *heri* dient nicht selten dem bloßen Rückgriff expositorischer Informationsvergabe⁴⁷ (ohne ‚taktische‘ Nebenabsichten der das Adverb verwendenden Bühnenperson)⁴⁸.

IV. Die Technik temporaler Verweise bei Menander und in der *Néa*

Hat man einmal die oben ausgeführten Beobachtungen zur spezifischen Verwendung des relationalen temporaldeiktischen Verweissystems ‚gestern-heute-morgen‘ in der *Palliata* gemacht, schließt sich leicht die Frage an, ob ähnliche Erscheinungen auch in der griechischen Komödie beobachtet werden können. Der episodenhafte Bau der aristophanischen Komödie und vor allem die Mühelosigkeit, mit der dieser Dramatiker Raum und Zeit als seine Verfügungsgrößen handhabt⁴⁹, lassen eine Untersuchung der Verwendung der relationalen Zeitadverbialen unter der hier verfolgten Zielsetzung zumindest *prima vista* als wenig erfolgversprechend erscheinen, auch wenn, wie bereits seit langem gezeigt ist, Aristophanes gewisse chronodramatische Rücksichten nimmt⁵⁰. Von der Mittleren Komödie ist uns zu wenig zusammenhängend bekannt, als daß weitgehende Aussagen über an den Fragmenten gemachte Beobachtungen getroffen werden könnten.

Allerdings sei hier immerhin auf zwei Stellen verwiesen, an denen auch Aristophanes ein ähnliches temporaldeiktisches Verweissystem zu handhaben bzw. auf dieses Bezug zu nehmen scheint. In den *Thesmophoriazusen* findet sich eine Reihe von Verwendungen des Wortes *τήμερον* (71. 76 f. 83f. 181 f. 584 f.), zumeist in Verbindung mit schlechten Vorahnungen oder Drohungen (Übel wird Euripides ‚heute‘ befehlen). Da die Mehrzahl dieser Äußerungen dem Euripides in den Mund gelegt wird, und da die *Thesmophoriazusen* ein Stück sind, welches sich durch eine Reihe von parodi-

⁴⁶ Z.B. in Ter. Phorm. 531 f. (Handlungsdruck für jungen Liebhaber!); ähnlich Plaut. Pseud. 82: *ille abducturus est mulierem cras*. Die zahlreichen Belegstellen werden vom Verf. zu anderer Zeit gesondert untersucht.

⁴⁷ Etwa Plaut. Merc. 106, wo der junge Liebhaber vom Erwerb seiner meretrix berichtet: *emi atque advexi heri*.

⁴⁸ Zu solchen Modi der Präsentation von Zeit generell: Pfister, Drama 365–369.

⁴⁹ Zu den Zeitsprüngen in der aristophanischen Komödie vgl. zuletzt Peter von Möllendorff, Aristophanes, Hildesheim 2002 (im folgenden von Möllendorff, Aristophanes), 182.

⁵⁰ Allgemein zur raum-zeitlichen Ästhetik der aristophanischen Komödie: von Möllendorff, Aristophanes, 180–186. Otis J. Todd, Quo modo Aristophanes rem temporalem in fabulis suis tractaverit, in: HSPH 26, 1915, 1–71, weist auf chronodramatische Rücksichtnahmen bei Aristophanes hin.

schen Bezugnahmen auf Euripides' tragischen Stil auszeichnet⁵¹, scheint es nicht abwegig, daß Aristophanes hier ein Kennzeichen euripideischer Chronodramaturgie wiederholt aniziert – mit der Intention, daß das Publikum dies merken soll. Auch die Drohung, die gegen Philokleon in den *Wespen* (1331 f.) geäußert wird, bleibt als Referenz auf ein (nicht stattfindendes) ‚Morgen‘ wirkungslos, läuft ins Leere: ἢ μὴν σὺ δώσεις ἄριον τούτων δίκην / ἤμῃν ἅπασιν, κεί σφόδρ' εἶ νεανίας⁵².

Bleibt der Blick auf die *Néa*, und hier vornehmlich Menander, der, bedingt durch die Ungunst der Überlieferung der anderen Komödiendichter, zumindest für uns ihren Hauptvertreter darstellt. An dieser Stelle sei zunächst eine Innovation Menanders in der Verwendung von Zeitangaben, direkten wie indirekten, en passant erwähnt. Es handelt sich um die zahlreichen Verweise auf das Verstreichen der Zeit im Rahmen des Bühnentages, die der Dichter etwa in den *Dyskolos* eingeschaltet hat. So bemerkt Sostratos in seinem Gespräch mit Chaireas zu Beginn der Handlung, daß er ὄρθριον (70), also bei Tagesanbruch, seinen Sklaven Pyrrhias ausgeschiedt habe. Im Verlauf des dritten und vierten Aktes finden sich zahlreiche Hinweise auf das Essen (ἄριστον, also ein Mittagessen und kein Abendbrot, δεῖπνον), das die Opfergesellschaft noch einnehmen wird (55. 563. 614. 778 f.). Eine Erwähnung der stechenden Mittagssonne tut Sostratos in der Beschreibung seines Versuchs, sich als Bauer zu betätigen (535). Sostratos' Vater, Kalippides, betritt gegen Ende des vierten Aktes die Bühne (775), zu spät, wie er selbst bemerkt, für den Beginn des Essens. Im fünften Akt wird schließlich das Herannahen der Abendzeit bewußt gemacht, indem eine nächtliche Feier geplant wird (850. 855 ff.). Am Ende des Stücks wird ins Haus hinein nach Fackeln gerufen (963–965), ein Ruf, wie er als Signal, daß das Spiel zu Ende geht, in Schlußszenen der Neuen Komödie nicht unüblich gewesen zu sein scheint⁵³. Ganz ähnlich sieht es z.B. im Text von Terenz' *Heauton timorumenos* aus, wo sich ebenfalls an zahlreichen Stellen sorgfältig plazierte Hinweise auf das Verstreichen der Bühnenzeit finden – eine Observanz, die mit großer Sicherheit auch in der menandrischen Vorlage dieser Komödie praktiziert wurde. Eine Erklärung für diese Technik temporaler Informationsgabe liefert Arnott:

“Menander's purpose here seems clear. Before the invention of the escapement clock, man's application of the passage of time was prompted basically by the movement of the sun across the sky and by a limited number of daily human activities such as meals which were regulated by the sun. This is one important reason in the *Dyskolos* for the reference to the frizzling sun, and for the emphasis on the luncheon party. As each stage in that party is registered ... we feel that

⁵¹ Vgl. von Möllendorff, *Aristophanes 143–155*, sowie Kenneth J. Dover, *Aristophanic Comedy*, London 1972, 168–172.

⁵² So bereits Tierney, *Plautus* 47.

⁵³ Für die Analyse vgl. Arnott, *Time* 348.

real time is passing. The references are unobtrusive; Menander does not overdo them. By their means he paints onto the artificial substructure of his plot a veneer of realism, by which, almost with neoclassical exactness, real time and stage time become identical.”⁵⁴

Menander verwendet allerdings an zahlreichen Stellen, an denen er auf das Motiv der Eintägigkeit verweist, nicht die Formulierung *τήμερον*, sondern wählt das nicht gänzlich synonyme *ἐν ἡμέρᾳ μιᾷ*, was eine leichte Akzentverschiebung zur Folge hat, wie etwa in einem Abschnitt aus dem *Schild* (Asp. 416–418), wo eine Bühnenperson im Rahmen einer Intrige die Wechselhaftigkeit des menschlichen Lebens beklagt⁵⁵:

„τί δ' ἐστ' ἄπιστον τῶν ἐν ἀνθρώποις κακῶν;“
 ὁ Καρκίνος φήσ'· „ἐν μιᾷ γὰρ ἡμέρᾳ
 τὸν εὐτυχῆ τίθησι δυστυχῆ θεός.“

Hervorzuheben ist, daß es sich hier um eine gnomisch-paratragodische Äußerung des Sklaven Daos handelt, daß also der Verweis auf das Motiv der Tagesspanne zumindest an dieser Stelle als ein primär in der Tragödie eingesetztes Gestaltungsmittel hingestellt wird⁵⁶. Dies ist aber durchaus nicht zutreffend; vielmehr finden sich Hinweise auf die Eintägigkeit auch sonst in der menandrischen Komödie, zum Beispiel wiederum im *Dyskolos* (864–865):

ἐν ἡμέρᾳ μιᾷ κατείργασμαι γάμον
 <ὄν> οὐδ' ἂν εἷς ποτ' ᾤετ' ἀνθρώπων ὅλως.

Oder in der *Samierin* (Sam. 709–710), wo sich Demeas bei seinem Adoptivsohn Moschion unter anderem mit folgenden Worten zu entschuldigen sucht:

... μὴ μνημονεύσης *ἡμέραν* μου τοῦ βίου
μίαν ἐν ἧ διεσφάλην τι, τῶν δὲ πρόσθε ἐπιλάθη.

Auch die Technik der Verschiebung auf ‚morgen‘ läßt sich bei Menander nachweisen. Als nämlich deutlich wird, daß Knemon gegenüber dem ungebetenen Besuch der Jagdgesellschaft gewalttätig werden könnte, sagt der Parasit Chaireas folgendes zu Sostratos (Dysk. 129–134):

⁵⁴ Arnott, *Time* 348 f.

⁵⁵ Vgl. Arnott, *Time* 346 f.

⁵⁶ Taplin, *Aeschylus* 292 Anm. 1 konstatiert, daß solche Äußerungen in der griechischen Tragödie selten seien. Schwindt, *Tagesspanne passim* zeigt, daß sie dort durchaus ihren Platz haben.

(Χαι.) ὑπέρπικρον δέ τι
 ἐστὶν πένης γεωργός, οὐχ οὗτος μόνος,
 σχεδὸν δ' ἅπαντες. ἀλλ' ἔωθην αὔριον
 ἐγὼ πρόσειμ' αὐτῷ μόνος, τὴν οἰκίαν
 ἐπεὶ περ οἶδα. γῆν δ' ἀπελθὼν οἴκαδε
 καὶ σὺ διάτριβε· τοῦτο δ' ἔξει κατὰ τρόπον.

Chaireas zieht sich damit aus der für ihn unüberschaubaren und bedrohlich scheinenden Situation ein für allemal zurück. Er wird im Stück nicht wieder auftreten. Das Versprechen des Parasiten, morgen den Vater des Mädchens, den Bauern, in Sostratos' Namen aufzusuchen (ἐγὼ πρόσειμ' αὐτῷ μόνος), klingt nicht sehr verlässlich. So empfindet denn auch der junge Verliebte Sostratos die Situation, als er, das Verhalten seines Begleiters, der die Bühne verlassen hat, deutend und kommentierend, gleich im Anschluß an die eben zitierten Verse folgendes sagt (Dysk. 135–138):

πρόφασιν οὗτος ἄσμενος
 εἴληφεν· εὐθὺς φανερὸς ἦν οὐχ ἡδέως
 μετ' ἐμοῦ βαδίζων οὐδὲ δοκιμάζων πάνυ
 τὴν ἐπιβολὴν τὴν τοῦ γάμου.

Ganz ähnlich wird die Äußerung des Chaireas auch üblicherweise in der Forschung verstanden: „Chaireas zieht sich diplomatisch zurück mit dem Versprechen, am nächsten Morgen selber tätig zu werden Man ahnt es schon, daß daraus nichts wird, weil ja Komödienhandlungen in der Regel innerhalb eines Tages an ihr Ziel gelangen.“⁵⁷

So versucht auch der Sklave Onesimos in den *Epitrepontes*, eine für ihn unerfreuliche Konfrontation mit dem Sklaven Syros (oder Syriskos; der Name ist nicht eindeutig überliefert) auf ‚morgen‘ zu verschieben (Epitr. 412–418):

(Ον.) νυνὶ μὲν οὖν συνάγουσι καὶ
 οὐκ ἔστιν εὐκαιρῶν τὸ μηνύειν ἴσως
 αὐτῷ περὶ τούτων, αὔριον δέ.
 (Συ.) καταμενῶ,
αὔριον ὅτῳ βούλῃσθ' ἐπιτρέπειν ἐνὶ λόγῳ

⁵⁷ Blume, Menander 80. Trefflich hat schon Max Treu, Menander: Dyskolos, München 1960, 106 f. beobachtet: „Morgen und nicht heute heißt für ein Theaterpublikum, das alle Bühnenstücke in der auf einen Tag beschränkten imaginären ‚Bühnenzeit‘ sich abspielen sah, daß das Spiel nicht weitergehen kann, wenn Sostratos tut, wie Chaireas ihm rät.“ Dasselbe gilt auch für die Überlegung, die kurzzeitig von Sostratos Besitz ergreift, als er sich auf dem Feld mit der Hacke abplagt (Dysk. 539 f.): Hätte er mit seinen Bemühungen um das Mädchen an dieser Stelle aufgehört (worüber er aber als Bühnenperson ja gar nicht selbst befinden kann!), dann wäre das Stück ebenfalls an seinem (natürlich: völlig unbefriedigenden) Ende.

ἔτοιμος. οὐδὲ γὰρ κακῶς ἀπήλλαχα.
 πάντων δ' ἀμελήσανθ', ὡς εἴοικε, δεῖ δίκας
 μελετᾶν· διὰ τοῦτ' πάντα γυγὶ σόζεται.

Die Forderung des Syros/Syriskos, Onesimos möge einen Ring, von dem er glaubt, er gehöre seinem Herren Charisios, und den er von Syros/Syriskos einbehalten hat, entweder wiedergeben oder aber zumindest dem Charisios zeigen, um die Eigentumsfrage zu klären, wird hier, wie es dem Publikum zunächst scheinen mag, durch schlichtes Verschieben auf ‚morgen‘ abgebrochen⁵⁸. Kurz vorher hatte Syriskos gedroht, in dieser Sache den Onesimos vor Gericht zu ziehen. Damit werden die Zuschauer in die Aktpause (χοροῦ) entlassen. Allerdings erhält die Äußerung in der unmittelbar anschließenden Passage, also in den ersten Versen des dritten Akts (Epitr. 419–422), eine Wendung, indem Onesimos dort in einem kurzen Auftrittsmonolog verlautbart, er habe „öfter als fünfmal dazu angesetzt, seinem Herrn den Ring zu zeigen“, doch jedesmal nicht den Mut gehabt habe, sein Vorhaben zu Ende zu führen. Der Grund hierfür ist die Furcht des Sklaven, sich in Familiendinge einzumischen; zumal der Ring zeigen würde, daß ausgerechnet sein Herr der Vater eines, wie er zu diesem Zeitpunkt glauben muß, unehelichen Findelkindes ist. Im Nachhinein zeigt sich damit, daß ‚morgen‘ hier eben gerade nicht ein ‚Niemals‘ bezeichnen sollte, sondern eine durchaus ernst gemeinte Referenz auf die Zukunft war⁵⁹.

Arnott, der gegen die bis dahin vorherrschende Auffassung⁶⁰ neue Argumente für die Eintägigkeit des Stücks vorgebracht hat, bemerkt, daß nach einer von ihm durchgeführten Überprüfung aller Belege für ‚morgen‘ bei Plautus (44mal), Terenz (fünfmal) und Menander (achtmal) diese regelmäßig auf denjenigen Tag verwiesen, der sich dem, an dem die Theaterhandlung ende, unmittelbar anschließe, „the day after the end of the play“, und eben nicht auf einen zweiten Tag in demselben Theaterstück⁶¹.

An dieser Feststellung ist für die hier interessierende Frage von Bedeutung, daß mit einer Temporaladverbiale, die ‚morgen‘ bedeutet, in der griechischen wie der römi-

⁵⁸ Vgl. Marti, Technik (1959) 55 Anm. 48: „Dieses ‚morgen‘ ist potentiell der dritte Akt (... das ‚morgen‘ von 238 erfüllt sich in 243), wo es 269 nochmals heißt: κρινόμεθα (genau wie in 44, vor der Schiedsgerichtsszene).“ Vgl. auch Martis allgemeine Beobachtung 115 Anm. 36: „Das Verschieben auf ‚morgen‘ ist für den antiken Dramatiker ein bequemes Kunstmittel, einen Handlungsfadens abzubrechen oder wenigstens zeitweilig zu suspendieren.“

⁵⁹ Das bereits oben Anm. 26 erwähnte Problem der Zweitägigkeit der *Epitrepontes*, das unter anderem mit diesen Versen verbunden ist, bleibe hier unberührt; es finden sich Argumente dafür und dawider. Die Möglichkeit der primären Deutung des ἄριον aus Rezipientensicht (nämlich als Verschiebung auf ‚morgen‘) bleibt davon unberührt und widerspricht weder der einen noch der anderen Auffassung.

⁶⁰ Vgl. z.St. A.W. Gomme/F.H. Sandbach, Menander: A Commentary, Oxford 1973, 325 f.

⁶¹ Vgl. W.G. Arnott, The Time-Scale of Menander's Epitrepontes, in: ZPE 70, 1987, 19–31 (im folgenden Arnott, Time-Scale); hier: 27.

schen Komödie auf Handlungen verwiesen wird, die stets als “after the end of the play” vorgestellt werden⁶². Nun möchte ich hier einen Schritt weiter gehen als Arnott. Das ‚Morgen‘ der Komödie findet ja überhaupt nicht statt, also ist der Hinweis auf ‚morgen‘ aus dem Mund des Onesimos nicht ein Hinweis auf etwas, das unbedingt in der zweiten Hälfte des Stückes realisiert werden soll (bzw. auf etwas, das real im Verlauf des Stückes zu erwarten ist, von den Zuschauern vorgestellt werden soll), sondern auf etwas, das nach Wunsch des Onesimos eben möglichst überhaupt gar nicht eintreten soll. Damit wäre αὔριον zunächst, wie gesagt, nicht mehr und nicht weniger als eine höfliche Umschreibung für ‚niemals‘⁶³.

Auch die zeitliche Dimension des ‚Gestern‘ findet bei Menander Berücksichtigung, wengleich hier die Belege spärlicher sind. Im *Misoumenos* etwa begrüßt Getas, ein Sklave des Soldaten Thrasonides, seinen Herrn bei dessen Ankunft nach langer Abwesenheit, wobei diese in die Zeit vor dem Stück fällt, eben ins ‚Gestern‘ (Mis. A 30–32):

(Γε.) ἀλλ’ οὐδέπω
 ὄρῳαν σ’ ἐχθές γὰρ εἰς τὴν οἰκίαν
 ἐλήλυθας τὴν ἡμετέραν σὺ διὰ χρόνου.

V. Zusammenfassung: Temporaldeixis und Metatheater

Ebenso wie im Drama die Existenz eines hinter szenischen Raumes fingiert wird, der die im Bühnenspiel entfaltete Welt um eine vorgestellte – aber darum nicht weniger in die Spielhandlung einbezogene – Welt erweitert und damit die Bühnenillusion stützt, so gibt es einen zeitlichen Handlungshintergrund, der meistens stillschweigend vorausgesetzt wird. Mitunter jedoch wird die Erinnerung an die Existenz dieses zeitlichen Handlungshintergrundes genutzt – einerseits, um durch kontrollierte temporale Informationsvergabe das im Drama aufgeschlagene artifizielle Kontinuum von Raum und Zeit zu stützen, andererseits, um die Tatsache, daß es sich bei der wahrgenommenen Handlung eben um ein ephemeres Spiel auf der Theaterbühne handelt⁶⁴, gegenüber den Rezipienten noch deutlicher herauszustreichen.

Diese Hinweise fügen sich insgesamt gesehen zu einem System, in dem sich sowohl Menander als auch Plautus und Terenz immer wieder bewegen. Für einzelne Stellen ist die Besonderheit der Referenz auf ein Heute, Gestern und Morgen bereits seit

⁶² So Arnott ebd.

⁶³ Arnott, Time-Scale 25: “Onesimos may have intended to use ‘tomorrow’ as a politer substitute for ‘never’.”

⁶⁴ Vgl. Tierney, Plautus 47: “The threats of the scene of course have no validity, no more than any other threats or promises referring to to-morrow in New Comedy ... because there to-morrow never came.”

längerer Zeit hervorgehoben worden. Insbesondere das Motiv der Tagesspanne hat durch Schwindt eine ausführliche Untersuchung erfahren⁶⁵. Jedoch ist bisher nicht versucht worden, die verstreuten Äußerungen über die zeitliche Positionierung der Komödienhandlung mittels relationaler Temporaladverbialen einer systematischen Betrachtung zu unterziehen und diese unter übergeordneten Gesichtspunkten zu analysieren und zu vergleichen.

Es hat sich gezeigt, daß ein System relationaler Zeitadverbiale sowohl in der griechischen als auch in der römischen Komödie ausgiebig genutzt wurde, nicht zuletzt zur Erzeugung von Komik im Rahmen dramatischer Ironie, etwa wenn ein Kuppler auf der Bühne sagt, *sat habeo, si cras fero*, was nur bedeuten kann, daß er sein Geld niemals erhalten wird, da es kein Morgen gibt. Eine Bühnenperson, die mit einer solchen oder ähnlichen Äußerung auf den Lippen abgeht, hat, bezogen auf den Mikrokosmos des aktuellen Theaterstücks, nicht gesiegt, sondern verloren. Die Person glaubt eben nur, daß ihr ‚morgen‘ etwas zuteil werden könne – dies aber ist eben in einer Welt, die nur auf die Lösung einer im Heute bestehenden zugespitzten Situation hin ausgerichtet ist, völlig ausgeschlossen⁶⁶. Entsprechend wird das Publikum bei einem solchen Abgang über den dummen Kuppler (oder andere Charaktere) gelacht haben. Darüber hinaus spielen die Bühnenpersonen nicht selten mit dem Doppelbezug und der daraus entstehenden Spannung, die zwischen dem ‚gestern-heute-morgen‘ als relationalen Zeitadverbien zum einen in der fiktiven gespielten Zeit, zum anderen in der realen Spielzeit herrscht. Für die Zuschauer, die Teilnehmer der realen Zeit sind, gibt es ein Gestern und ein Morgen, jedoch nicht für die Bühnenpersonen. Aus dieser Diskrepanz bzw. chronodramatischen Asymmetrie gewinnen die Komödiendichter manch einen gelungenen Witz bzw. nutzen sie für die temporale Informationsvergabe. ‚Gestern‘ und ‚morgen‘ sind für den Dramenschreiber schwerer zu handhaben als ‚heute‘, das sich, wie es scheint, oft eher zwanglos in die betrachteten Textpassagen einfügt, ja eigentlich gar nicht recht auffällt im Fluß der Bühnenrede. So gibt es für ‚heute‘ im oben beschriebenen Sinne auch die weitaus meisten Textbelege, doch das hier entworfene chronodramatische System wird erst unter Einbeziehung auch von ‚gestern‘ und ‚morgen‘ ganz transparent.

Diese Erkenntnisse haben allerdings auch ganz praktische Nutzenwendungen, können sie doch vielleicht etwas zur Lösung konkreter Probleme des Verständnisses einiger bisher kontrovers diskutierter Komödientexte beitragen. Zum Abschluß ein

⁶⁵ Die der raumzeitlichen Ästhetik der (v.a. sophokleischen) griechischen Tragödie gewidmete Studie Heuner, *Handeln* (s.o. Anm. 18) vermag trotz Einbezug zahlreicher jüngerer theoretischer Ansätze demgegenüber nicht zu überzeugen; vgl. die Rezension von Jens Holzhausen, in: *G* 110, 2003, 64–66. Mir scheint es besonders unglücklich, aus der Tatsache, daß griechisches Theater eben Freilufttheater war, so viele ins grundsätzliche gehende Schlüsse mit so viel Zuversicht zu ziehen, wie dies bei Heuner geschieht.

⁶⁶ Vgl. Pütz, *Zeit 12*: „Wenn es keine Zukunft mehr gibt, d.h. wenn die Spannung sich gelöst hat, dann ist das Drama zu Ende; alles Zukünftige ist Gegenwart geworden ...“

Beispiele hierfür aus dem *Persa* des Plautus: Hier mokiert sich der Sklave Sagaristio über die Dummheit seines Herrn, der ihm (ausgerechnet ihm!) Geld anvertraut habe, um Ochsen zu kaufen. Ochsen habe es keine gegeben; das Geld werde er nun anderweitig anlegen, indem er dem bei einer anderen Familie dienenden Sklaven Toxilus, seinem Freund, helfe. Was dafür dann an Strafe auf ihn kommen mag, das interessiere ihn gar nicht (*Persa* 261–264):

*stultus, qui hoc mihi daret argentum, cuius ingenium noverat.
nam hoc argentum alibi abutar: boves, quos emerem, non erant;
nunc et amico prosperabo et genio meo multa bona faciam,
diu quo bene erit, die uno absolvam: tux tax tergo erit meo. non curo.*

Nach der Auffassung von Segal handelt es sich hier um eine Anspielung auf “one splendid day of pleasure”⁶⁷. Anders deutet Woytek den Ausdruck, in Verbindung mit *absolvam*, als ein Hinter-sich-bringen des Tages⁶⁸. Nach dem bisher Gesagten besteht für mich kein Zweifel, daß *die uno* hier ganz entsprechend dem griechischen ἡμέρα μιᾶ verwendet ist. Diesen gegenwärtigen Tag aber wird Sagaristio keineswegs mit Mühe und Not ‚hinter sich bringen‘, sondern vielmehr in vollen Zügen genießen – die Strafe, das von ihm bereits ganz lebhaft vorgestellte *tux tax* auf seinen Rücken, kommt später, oder eben, wie es nach dem beschriebenen System der temporalen Deixis aufzufassen wäre: niemals! So nur kann der Sklave angesichts der Prügel, die er sich gerade verdient, völlig gelassen bleiben: *non curo*.

Antikes Drama, Komödie zumal, entfaltet sich raum-zeitlich im Hier und Jetzt. Die Griechen hatten keine Kalenden, die Komödie kein ‚Morgen‘; darauf machen Plautus und Terenz, aber auch Menander, wiederholt aufmerksam. Ein weiteres gutes Beispiel dafür soll diese Studie beschließen. Es gehört einem unbekanntem Autor der Neuen Komödie (*Pap. Didot II*, 12–15; Sandbach p. 330); es spricht ein (wohl junger) Mann, der hinaus ins Leben strebt:

τὸν τηλικούτον καὶ τοσοῦτον ἥλιον
κἴχ τοῦτον εὖρον, ἄνδρες: ἐν τῇ τήμερον
ὑμᾶς ὀρῶ νῦν αἰθρία, τὸν ἄερα,
τὴν ἀκρόπολιν, τὸ θέατρον.

⁶⁷ Segal, *Laughter 67*; ähnlich Niall W. Slater, *Plautus in Performance: The Theatre of the Mind*, Princeton 1985, 53 Anm. 19.

⁶⁸ Erich Woytek, *T. Maccius Plautus: Persa*, Wien 1982, z.St.; Eckard Lefèvre, *Plautus' Persa zwischen Νέα und Stegreifspiel*, in: Stefan Faller (Hrsg.), *Studien zu Plautus' Persa*, Tübingen 2001, 11–94; hier: 21 Anm. 85.

Der Eindruck der Unmittelbarkeit wird durch redundantes *vōv* und durch zahlreiche deiktische Verweise auf tatsächlich im nicht-szenischen Raum der realen Welt vorhandene Gegenstände noch verstärkt.

Gerade bei der Äußerung der Deiktika ‚heute‘, ‚gestern‘ und ‚morgen‘ ist es dem Zuschauer nicht möglich, sich einer unwillkürlichen Gleichsetzung von szenischer gespielter und realer Zeit völlig zu entziehen. Dies liegt daran, daß diese Deiktika primär sprechzeitbezogen sind, also im *hic et nunc* der jeweiligen Gegenwart verhaftet bzw. auf diese bezogen. Werden diese Deiktika auf der Bühne geäußert, so entfalten sie dort eine anders geartete Unmittelbarkeit als z.B. die unspezifische relationale Temporalbestimmung ‚später‘. Gleichzeitig, und das ist das Besondere an diesen Deiktika, handelt es sich bei diesen Zeitangaben nicht, wie man zunächst annehmen könnte, um genaue Datumsangaben (dies wäre z.B. eine Äußerung wie *Idibus Martiis*, verbunden mit Angabe der beiden eponymen Konsuln), sondern vielmehr um Pseudo-Daten⁶⁹, mit denen Genauigkeit in der temporalen Informationsvergabe nicht erzeugt, sondern vielmehr bloß fingiert wird.

Das reale *hic et nunc* des Publikums und das fiktive *hic et nunc* der Bühnenpersonen werden in aller Regel dennoch nicht miteinander verwechselt. Doch kann es im Laufe eines Theaterstücks zu Gelegenheiten kommen, wo der Autor mit der Überlagerung der beiden Kommunikationssysteme spielen kann, dem äußeren (dem realen Bühnen- und Theaterraum) und dem inneren (dem fiktiven Raum, in dem sich die Bühnenhandlung entfaltet)⁷⁰, und zwar dergestalt, daß er eine Identität von realer und fiktiver raum-zeitlicher Deixis evoziert, was wiederum eine Illusionsdurchbrechung zur Folge hat, die ihrerseits dem Zuschauer die Eintägigkeit (und Unwiederholbarkeit) des konstitutionell ephemeren Aufführungstextes bewußt macht⁷¹.

Greifswald

Boris Dunsch

⁶⁹ Vgl. Nicholas Rescher/Alasdair Urquhart, *Temporal Logic*, Wien/New York 1971, 27 f.

⁷⁰ Vgl. zur Begrifflichkeit Pfister, *Drama* 327.

⁷¹ Es soll an anderem Ort der interessanten Frage weiter nachgegangen werden, ob und inwieweit hierbei in der Komödie (und Tragödie) auch gemeinphilosophisches antikes Gedankengut zum Tragen kam, das dem Menschen als ephemeren Wesen seinen Platz im Kosmos zuweist, ob also, anders formuliert, im antiken Drama eine besondere ‚Ethik des Ephemeren‘ zu beobachten wäre (wie sie sich in Ansätzen in der weiter oben in Anm. 43 erwähnten gnomischen Thematisierung von Schicksalsumschlägen äußert). Zu dieser Form antiken Weltverständnisses vgl. insbesondere Jens-Uwe Schmidt, *Der Mensch als Tagwesen: Zum Einfluß archaischer Welterfahrung auf die Weltdeutung bei den Griechen*, in: *W&D* 22, 1993, 9–26; Andreas Spira, ‚Stabilität‘ und ‚Instabilität‘ in der Ethik der Griechen: Zum Problem der Grenzenlosigkeit im westlichen Denken, in: *ZRGG* 36, 1984, 115–130.