

SPÄTEURIPIDEISCHE DRAMENFORMEN UND IHRE FORTSETZUNG IN DER NEUEN KOMÖDIE

Herrn Professor Dr. Hans-Jürgen Horn
zu seinem 65. Geburtstag

Die Helena des Euripides bildet zusammen mit der Elektra, der Taurischen Iphigenie und dem Ion eine formal zusammengehörige Gruppe von τύχη-Dramen¹, deren Aufführung in die Jahre um 415–412 fällt. Fr. Solmsen hat in zwei wichtigen Aufsätzen² die dramatische Gestaltung dieser Tragödien untersucht und in einen größeren literaturgeschichtlichen und historischen Rahmen gestellt. Er zieht dort eine Entwicklungslinie, deren einzelne Etappen Elektra, Iphigenie T. und Helena ausmachen und die sich im Ion vollendet³: In den ersten drei Stücken sind zunächst jeweils ein Anagnorisis- und ein Mechanema-Komplex zu einem betont zweiteiligen Drama verbunden, während im Ion diese Zweiteiligkeit überwunden und die Einheit der Handlung dadurch hergestellt ist, daß das Mechanema funktional in den Rahmen des das ganze Stück dominierenden Anagnorisis-Themas eingeordnet ist und als gescheiterte menschliche Gegenaktion gegen den Götterplan ein Glied in der Kette der Verwirrungen bildet, aus denen sich die Wiedererkennungshandlung zusammensetzt. Diese formale Entwicklung ist der äußere Ausdruck des dichterischen Bemühens, einen neuen Menschentyp darzustellen, einen Menschen ohne starken Halt, mit verfeinerter Seelensubstanz, verstrickt in ἄγνοια und δόξα, abhängig von äußeren Faktoren und dem Walten der τύχη ausgesetzt. Im Dienste dieses

¹ Zum Gesamtphänomen vgl. Gerda Busch, Untersuchungen zum Wesen der τύχη in den Tragödien des Euripides, Diss. Heidelberg 1937.

² Zur Gestaltung des Intriguenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides, in: Philologus 87, 1932, 1–17; diese Vorarbeit fortgesetzt in: Euripides' Ion im Vergleich mit anderen Tragödien, in: Hermes 69, 1934, 390–419. Beide Untersuchungen wiederabgedruckt in: Euripides, hrsg. v. E.-R. Schwinge, in: WdF Bd. 89, Darmstadt 1968, 326–344 u. 428–468.

³ Mit Recht hat sich Solmsen (in: Hermes 69, 1934, 390 f. 406 f. = WdF Bd. 89, 428 f. 450 f.) nicht mit Starrheit auf die zeitliche Abfolge der Tragödien festgelegt. Man kann in der Tat Solmsens Beobachtungen auch bei leichten Verschiebungen der von ihm für sehr wahrscheinlich gehaltenen Chronologie anerkennen. Vgl. zur Problematik W. Ludwig, Sapheneia, Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides, Diss. Tübingen 1954; K. Matthiessen, Elektra, Taurische Iphigenie und Helena, Hypomnemata 4, Göttingen 1964; A. Lesky, Geschichte der griechischen Literatur, 2. Aufl. Bern/München 1963, 420 ff.; ders., Die tragische Dichtung der Hellenen, 3. Aufl. Göttingen 1972, 425 f. mit Anm. 252.

neuen Menschenbildes hat Euripides das Mechanema, das einer früheren Schicht seines Schaffens entstammt und dort einer anderen Auffassung vom Menschen verpflichtet war, nämlich jener δεινή und αὐθάδης φύσις in den Tragödien der 30er und 20er Jahre (Medea, Hippolytos, Hekabe, Andromache), innerlich umgeformt, indem er es jetzt in seiner Abhängigkeit von den Unberechenbarkeiten des Zufalls zeigt. Den derart umgestalteten Komplex verknüpft er zunächst in Elektra, Iphigenie T. und Helena als gleichberechtigtes Element mit der neuen Anagnorisis-Handlung, deren Irrungen und Wirrungen aber die im Wesen des neu gesehenen Menschen liegende ἀσθένεια weit sinnfälliger zum Ausdruck bringen als das ursprünglich in andere Zusammenhänge eingebettete Mechanema. Deshalb strebt die weitere Entwicklung dieses Menschenbildes notwendig der Präponderanz des Anagnorisis-Themas zu, wie sie dann im Ion erreicht ist.

Dabei stellt der Ion wohl einen Höhepunkt, keineswegs aber einen Endpunkt dar. Denn die in dieser Gruppe der τύχη-Tragödien ausgebildeten Grundmotive und Strukturelemente erwiesen sich auch weiterhin als in hohem Maße gestaltungs- und entwicklungsfähig.

So finden sich beim späten Euripides, wie Solmsen überzeugend nachgewiesen hat⁴, in einigen fragmentarisch faßbaren Dramen markante Bauformen, die dem Ion deutlich nahestehen und sich dem Verständnis voll erschließen, wenn man bei ihrer Interpretation von diesem Drama ausgeht. Antiope, Hypsipyle und Auge variieren das Anagnorisis-Thema des Ion, das in allen vier Stücken – nach den Vorstufen in Elektra, Iphigenie T. und Helena – den Rahmen abgibt für die sich mehr und mehr intensivierenden und verselbständigenden Ausdrucksformen des neuen Menschenbildes und das in der Antiope wie im Ion auf charakteristische Weise mit dem Mechanema-Motiv verwoben ist. Die weitgespannte Anagnorisis-Handlung hat das verkürzte Mechanema im Ion in sich einbezogen, in der Antiope ganz an die Peripherie gedrängt, während beide Komplexe – wie oben ausgeführt – in Elektra, Iphigenie T. und Helena jeweils zwei gleichgewichtige Teilhandlungen konstituieren.

Unter dem Einfluß des Euripideischen Spätwerkes stehen die beiden vom Spiel der τύχη beherrschten Handlungsmotive, Wiedererkennung und Intrigue, dann auch im Mittelpunkt der tragischen Dichtung des 4. Jahrhunderts. Soweit der traurige Zustand der Überlieferung noch erkennen läßt, scheint in dieser Epoche der Epigonen der Schwerpunkt des dichterischen Schaffens auf der stofflich-technischen Seite gelegen zu haben und der besondere theatralische Effekt das Ziel gewesen zu sein.

Während die Lebenskraft der Tragödie sich auf diese Weise in hellenistischer Zeit allmählich erschöpft und die gesamte Gattung uns aus dem Blick gerät⁵, findet

⁴ In: Hermes 69, 1934, 410 ff. = WdF Bd. 89, 456 ff. Vgl. dazu A. Lesky, Die tragische Dichtung der Hellenen, 3. Aufl. (s. Anm. 3) 438 (zur Antiope), 441 f. (zur Auge und Hypsipyle).

⁵ Zur nacheuripideischen Tragödie des 4. Jahrhunderts und des Hellenismus s. F. Leo, Geschichte der römischen Literatur I, Berlin 1913 (ND Darmstadt 1967), 228 f.; W. Schmid – O. Stählin, Geschichte der griechischen Literatur I 3, München 1940 (unveränd. ND Mün-

das Euripideische Drama auf der anderen Seite in der Neuen Komödie seine eigentliche lebendige Fortsetzung, und zwar nicht nur im Bereich der immer wieder herangezogenen Einzelmotive, wie Mädchenverführung, heimliche Geburt, Aussetzung und Wiederfindung von Kindern, unerkannte Begegnung von Mutter und Sohn oder Geschwistern, Flucht zum Altar, Wiedererkennung mit Hilfe von $\gamma\omega\rho\acute{\iota}\sigma\mu\alpha\tau\alpha$ ⁶, sondern vor allem auch im Entwurf der Handlungsstruktur im ganzen, in der charakteristischen Verknüpfung von Formen menschlichen Handelns und unberechenbaren Waltens der $\theta\epsilon\acute{\iota}\alpha$ $\tau\acute{\upsilon}\chi\eta$, wie sie in *Mechanema* und *Anagnorisis* in besonderer Verdichtung und Zuspitzung Gestalt gewonnen haben. Durch deren Kombination hat der späte Euripides der schöpferischen Phantasie der Neadichter ein weites Feld erschlossen, auf dem sie in immer neuen Variationen die Lebenswirklichkeit ihrer Zeit zu deuten versuchten, die sich ihnen im ständigen Wechselspiel zwischen menschlichem Tun und der alles lenkenden $\tau\acute{\upsilon}\chi\eta$ $\acute{\epsilon}\kappa$ $\theta\epsilon\acute{\omega}\nu$ darstellte. Daß dabei stets auf wunderbare Weise am Ende die göttliche Gerechtigkeit triumphierte, hat offenbar den Charakter eines Bekenntnisses, das sich auch durch die zahlreichen Gegenbeispiele in der Realität nicht erschüttern ließ⁷.

In der Neuen Komödie also findet die bei Euripides in der oben skizzierten Schaffensperiode angelegte Entwicklung hin zum profanen Schauspiel mit glücklichem Ausgang ihre wirkliche Vollendung, indem die „Tragödie der Wirrungen“ zu einer „Komödie der Irrungen“ umgestaltet wird⁸.

Auch hier kommt zunächst wieder dem Ion eine Schlüsselrolle zu⁹. Sein dramatischer Aufbau mit der konsequenten Vereinigung zweier Handlungskomplexe

chen 1961), 823; II 1, 6. Aufl. München 1920 (unveränd. ND München 1974), 171 ff. (= I. Müllers HbAW Bd. VII 1. 3 u. 2. 1); M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, 2. Aufl. Göttingen 1954, 470 ff. 479 f.; T.B.L. Webster, *Fourth Century Tragedy and Poetics*, in: *Hermes* 82, 1954, 294 ff.; ders., *Art and Literature in Fourth Century Athens*, London 1956, 2. 30 ff. 49. 54. 62 ff. 102. 111 ff. 135; ders., *Hellenistic Poetry and Art*, London 1964, 9 f. 15 ff. 122 ff. 127 ff. 140 f. 143. 144. 183 f. 196 ff. 234 f. 242 ff. 259 f. 262. 264 f. 273 f. 282 ff. 286 bzw. 288 ff.; A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur* (s. Anm. 3) 678 ff.; ders., *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 2. Aufl. Göttingen 1964, 218 ff.; 3. Aufl. (s. Anm. 3) 527 ff.; P. Haendel, *LAW* (1965) 1246 s.v. *Hellenistische Dichtung*; G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in Fourth-Century Tragedy*, Athen 1980.

⁶ Vgl. F. Leo, *Plautinische Forschungen*, 2. Aufl. Berlin 1912 (ND Darmstadt 1966), 157 ff.; A. Körte, Artikel „Komödie“, *RE* 11, 1 (1921), 1271 f. (zur $\text{M}\epsilon\acute{\omicron}\sigma\eta$ vgl. 1264 f.); M. Pohlenz (s. Anm. 5) 406. 478; A. Lesky, *Geschichte der griech. Lit.* (s. Anm. 3) 427. 428. 705; ähnlich schon Satyros im Leben des Euripides, *Hunt, POxy IX*, 1912, 1176, Fr. 39 col. VII, und H. von Arnim, *Supplementum Euripideum*, Bonn 1913, 5 col. VII.

⁷ Zu dem damit angesprochenen Fragenkomplex vgl. W. Ludwig, *Die Cistellaria* und das Verhältnis von Gott und Handlung bei Menander, in: *Ménandre, Entretiens sur l'Antiquité classique*, Fondation Hardt, Tome XVI, Vandœuvres-Genève 1970, bes. 90 f.

⁸ Eindrucksvoll beschrieben von M. Pohlenz (s. Anm. 5) 476 ff., bes. 478.

⁹ Zum Einfluß der Struktur des Ion auf die Nea siehe Fr. Solmsen (s. Anm. 3) 409 mit Anm. 1 = *WdF* Bd. 89, 454 mit Anm. 64; H. Holtermann, *Zweiteilige antike Dramen und die Einheitsfrage*, Diss. Göttingen 1950 (maschinenschr.), 93 f. 101 ff. 132 ff. 153; W. Ludwig,

bildet den Ausgangspunkt für jenen bedeutenden Traditionsstrang in der Neuen Komödie, der in gerader Fortführung der bei Euripides beobachteten formalen Entwicklungslinie dem dort gewonnenen Prinzip der Handlungseinheit verpflichtet bleibt und ihm alle fruchtbaren Seiten abgewinnt. Komödien wie die Originale der Plautinischen *Captivi*¹⁰, der Terenzischen *Andria*¹¹ und des *Eunuchus*¹² oder die Menandrischen *Epitrepontes* orientieren sich in diesem Sinne an dem vom Ion aufgestellten Grundmuster der Integration zweier Teilhandlungen, die hier wie dort in *Anagnorisis*- und *Mechanema*-Handlungen bestehen.

Dieses Handlungsschema ist in einer zweiten Gruppe von Komödien, die jener soeben umrissenen ganz außerordentlich nahesteht, im Grundsatz beibehalten, aber inhaltlich abgewandelt dadurch, daß *Anagnorisis* und/oder *Mechanema* durch andere Handlungsmotive ersetzt sind. Hierhin gehören etwa der Menandrische *Dyskolos* sowie die ebenfalls Menandrischen Originale der Plautinischen *Aulularia* und *Cistellaria*¹³, in denen an die Stelle der *Anagnorisis* (z.T. mit folgender, durch sie erst ermöglichter ἐγγύησις) die einfache sponsio cum dote tritt (so im *Dyskolos* und in der *Aulularia*) und an die Stelle des *Mechanema* das menschenfeindliche oder geizige oder blind-leidenschaftliche Handeln des *Knemon* (im *Dyskolos*), des *Euclio* (in der *Aulularia*) sowie des *Alcesimarchus* (in der *Cistellaria*).

Die Handlungen derjenigen Stücke, die nach diesem im Einzelfall immer wieder abgewandelten und unterschiedlich ausgestalteten Muster gebaut sind, weisen die folgenden gemeinsamen Grundzüge auf. Ein Götterprolog gibt dem Drama die allgemeine Richtung und einen allerersten Anstoß¹⁴. In ihm entwickelt der Theater-

Aulularia-Probleme, in: *Philologus* 105, 1961, 53 ff. 61. 249; ders., *Die Cistellaria* (wie Anm. 7) 78. Vgl. auch unten Anm. 13.

¹⁰ Daß die *Captivi* des Plautus im wesentlichen das Original wiedergeben, ist überzeugend dargelegt von F. Leo, *Plautinische Forschungen* (s. Anm. 6) 203 ff. Zur Ähnlichkeit mit dem Ion vgl. K. Abel, *Die Plautus-Prologe*, Diss. Frankfurt a.M. 1955, 47 ff.

¹¹ Zur Rekonstruktion der Menandrischen Ἀνδρία vgl. E. Lefèvre, *Die Expositions-technik in den Komödien des Terenz*, Darmstadt 1969, 49 ff.; ders., *Das Wissen der Bühnenpersonen bei Menander und Terenz am Beispiel der Andria*, in: *MH* 28, 1971, 21 ff.

¹² Das Verhältnis zwischen dem *Eunuchus* des Terenz und dem Menandrischen *Εὐνοῦχος* hat W. Ludwig in einer besonnen abwägenden Stellungnahme abschließend geklärt: *Von Terenz zu Menander*, in: *Philologus* 103, 1959, 1 ff. (= *Die römische Komödie: Plautus und Terenz*, hrsg. v. E. Lefèvre, in: *WdF* Bd. 236, Darmstadt 1973, 354 ff. mit Nachtrag 1971).

¹³ Zur gemeinsamen, auf den Ion zurückgehenden Grundstruktur dieser drei Komödien s. die beiden schon oben zitierten Arbeiten von W. Ludwig: *Aulularia*-Probleme (s. Anm. 9) 44–71. 247–262; in: *Philologus* 106, 1962, 153; *Die Cistellaria* (s. Anm. 7) 45 ff.

¹⁴ Nicht alle der in unserem Zusammenhang angeführten Komödien sind mit der Vorrede eines göttlichen Wesens auf uns gekommen; wo sie jedoch fehlt, ist sie entweder von Plautus zu einem Auftritt der römischen Prologus-Figur umgearbeitet worden (so in den *Captivi*) oder von Terenz mit einer besonderen künstlerischen Absicht getilgt (in der *Andria* und dem *Eunuchus*) oder durch die Ungunst der Überlieferung verloren gegangen (in den *Epitrepontes*) und läßt sich in allen genannten Fällen durch die Methoden philologischer Analyse mit ziemlicher Sicherheit wiedergewinnen: So setzt K. Abel (wie Anm. 10) 106 überzeugend

gott, der auch die Vorgeschichte erzählt, einen Plan, für das Glück einer frommen, in bedrängter Lage lebenden Person zu sorgen und sie wieder mit verlorenen Familienangehörigen zusammenzuführen bzw. ihr eine reiche Heirat mit standesgemäßer Mitgift zu ermöglichen.

Erste Maßnahmen zur Erreichung dieses Zieles hat die Gottheit schon getroffen. So ist etwa ein vor Jahren als Kind entführter Sohn unerkant als Sklave ausgerechnet ins Vaterhaus gebracht worden (in den *Captivi*), oder ein reicher Jüngling hat sich auf den ersten Blick in ein armes Mädchen verliebt (im *Dyskolos*), oder ein lange verschollener Schatz durfte wiedergefunden werden (in der *Aulularia*). Es

für das griechische Original der *Captivi* einen Götterprolog an und hält überhaupt den personifizierten Prologus des Plautus mit guten Argumenten für eine rein römische Schöpfung, beides gegen F. Leo, *Plautinische Forschungen* (s. Anm. 6), der 203 ff. 224 ff. bes. 237 ff. Prologe in der Art der *Captivi* zu Unrecht auf die attische Komödie zurückzuführen sucht. (Daraus ergibt sich übrigens – das sei bereits hier angemerkt –, daß auch die *Menaechmi* und der *Poenulus*, auf die wir weiter unten zu sprechen kommen, im Original einen Götterprolog hatten: Vgl. zu den *Menaechmi* in diesem Betracht F. Stoessl, *RE* 23, 2 [1959], Sp. 2394 s.v. *Prologos* [Nachträge]; K. Abel [s. Anm. 10] 71 ff. 106; W. Steidle, *Zur Komposition von Plautus' Menaechmi*, in: *RhM* 114, 1971, 247 Anm. 1 gegen F. Leo, *Plautinische Forschungen* [wie Anm. 6] 205 f. 224 ff. bes. 237 ff.; zum *Poenulus*: F. Stoessl [wie oben] Sp. 2398; K. Abel [wie Anm. 10] 91 f. 94 f. 96. 106 gegen F. Leo, *Plautinische Forschungen* 209 ff. 224 ff.). Ferner ist für die Ἀνδρία und den Εὐνοῦχος die Notwendigkeit der Vorrede einer Gottheit nachgewiesen von E. Lefèvre, *Die Expositionstechnik* (s. Anm. 11) 49 ff. 19 ff. Schließlich haben für die *Epitrepontes* gegen die Vorstellung einer Exposition ohne Götterprolog (so bei S. Sudhaus, *Menander-Studien*, Bonn 1914, 1 ff. und A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur* [s. Anm. 3] 705) andere Forscher mit überzeugenden Gründen eine Eröffnung rekonstruiert, in der auf das einleitende Gespräch zwischen Onesimos und Karion die orientierende Rede einer Gottheit folgte: U. von Wilamowitz, *Menander, Das Schiedsgericht*, Berlin 1925, 50. 122. 143. 176; Chr. Jensen, *Menandri reliquiae in pap. et membr. servatae*, Berlin 1929, Praef. XXII; W. Schadewaldt, in: *Hermes* 66, 1931, 22; ders., *Menander, Das Schiedsgericht, der Menschenfeind*, Fischer Bücherei, *Exemplar Classica* 72, Frankfurt a.M./Hamburg 1963, 152; Ph. Wh. Harsh, *A Handbook of Class. Drama*, Stanford 1948, 325; T.B.L. Webster, *Studies in Menander*, Manchester 1950, 35; A. Körte - A. Thierfelder, *Menandri quae supersunt I*, Leipzig 1957, 2. Aufl. 1959, Praef. XIX. – Für den hier geltend gemachten Standpunkt fällt ganz entscheidend die Tatsache ins Gewicht, daß für die Dramen vom Typ des *Ion* (zu dem die *Menaechmi* freilich nur bedingt, der *Poenulus* gar nicht gehören) die Prologreden nicht als bloße Handlungsexpositionen betrachtet werden dürfen, die ganz äußerlich mit dem Stück verbunden sind und deren Sprecher austauschbar ist, sondern einen integrierenden Bestandteil des dramatischen Gefüges darstellen, das Steuerungsfunktion hat und von dem alle entscheidenden Grundlinien der Handlung ihren Ausgang nehmen. Eben diese an einen göttlichen Sprecher gebundene Prologform hat W. Ludwig in durchgehender Dramenanalyse gegen andere Auffassungen nachgewiesen in den bereits genannten Arbeiten zur *Aulularia* (s. Anm. 9) 44 ff. 247 ff. und *Cistellaria* (s. Anm. 7) 45 ff. und diesen Gesichtspunkt nach anfänglichen Zweifeln (s. Anm. 12, 20 f. Anm. 1; 28 f. Anm. 4) als zusätzliches Argument für einen Götterprolog im *Εὐνοῦχος* ins Feld geführt (s. Anm. 7, 95; vgl. auch den Nachtrag 1971 zum Wiederabdruck des *Eunuchus*-Aufsatzes in: *WdF* Bd. 236, 404 f.).

liegt nun an den Personen des Stückes, ob und wie sie die göttlichen Anstöße aufnehmen, die ja an sich die Möglichkeit eröffnen, das anvisierte Ziel geradlinig in einem sozusagen undramatischen Handlungsverlauf zu erreichen. Die Zuschauer verfügen damit von vornherein über eine allgemeine Handlungsperspektive, aufgrund deren sie das Bühnengeschehen mit gleichsam göttlichen Augen verfolgen können: Die Handlung pflegt sich nun zunächst eine unterschiedlich weite Strecke auf der vorgesehenen Bahn zu entwickeln, wird jedoch bald durch eine dramatische Verwicklungen auslösende Gegenaktion durchkreuzt, die aus menschlicher Schwäche wie der Beschränktheit des Wissens und der Urteilsfähigkeit (*ἄγνοια* und *δόξα*), blinder Leidenschaft oder charakterlicher Fehlhaltung erwächst und die Form eines Mechanema haben kann. Dadurch erfährt die Handlung eine entscheidende Richtungsänderung, die das Erreichen des von der Gottheit gesetzten Zieles gefährdet und diese zu korrigierenden Eingriffen veranlaßt, um die Handlung wieder in ihr vorgesehenes Geleise zurückzulenken. Dabei offenbart die Gottheit sich aber nicht in offensichtlich übernatürlichen Wundern, sondern in überraschenden Ereignissen natürlicher Art, die den handelnden Personen aus ihrem beschränkten Blickwinkel zunächst als bloße Zufälle, dem Zuschauer aber aufgrund seines überlegenen Wissens sogleich als gottgewirkt, als Walten der *θεία τύχη* erscheinen müssen. *τύχη ἐκ θεῶν* im Zusammenspiel mit menschlicher Bewährung, die nicht fehlen darf, bewirkt die endliche glückliche Lösung. Die Peripetie des Dramas liegt an dem Punkt der Entwicklung, wo man scheinbar am weitesten vom Handlungsziel entfernt und die Not der Beteiligten am größten ist. In Wahrheit enthält dieser Tiefpunkt jedoch schon alle Voraussetzungen dafür, daß die Handlung jetzt in einem überraschenden Umschwung vom Unglück zum Glück in schnellem Gang ihrem ursprünglich von der Gottheit ins Auge gefaßten Ziel zustrebt, das damit schließlich doch noch erreicht wird, wenn auch unter Umständen modifiziert und auf einem Umweg, auf dem auch blindes menschliches Handeln, wie sich am Ende herausstellt, noch als ein sinnvolles Teilstück einzuordnen ist.

Wir haben von den Gemeinsamkeiten gesprochen, die zwei Komödiengruppen – sie gehören im wesentlichen Menander¹⁵ – an den Ion knüpfen. Hier wie dort findet sich eine Rahmenhandlung, deren Richtung und Ziel von der *θεία τύχη* bestimmt wird und die in Konflikt gerät mit fehlgerichtetem menschlichen Tun, das schließlich durch überraschende Korrektur als ein Bauelement in ihren Rahmen einbezogen wird. Diese Parallelität von Euripides und Menander betrifft freilich ausschließlich die Struktur der Dramen, bei deren Betrachtung natürlich der wesentliche Unterschied zwischen tragischer und komischer Handlung nicht in den Blick kommen konnte. Er liegt eine Schicht tiefer auf der Ebene des Sinnes der dramatischen Dichtung, der sich natürlich nicht darin erschöpfen kann, daß sich unter Führung der göttlichen *τύχη* nach vielen Irrungen zwei Liebende zusammen- oder lange Ge-

¹⁵ Die einzige Ausnahme, das Original der *Captivi*, ist unmenandrisch nur im Inhalt, im bewußten Vermeiden der üblichen Liebesgeschichte (V. 55 ff. 1029 ff.; F. Leo, *Plautinische Forschungen* [s. Anm. 6] 141), nicht dagegen in der Form, um die es hier geht.

trennte wiederfinden. Es kann hier nicht der Ort sein, dies näher auszuführen, nur soviel sei für unseren Zusammenhang festgehalten, daß Träger des spezifisch Komischen eben nicht der *τύχη*-Komplex, sondern die typisch menschlichen Handlungs- und Verhaltensweisen sind, die sich in den zugespitzten Bühnensituationen existenzieller Herausforderungen zu exemplarischen Formen verdichten, wie die Intrigue sie darstellt. Während also im Ion die Handlungsidee der *τύχη*-Tragödien zu einer bis in alle Einzelheiten raffinierten Ausgestaltung des dominanten Anagnorisis-Themas einerseits geführt hat und andererseits zu einer Reduzierung der traditionellen Bestandteile des Mechanema-Komplexes¹⁶, macht sich in den vergleichbaren Komödien eine genau entgegengesetzte Tendenz geltend: Das Interesse des Dichters konzentriert sich zunehmend auf die menschliche Intrigue oder ihr Äquivalent (etwa auf Knemons Menschenfeindschaft oder auf Euclios Geiz), von denen die komische Wirkung auf die Zuschauer ausgeht und in denen sich der eigentliche Sinn der Komödie verwirklicht, während umgekehrt die Rahmenhandlung mit der Wiedererkennung oder der Hochzeit als Handlungsziel zur Konvention wird und nur noch das Skelett des Dramas abgibt, das zwar das ganze Stück zusammenhält, aber wirkliches Leben erst dadurch gewinnt, daß es gleichsam vom lebendigen Fleisch des Spiels der allzu menschlich handelnden Komödienfiguren umgeben ist¹⁷. Diese innerhalb der in Rede stehenden Komödiengruppierung – vielleicht mit Ausnahme der *Cistellaria* – überall zu beobachtende Tendenz hat ein extremes Beispiel in dem – nichtmenandrischen – Original der Plautinischen *Menaechmi*¹⁸ hervorgebracht, das wir deswegen absichtlich erst jetzt hier einordnen. Auch in diesem Stück eröffnet ein Prolog, der vor der Plautinischen Umgestaltung zu einer Prologus-Rede ein Götterprolog war¹⁹, eine Anagnorisis-Handlung: Ein Zwillingbruder sucht den anderen, von dem er als Kind getrennt wurde. Als er jedoch als Suchender auftritt (V. 226 ff.) und sogleich mit einem Doppelgänger verwechselt wird (V. 273 ff. 351 ff.), kommt er weder jetzt noch später auf den naheliegenden Ge-

¹⁶ Zu dieser Ponderierung von Anagnorisis und Mechanema s. Fr. Solmsen (s. Anm. 3) 400 ff., 415 = WdF Bd. 89, 442 ff. 462 f. Das Mechanema, das herkömmlicherweise aus den drei Etappen Beratung, Täuschungsmanöver auf der Bühne, Botenbericht über den Erfolg besteht, ist im Ion durch den Ausfall des Mittelgliedes verkürzt.

¹⁷ Den Vorrang des komischen Intriguen-Motivs vor der Anagnorisis betont auch H. Holtermann (s. Anm. 9) 103.

¹⁸ Zur Gestaltung der *Menaechmi* haben sich zuletzt geäußert: W. Steidle, Zur Komposition (s. Anm. 14) 247 ff.; E. Woytek, Zur Herkunft der Arztszene in den *Menaechmi* des Plautus, in: WS 95, 1982, 165 ff.; A. Primmer, Die Handlung der *Menaechmi*, I: in: WS 100, 1987, 97–115; II: in: WS 101, 1988, 193–222; M. Damen, Actors and Act-divisions in the Greek Original of Plautus' *Menaechmi*, in: CW 82, 1989, 409–420; die äußerst kühne These von E. Stärk, Die *Menaechmi* des Plautus und kein griechisches Original, Tübingen 1989, ist schlagend widerlegt von L. Braun, der die Konturen des griechischen Originals mit seiner klaren Gliederung in fünf Akte herausgearbeitet hat: Keine griechischen Originale für Amphitruo und *Menaechmi*? in: WJ 17, 1991, 193 ff.; die *Menaechmi* sind auf S. 205–215 behandelt.

¹⁹ Darüber oben in Anm. 14.

danken, daß er ans Ziel gekommen ist, sondern schlüpft in die fremde Rolle, weil er sich davon Gewinn verspricht (V. 414 ff.). Die daraus sich ergebende Serie toller Verwechslungen und ihrer Folgen, zu denen auch eine die Peripetie markierende existenzbedrohende Situation gehört (V 7), verselbständigt sich völlig und macht den eigentlichen Sinn des Stückes aus. Es ist, als sei das ἀναγνώριστις-Motiv, das nur noch das äußere Gerüst des Dramas abgibt, gänzlich in Vergessenheit geraten, bis τύχη endlich das Zusammentreffen der Brüder, das nach menschlichen Maßstäben früher zu erwarten gewesen wäre, zuläßt und die Wiedererkennung vom Sklaven Messenio mühsam und spät genug herbeigeführt wird.

Diese extreme Form einer sich um ihrer selbst willen entwickelnden Täuschungshandlung mit lediglich äußerlicher Rahmung wird in ihrer Eigenart noch deutlicher, wenn man sie mit dem ersten Teil der Euripideischen Helena vergleicht, dessen Grundmotive in den Menaechmi zu einer selbständigen Komödie gestaltet sind: Während nämlich dort die Verwechslung der beiden Helenen ganz im Dienste des Anagnorismos steht und die menschliche Unzulänglichkeit vor Augen führt, die die Wahrheit immer um Haaresbreite verfehlt, bis endlich τύχη helfend eingreift, steht in den Menaechmi geradezu umgekehrt das Motiv des Suchens und Erkennens im Dienste der Verwechslungshandlung, die es eben dadurch möglich macht, daß das Suchen den Auftritt von Menaechmus II motiviert (V. 69 ff. 232 ff.), das Wiederfinden des Bruders aber, das eigentlich nach II 2 schon fällig wäre, zunächst τύχη unterbleibt und gegen jede Erwartung und geradezu gewaltsam bis in die allerletzte Szene hinausgeschoben wird (V. 1081 ff.).

An dieser Stelle kommt nun der Miles gloriosus/Ἀλαζών in den Blick, der in mehrfacher Hinsicht das Gegenstück zu den Menaechmi ist: Auch er behandelt nämlich das Zwillings- und Verwechslungsmotiv, und auch für ihn ist die Euripideische Helena Vorbild, allerdings mit ihren beiden Handlungskomplexen, während die Menaechmi sich ja nur an dem Anagnorisis-Teil der Helena orientieren. Mit dieser letzten Feststellung ist zugleich angedeutet, daß Menaechmi und Miles gloriosus verschiedenen Komödientypen angehören, die Menaechmi dem der einheitlichen Anagnorisis-Komödie, der Miles gloriosus dagegen dem Typus des zweiteiligen Intrigue-Dramas. Damit sind wir bei einer anderen Komödiengruppierung angelangt, innerhalb deren der Miles gloriosus ebenso eine Randstellung einnimmt wie die Menaechmi in jener oben beschriebenen. Entsprechend nehmen wir auch seine Zuordnung im einzelnen erst weiter unten vor.

Diese neue Gruppierung von Intrigue-Dramen, zu der freilich nicht nur zweiteilige Stücke zählen, hat zunächst mit den bisher besprochenen Komödien die Tendenz gemeinsam, daß der Anteil der Intrigue und vergleichbarer Handlungsformen am Gesamtgefüge des Dramas gegenüber Euripides gesteigert ist; ja, in den hierher gehörenden Stücken tritt jene Tendenz sogar noch deutlicher hervor, denn deren Intriguen – und darin liegt der ganz wesentliche Unterschied zu den beiden früheren Komödiengruppen – wirken dem jeweiligen Handlungsziel nicht entgegen, sondern zielen exakt in dessen Richtung und gewinnen dadurch an Gewicht: Ich denke dabei

zunächst vor allem an die Plautus-Komödien *Curculio* und *Epidicus* sowie *Casina*, *Poenulus* und *Rudens*, bzw. an deren griechische Originale²⁰.

In den genannten Stücken, von denen bezeichnenderweise keines Menander, wohl aber zwei (nämlich *Casina* und *Rudens*) Diphilos und eines (nämlich der *Poenulus*) vermutlich Alexis²¹ zuzuweisen sind, kann die menschliche Intrigue jedoch

²⁰ Mit dem Verhältnis der Plautinischen Übertragungen zu den griechischen Originalen bzw. mit der Rekonstruktion der letzteren beschäftigen sich folgende Arbeiten (Auswahlzitate): Zum *Curculio*: E. Fantham, *The Curculio of Plautus: An Illustration of Plautine Methods in Adaptation*, in: CQu 15, 1965, 84 ff. (jetzt in deutscher Übersetzung von V. Eggers in WdF Bd. 236, 173 ff.); O. Zwielerin, *Zur Kritik und Exegese des Plautus I. Poenulus und Curculio* (AbhMainz 1990, Nr. 4), Stuttgart 1990, 226 ff. mit einem Nachtrag in: *Zur Kritik und Exegese des Plautus II. Miles Gloriosus*, Stuttgart 1991, 243 f. – Zum *Epidicus*: K. Dziatzko, in: RhM 55, 1900, 104 ff.; F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur I* (s. Anm. 5) 94 f. 132 f.; G. Jachmann, *Plautinisches und Attisches*, Berlin 1931, 209 ff. – Zur *Casina*: Ed. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, Berlin 1922, 292 ff.; ders., *Addenda der italienischen Übersetzung von Pl. i. Pl.: Elementi Plautini in Plauto*. Trad. di Franco Munari, Firenze, Nuova Italia, 1960, 434; G. Jachmann, *Plautinisches und Attisches* (wie oben) 105 ff.; W.H. Friedrich, *Euripides und Diphilos*, *Zetemata* 5, München 1953, 173 ff., bes. 180 ff.; W.Th. Mac Cary, *The Comic Tradition and Comic Structure in Diphilos' Kleroumenoi*, in: *Hermes* 101, 1973, 194 ff.; J.M. Cody, *The senex amator in Plautus' Casina*, in: *Hermes* 104, 1976, 453 ff.; J. Blänsdorf, *Plautus*, in: E. Lefèvre (Hrsg.), *Das römische Drama*, Darmstadt 1978, 135 ff.; E. Lefèvre, *Plautus-Studien III: Von der Tyche-Herrschaft in Diphilos' Kleroumenoi zum Triummatronat der Casina*, in: *Hermes* 107, 1979, 311 ff.; M. Waltenberger, *Plautus' Casina und die Methode der Analyse*, in: *Hermes* 109, 1981, 440 ff. – Zum *Poenulus*: Ed. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus* (wie oben) 262 ff.; G. Jachmann, *Plautinisches und Attisches* (wie oben) 195 ff.; H. Holtermann (s. Anm. 9) 103 ff.; W.H. Friedrich, *Euripides und Diphilos*, 233 ff. = WdF Bd. 236, 146 ff.; O. Zwielerin (wie oben, I) 56 ff. 270 ff. 288 ff. – Zum *Rudens*: G. Jachmann, *Plautinisches und Attisches* 3 ff.; H. Drexler, *Die Komposition von Terenz' Adelphen und Plautus' Rudens*, *Philologus Supplementband* 26, Heft 2, 1934, 41 ff.; W.E.J. Kuiper, *Attische Familiekomedies van omstreeks 300 v.Chr. II. Diphilos' doel en deel in de Rudens van Plautus*, Amsterdam 1938; H. Holtermann (s. Anm. 9) 149 ff.; Fr. Doll, *Der Rudens des Plautus*, Freiburg i.Br. 1953 (maschinenschr. Habilitationsschrift); W.H. Friedrich (wie oben) 171 ff.; E. Lefèvre, *Diphilos und Plautus. Der Rudens und sein Original*, AbhMainz, Stuttgart 1984. – Zum *Miles gloriosus*: F. Leo, *Plautinische Forschungen* (s. Anm. 6) 178 ff.; Ed. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus* 253 ff. (vgl. dazu die *Addenda zur italienischen Übersetzung: Elementi Plautini in Plauto* 433); G. Jachmann, *Plautinisches und Attisches* 162 ff.; W.H. Friedrich, *Euripides und Diphilos* 255 ff.; K. Gaiser, *Eine neu erschlossene Menander-Komödie und ihre literaturgeschichtliche Stellung*, in: *Poetica* 1, 1967, 436 ff. (= WdF Bd. 236, 205 ff.); ders., *Der Maulheld in Ephesos. Wiederherstellung einer griechischen Komödie*, in: *Attempo, Nachrichten für die Freunde der Universität Tübingen e.V.*, Heft 33/34, 1969, 46 ff.; ders., *Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern*, ANRW I 2, Berlin 1972, 1027 ff.; L. Schaaf, *Der Miles Gloriosus des Plautus und sein griechisches Original. Ein Beitrag zur Kontaminationsfrage*, *Studia et Testimonia antiqua* 18, München 1977; O. Zwielerin, *Zur Kritik und Exegese des Plautus II. Miles gloriosus*, Stuttgart 1991; vom Ansatz her verfehlt E. Lefèvre, *Plautus-Studien IV: Die Umformung des Ἀλαζών zu der Doppel-Komödie des „Miles gloriosus“*, in: *Hermes* 112, 1984, 30 ff.

²¹ Die Frage der Verfasserschaft des Καρχηδόσιος / *Poenulus* ist mit hoher Wahr-

das Handlungsziel, das auch hier ursprünglich überall in einem Götterprolog anvisiert wurde²², entweder nur unvollkommen erreichen oder scheitert sogar vorher, so daß eine schließlich von τύχη herbeigeführte Wiedererkennung den menschlichen Plan vor einem Mißerfolg retten muß oder ihn erst über seine eigenen Möglichkeiten hinaus zu einer vollkommenen Lösung fortentwickelt. Auch diese andersartige Kombination der beiden Euripideischen Handlungsmotive demonstriert menschliche Unzulänglichkeit und Schwäche, jedoch unter einem entschieden anderen Aspekt: Hatten wir es bisher mit unwissenden Menschen zu tun, die in ihrer Blindheit den eigenen Interessen entgegenhandeln und – weil sie es durch innere Haltung und äußere Bewährung verdient haben – durch göttliches Eingreifen zu ihrem Glück gleichsam gezwungen werden, so faßt in den hier in Rede stehenden Mechanema-Komödien (mit abschließender Anagnorisis) die intrigierende Partei, die zwar sympathisch, aber nicht eigentlich gut im moralischen Sinne ist, ihre egoistischen Ziele von Anfang an fest ins Auge und verfolgt sie mit einer zupackenden Skrupellosigkeit, die nun gleichsam umgekehrt das Glück auf ihre Seite zwingt. Stücke dieser Art wirken auf die Zuschauer wie eine komische Illustration des Sprichwortes „fortes fortuna adiuvat“, wobei die besondere Pointe darin liegt, wie die betroffenen Bühnenfiguren je nach ihrer besonderen Ausprägung auf die unerwartete Hilfe der θεία τύχη reagieren:

So kann der Intrigant einerseits von der plötzlich veränderten Wirklichkeit überrollt werden, ohne sie sogleich zu begreifen, und dann selbst wie ein Getäuschter aussehen (wie der überschlaue Milphio in Poen. V. 1099 ff.) oder sich andererseits in seinem Tun bestätigt fühlen und als Herr der Lage mit der überstandenen Gefahr spielen (wie Epidicus in Epid. V 2): In jedem Fall fängt das Eingreifen der θεία τύχη

scheinlichkeit zugunsten des Alexis gelöst von W.G. Arnott, *The Author of the Greek Original of the Poenulus*, in: *RhM* 102, 1959, 252 ff. M.E. kommt der Ἀλαζών / Miles gloriosus als weitere Alexis-Komödie hinzu; s. dazu L. Schaaf, *Der Miles gloriosus des Plautus* (s. Anm. 20) 362 ff.; W.G. Arnott, *Alexis: The Fragments. A Commentary*, Cambridge 1996, 81. 30.

²² Erhalten hat sich der göttliche Sprecher allerdings nur im Arkturprolog des Rudens (vgl. zu diesem F. Leo, *Plautinische Forschungen* [s. Anm. 6] 211; K. Abel [s. Anm. 10] 97 ff.), er läßt sich jedoch sonst problemlos rekonstruieren: So haben sowohl die Casina als auch der Poenulus einen personifizierten Prologus, den es in der Nea nicht gab; er ist in der Casina für eine nichtplautinische Wiederaufführung eingesetzt worden, und zwar, wie der Wortlaut des Prologs selbst noch lehrt, anstelle der Fides bei Plautus, die wiederum auf eine Diphileische Pistis als Verkörperung ehelicher Treue zurückgehen dürfte (s. K. Abel 55 ff.); der Prologus des Poenulus ist dagegen Plautinisch; daß ihm im griechischen Original ebenfalls ein Götterprolog entsprach, ist oben in Anm. 14 nachgewiesen. Curculio und Epidicus schließlich sind ohne Vorrede überliefert, die in beiden Fällen aber wohl erst in nachplautinischer Zeit verlorengegangen ist. Jedenfalls darf man aus der nicht leichten Diskussion des Problems (F. Leo, *Plautinische Forschungen* [s. Anm. 6] 194. 196 ff. 221; E. Fantham [s. Anm. 20] 85 ff. 98 ff. = *WdF* Bd. 236, 175 ff. 199 ff.) mit Zuversicht den einen Schluß ziehen, daß die griechischen Originale Götterprologe gehabt haben müssen.

kühne menschliche Planung, die das dramatische Geschehen beherrscht, in einem entscheidenden Augenblick auf und führt sie geradlinig fort.

Die nach diesem Muster angelegten Komödien folgen teils dem von Euripides aufgestellten Prinzip der Handlungseinheit, teils sind sie ausgesprochen zweiteilig wie Elektra, Iphigenie T. und Helena²³: Zur ersten Untergruppe gehören Curculio und Epidicus, in denen eine ausgedehnte Intriguen-Handlung die verkürzte problemlösende Anagnorisis an den Dramenschluß gedrängt hat; ihr Aufbauschema kehrt also das der Euripideischen Antiope, die dem Ion nahesteht (s. oben S. 40), geradezu um. Dabei stellt der Epidicus mit seinen beiden Täuschungsplänen in formaler Hinsicht einen Zwischentyp zwischen der ersten und der zweiten Untergruppe dar, zu der wir Casina, Poenulus und Rudens rechnen, deren betonte Zweiteiligkeit mit der Abfolge Intrigue-Wiedererkennung ihrerseits eine Umkehrung der Anagnorisis-Mechanema-Struktur von Elektra, Iphigenie T. und Helena bedeutet²⁴.

In diesen drei Komödien beherrscht der Anagnorismos jedoch keinen ganzen Handlungsteil wie bei Euripides, sondern entwickelt sich aus einem anderen Motiv der zweiten Dramenhälfte: im Rudens aus dem Kofferstreit, in Casina und Poenulus, wo er wie im Curculio und Epidicus an die Peripherie gedrängt ist, aus einer Intrigue. Umkehrung des Euripideischen Aufbauschemas, Ausdehnung, ja Verdoppelung der Intrigue und ihr Übergreifen auf den Anagnorisis-Teil sowie Beschränkung des Wiedererkennungskomplexes kennzeichnen die Tendenz des komischen Spiels zur Vergrößerung seiner Basis, eine Tendenz, die auch erklärt, warum Alexis und Diphilos auf die im Bereich der Tragödie überwundene Form des zweiteiligen Dramas zurückgriffen. Diese erhielt jetzt eine neue Qualität, indem sie Komödienhandlungen von bunter Fülle möglich machte. So folgt im Rudens auf die an bühnenwirksamen Szenen reiche Rettung der Palaestra vor dem Kuppler, mit der das Stück enden könnte, noch der ausgedehnte lustige Kampf um den aus dem Meer gefischten Koffer, in dessen Rahmen es zur Wiedererkennung zwischen Vater und Tochter und in der Folge zur Verlobung Palaestras mit Pleusidippus kommt. In der Casina muß nach dem Fehlschlag bei der Losung die sympathische Partei im zweiten Handlungsteil gegen Tyches erste Entscheidung einen erneuten Anlauf dazu nehmen, dem alten Lysidamus den Besitz der jungen Casina streitig zu machen; im Verlauf dieser Täuschungshandlung, deren Höhepunkt die Posse mit der falschen Braut bildet, kommt die Nachbarsfrau Myrrhina mit Casina im Haus zusammen, wo vermutlich im Original die Wiedererkennung angebahnt wurde, die Plautus dann zusammen mit der Hochzeit gestrichen hat; dieser Eingriff des römischen Bearbei-

²³ Die Geschichte der zweiteiligen Handlung ist zuerst systematisch verfolgt in zwei schon genannten ausgezeichneten Untersuchungen: W.H. Friedrich, Euripides und Diphilos (hier namentlich in den Kapiteln II Hecabe, III Andromache, IX Rudens, X Poenulus sowie in dem Exkurs über den Miles gloriosus und den Giftmischermimus [XI]) und H. Holtermann (s. Anm. 9; Diss. unter Friedrichs Leitung).

²⁴ Die Umkehrung des Aufbauschemas ist auch bei H. Holtermann (s. Anm. 9) 102 f. notiert.

ters zeigt deutlich, wie sehr das Anagnorisis-Motiv in der Neuen Komödie zugunsten der Intrigue an Bedeutung verloren hat.

Im *Poenulus* schließlich wird die *Collybiscus*-Intrigue (V. 156–816) in der zweiten Dramenhälfte von einem anderen Täuschungsplan abgelöst und überboten, der bei seiner Durchführung so eng mit dem Anagnorismos verflochten ist, daß der intrigierende Sklave *Milphio* den einsetzenden Prozeß der Wiedererkennung der Töchter durch *Hanno* zunächst für ein Stück des Täuschungsspiels hält (V. 1099 ff.). Wir haben hier also die interessante Form der Anagnorisis im Gewand des *Mechanema* vor uns. Wenn die voranstehenden Beobachtungen zutreffen, dann scheinen namentlich *Alexis* und *Diphilos* – über die allgemeine Neigung zur Ausdehnung der Intrigue auf Kosten der Anagnorisis hinaus – zur Steigerung der komischen Wirkung die Wiedererkennung gern in andere dramatische Formen wie Streit- und Täuschungsszenen gekleidet und in *τύχη* weniger die unberechenbare Beherrscherin und Führerin des blinden, schwachen und vom Scheitern bedrohten Menschenwesens als vielmehr die prompte göttliche Helferin menschlicher Schlaueit und Kühnheit gesehen zu haben.

Hier läßt sich nun der *Alazon*, das Original des *Miles gloriosus* anschließen, denn er stellt ein extremes Beispiel dieses Typs des wiederbelebten zweiteiligen Dramas dar, das in der Gewichtsverlagerung auf die Intriguen-Handlung noch über den ihm nahestehenden *Karchedonios/Poenulus* hinausgeht²⁵. Das Stück ist eine gelungene Kontrafaktur der *Helena*, in der die Anagnorisis-Handlung des Vorbildes durch eine Art von Umkehrung zur *Zwillingsschwester*-Intrigue umgestaltet ist, so daß aus dem Euripideischen Anagnorisis-Mechanema-Schema die Form der reinen Doppel-Intrigue wurde und die Komödie sich insgesamt von der Vorgeschichte an bis zur letzten Szene als ein immer wieder erneutes, sich ständig steigernes Spiel in der Sphäre der Verwechslungen, Täuschungen und Fiktionen darstellt, das vom intrigierenden Sklaven sicher zum guten Ende gelenkt wird. Was also im Vorbild *Helena* fester Bestandteil der Wiedererkennungshandlung ist und in den thematisch verwandten *Menaechmi* Spiel um seiner selbst willen bleibt (s. oben S. 45 f.), steht im *Miles gloriosus* streng im Dienste der beiden *Mechanemata*, die zur Problemlösung keiner Anagnorisis mehr bedürfen: Der wagende und planende Mensch erreicht sein Ziel sozusagen aus eigener Kraft, er steht über dem unkalkulierbaren Walten der *τύχη*, deren Hilfe seiner Kühnheit verdienstermaßen und wie selbstverständlich zufällt, während die von ihr ausgehenden Gefährdungen von seiner Schlaueit mit Leichtigkeit überspielt werden. Wir dürfen somit in einem Stück wie dem aus der *Helena* entwickelten zweiteiligen *Miles gloriosus* einen Gegenentwurf zu dem Dramentyp erblicken, der sein Urbild im *Ion* des Euripides hat.

²⁵ Zu meiner These, daß beide einander so verwandten Komödien einem Autor, nämlich *Alexis*, gehören, s. oben Anm. 21. – Über den im folgenden skizzierten Zusammenhang und alle damit verbundenen Fragen hoffe ich bald eine eigene Monographie vorlegen zu können.

Während dieser Dramentyp und die übrigen Stücke, in denen menschliche Schwäche ohne göttlichen Beistand nicht zum Ziele kommt, des Götterprologes bedürfen, hat er im *Alazon/Miles gloriosus* sein Recht verloren. An seine Stelle tritt die Vorrede des Intriganten selbst. Der göttliche Prologsprecher fehlt auch in den übrigen reinen Intrigue-Komödien ohne *Anagnorisis* (oder vergleichbaren problem-lösenden Eingriff der *θεία τύχη*), wie in den Originalen der Plautus-Stücke *Asinaria*, *Bacchides*, *Mostellaria*, *Persa*, *Pseudolus*²⁶. Diese Komödien von ganz unterschiedlicher Qualität, von deren Verfassern Menander und Philemon namhaft gemacht werden können²⁷, lassen sich neben dem *Miles gloriosus* auf der von uns gezogenen Linie einordnen, die somit zwischen zwei Polen verläuft: *τύχη* als Beherrscherin menschlichen Handelns einerseits und der handelnde Mensch als Gestalter des Geschicks andererseits.

Frankfurt a.M.-Rödelheim

Lothar Schaaf

²⁶ Zur Expositionsform der *Asinaria* (mit römischem Prologus): F. Leo, *Plautinische Forschungen* (s. Anm. 6) 200; K. Abel, *Die Plautusprologe* (s. Anm. 10) 9 ff. 105; der *Bacchides* (unsicher, ob mit nachgestelltem Prolog einer Person der Handlung, aber doch wohl ohne Götterprolog): B. Bader, *Der verlorene Anfang der plautinischen „Bacchides“*, in: *RhM* 113, 1970, 304 ff.; K. Gaiser, *Die plautinischen „Bacchides“ und Menanders „Dis exapaton“*, in: *Philologus* 114, 1970, 51 ff.; L. Schaaf (s. Anm. 20) 398 f. Anm. 100 (wo ich die Möglichkeit eines Prologgottes noch überschätzte); zur Form der Exposition in der *Mostellaria* und im *Persa*: F. Leo (wie oben) 194 f.; im *Pseudolus* (mit einem rudimentären römischen Prologus): K. Abel (s. Anm. 10) 15 ff. 105; F. Leo (wie oben) 216 f.

²⁷ Die *Bacchides* sind identifiziert mit Menanders *Dis exapaton* von Fr. Ritschl, *De Plauti Bacchidibus*, in: *Parerga zu Plautus und Terenz I*, 1845 (ND 1965), 389–430; die *Mostellaria* mit Philemons *Phasma* von Fr. Leo, *Lectiones Plautinae*, in: *Hermes* 18, 1883, 560.