

Kgl. Bayer. Akademie
der Wissenschaften

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen und
historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Band III. Jahrgang 1873.

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1873.

~
In Commission bei G. Franz.

11
AX 17130-1873,13

Sitzungsberichte

der

königl. bayer. Akademie der Wissenschaften.

Philosophisch-philologische Classe.

Sitzung vom 5. Juli 1873.

Herr Spengel jun. hielt einen Vortrag

„Ueber die Composition der Andria des Terentius“.

Als Terentius im Alter von 29 Jahren zum erstenmale vor das römische Publikum trat, fand er in der dramatischen Literatur seines Volkes eine ganz andere Strömung vor als zur Zeit des Plautus geherrscht hatte. Während einst Plautus und seine Zeitgenossen die griechischen Originale in freier, selbstschaffender Weise ihrem Volke zugeführt hatten, wo das Publikum dankbar jedem glücklichen Griff zuklatschte, ohne zu fragen, woher er kam, hatte sich jetzt eine rigoros classicirende Richtung geltend gemacht, welche beim Uebertragen griechischer Lustspiele dem Dichter strenges Anschliessen an Inhalt und Form des Originales zur Pflicht machte. Griechische Bildung war unterdessen ins Volk gedrungen und wie im Umgange und im Lebensgenusse war auch in der Literatur der feinere Geschmack zur Herrschaft gekommen. Wenn Plautus einst in seiner Casina nur wenige

[1873, 5. Phil. hist. Cl.]

1088710 RV 0024 576 26

Scenen und gerade die derb-komischen aus dem Griechischen entlehnt und daraus selbstständig ein hart an die Posse streifendes Lustspiel gebildet hatte, so galt es jetzt mit Verzichtleistung auf eigene Schöpferkraft die Feinheit des griechischen Originals möglichst durchklingen zu lassen. Leider ist uns aus der lateinischen Literatur nichts erhalten, was diese Epoche veranschaulichen könnte; dass sie aber existirte — und fast jedes Volk hat einmal in seiner Literatur eine derartige Wandlung durchgemacht — davon geben die Prologe des Terentius selbst sprechendes Zeugniß. Denn da sich Terentius von einer solchen Akribie, die er als 'obscura diligentia' von sich weist, emancipirte und sich nicht scheute den Stoff einer Komödie 2 griechischen Originalen zugleich zu entlehnen, werfen ihm die Dichter der akademischen Richtung die Worte entgegen (s. Andria prol. 16) *contaminari non decere fabulas*. An ihrer Spitze stand der uns wenig bekannte Dichter Luscius Lavinius, welcher ohne Zweifel damals die Bühne beherrschte ¹⁾. Aber Terentius liess sich dadurch nicht irre machen und behielt dasselbe Verfahren auch in den späteren Stücken bei, Beweis genug, dass er sich seines Zieles wohl bewusst war und den Erfolg mit dieser Art der Behandlung wesentlich verbunden hielt. Mit Hülfe der eigenen Angaben des Terentius in den Prologen, seines Commentators Donatus, der die griechischen Originale entweder selbst vor sich hatte oder die betreffenden Notizen älteren Grammatikern entnimmt, denen dieselben in Händen waren ²⁾, ferner der zerstreut erhaltenen Fragmente der griechischen Komiker (gesammelt von Meineke Band IV) wird es uns möglich den Grundsätzen seiner Uebertragung nachzuspüren und einige nicht zu unterschätzende Einblicke in die dramatische Werkstätte des Dichters zu gewinnen.

1) Dass er mit seinen Stücken reüssirte, zeigt Phormio prol. 9.

2) Seine Angaben wurden grundlos angezweifelt von Ihne, Quaest. Terent. Bonn. 1843.

Sein erstes Lustspiel war die *Andria*. Wie Terentius selbst im Prologe sagt, benutzte er zwei griechische Stücke dazu, die *Ἀνδρία* des Menander und die *Περινθία* desselben Dichters. Die Worte lauten V. 9 ff.:

Menander fecit Andriam et Perinthiam.

Qui utramuis recte norit, ambas nouerit.

Non ita dissimili sunt argumento et tamen

Dissimili oratione sunt factae ac stilo.

Quae conuenere in Andriam ex Perinthia

Fatetur transtulisse atque usum pro suis.

Schon die Worte *in Andriam ex Perinthia* und ebenso der Titel des lateinischen Stückes zeigen, dass der Hauptinhalt unserer Comödie der *Andria* entnommen ist, nur untergeordnetes der *Perinthia*. Das Verhältniss, in welchem die beiden griechischen Originale selbst, nemlich die *Andria* des Menander und die *Perinthia* des Menander zu einander stehen, wurde in neuerer Zeit mehrfach so aufgefasst, als habe Menander seine früher gedichtete *Andria* später überarbeitet und *Perinthia* genannt. Dies ist aber im direkten Widerspruche mit der Angabe des Donatus, der zu Vers 10 des Prologes die Bemerkung macht: 'Prima scena Perinthiae paene iisdem uerbis quibus *Andria* scripta est: cetera dissimilia sunt exceptis duobus locis, altero ad uersus XI altero ad uersus XX, qui in utraque fabula positi sunt'. Also nur die erste Scene und zwei andere von Donatus nicht näher bezeichnete Stellen oder Scenen waren beiden Stücken gemeinschaftlich, *cetera dissimilia sunt*. Betreffs der ersten Scene gibt Donatus zu V. 13 die nähere Angabe, dass Menander in der *Andria* den senex einen Monolog sprechen lässt, in der *Perinthia* dagegen einen Dialog hat zwischen dem senex und seiner Frau. Schon dieser Umstand muss uns leiten die Worte 'prima scena Perinthiae paene iisdem uerbis quibus *Andria* scripta est' nicht von einer wörtlichen Wiederholung zu verstehen, sondern von der

Gleichheit des Inhaltes im allgemeinen. Betreffs der zwei anderen Stellen fehlen weitere Anhaltspunkte. An und für sich wäre es nicht gerade undenkbar, dass sich Menander auf diese Art selbst bestohlen habe, wie z. B. um etwas ähnliches aus der modernen Literatur anzuführen, Molière einen Dialog mit denselben Reden und Gegenreden in 'Le malade imaginaire' (II, 4) und in 'Les fourberies de Scapin' (I, 6) verwendet, aber gewiss richtiger werden wir auch hier nur an Wiederholung des gleichen Inhalts denken und somit die Perinthia nicht als Uebersetzung der Andria ansehen, sondern als vollkommen selbstständige Comödie, die nur, weil das Sujet auf ähnlicher Grundlage ruhte, manche Vergleichungspunkte darbot. Da die Andria des Menander ohne Zweifel wie ihre lateinische Nachahmung ein gern gesehenes Bühnenstück war, hätte Menander sicher vermieden durch die wörtliche Herübernahme ganzer Scenen, die dem Publikum noch in Erinnerung sein mussten, sich vor den Zuschauern den Schein der Geistesarmuth zu geben. Andererseits sieht man nicht ein, warum wenn die Perinthia nichts weiter als die überarbeitete und verbesserte Andria wäre, Terentius es nicht vorzog die Perinthia seinem Drama zu Grunde zu legen. Wir werden daher gut thun, wenn wir die Worte des Terentius: 'qui utramvis recte norit, ambas nouerit' nicht zu sehr urgiren; nur bezüglich des Inhalts, des *argumentum*, sind die beiden Stücke *non ita dissimiles*, wobei das beschränkende *non ita* nicht zu übersehen, die Ausführung im Einzelnen, *oratio* und *stilus*, sind *dissimiles*. Bei dem engen Kreise, in welchem sich die Stoffe der comoedia nova der Griechen bewegten, waren solche Wiederholungen des Themas ebenso unvermeidlich wie in der Tragödie. Mit dieser Auffassung stimmen die erhaltenen Fragmente der Perinthia. Nur eines nemlich (bei Meineke frag. VI p. 188) lässt sich wirklich mit einer Stelle der Andria (II, 2, 31) vereinigen, bei einem zweiten (Fragm. 5) ist, vorausgesetzt

dass unter der betrunkenen Alten die Hebamme gemeint ist, jedenfalls der Unterschied zu statuiren, dass während in der *Andria* diese Eigenschaft der Hebamme nur nebenbei erwähnt wird (I, 4, 5), in der *Perinthia* dieselbe dem Publikum selbst, etwa bei einem Gelage zur Feier der glücklichen Geburt, vorgeführt wurde. Alle übrigen Fragmente der *Perinthia* entbehren jeder Aehnlichkeit mit der *Andria*.

Der Inhalt der Terentischen *Andria* ist folgender:

Pamphilus, ein junger Mann aus gutem Hause liebt ein unbescholtenes Mädchen aus Andros, mit Namen Glycerium, und hat ihr das aufrichtigste Eheversprechen gegeben. Wie häufig in der antiken Comödie, ist das Liebespaar schon am Anfange des Stückes weiter als bei uns am Ende, Glycerium ist nahe daran ihre Liebe zu Pamphilus durch ein lebendiges Unterpfand zu besiegeln. Aber der Vater Simo hat anders über ihn beschlossen. Die reiche Tochter des Nachbars Chremes hat er ihm zur Frau bestimmt und Chremes war ihm selbst, durch den guten Ruf des Pamphilus angelockt, mit diesem Vorschlag entgegengekommen. Nun hat aber Chremes den Umgang des Pamphilus mit dem andrischen Mädchen erfahren und unter solchen Umständen sein Wort zurückgenommen. Da ersinnt der Alte, um die Heirath des Sohnes mit der reichen Erbin dennoch durchzusetzen, folgenden, wie er glaubt, sehr schlaun Plan. Er verschweigt dem Sohne die Weigerung des Chremes und trifft die Anstalten zur Hochzeit. Dabei rechnet er so: Lässt sich der Sohn hiedurch von dem andrischen Mädchen abziehen, so ist ohne Zweifel auch Chremes mit dieser Sinnesänderung des Jünglings zufrieden und gibt sein Jawort; weigert sich aber Pamphilus Glycerium zu verlassen, so soll im äussersten Falle die väterliche Autorität ins Vordertreffen rücken und die Entscheidung durch Zwang herbeigeführt werden. Aber List gegen List! Dauos, der verschmitzte, treuergebene Slave des Pamphilus, verspricht

seinen Herren in der Liebesnoth nicht zu verlassen; *manibus pedibus* will er sich anstrengen die Heirath zu hintertreiben. Er spürt denn auch richtig auf, dass Simo nur eine Scheinhochzeit vorbereitet, aber durch ungünstige Verwicklung der Umstände bewirkt er bei aller Schlauheit gerade das Gegentheil von dem, was er bewirken will, Chremes gibt das Jawort und die Hochzeit ist abgemachte Sache. Hiemit schliesst der dritte Akt und gewissermassen die erste Hälfte des Stückes. Wird sich nun Dauos in unserer Achtung rehabilitiren und leisten, was er versprochen hat? Rasch geht er an's Werk. Glycerium hat unterdessen dem Pamphilus einen Knaben geboren. Diesen holt er herbei und legt ihn dem Chremes vor die Thüre. In der nun folgenden Scene mit der Dienerin der Glycerium spielt er eine so natürlich scheinende Comödie, dass sowohl die Dienerin als auch, worauf es dem Dauos ankommt, der im Hintergrunde lauernde Chremes überzeugt wird. Bei so schreienden Beweisen will Chremes mit Pamphilus nichts weiter zu thun haben und weist das Projekt der Heirath ein- für allemal von sich. Hiemit schliesst der vierte Akt, der gedrängteste und wirksamste des Stückes. Im fünften Akte erscheint die endgültige Lösung in Gestalt des Crito, der seine Rolle schon im Namen trägt. Er kommt aus Andros, ist ein Verwandter der Glycerium und da er zudem mit Chremes in persönlicher Bekanntschaft steht, bringt die Entdeckung, dass Glycerium eine freie Bürgerin und des Chremes leibliche Tochter ist, die frohe Einwilligung zu ihrer Heirath mit Pamphilus.

Die erste Scene des ersten Aktes ist ein in sich vollendetes Meisterstück. Simo der Vater des Pamphilus, erzählt seinem früheren Sklaven und jetzigen Freigelassenen Sosia, wie er das sorgsam verborgene Liebesverhältniss seines Sohnes entdeckt habe und theilt seinen Plan eine Heirath zu fingiren mit. Die Art, wie dieses geschieht, wie die Rede des Simo einerseits dazu dient, seine Ansichten

über Moral, seine Erziehungsmethode, seinen Charakter zu illustriren, anderseits auf alle bedeutenderen Personen des Stückes treffende Streiflichter wirft, wie die nahe liegende Klippe den geschwätzigten Alten in seiner Erzählung langweilig zu machen auf das geschickteste dadurch vermieden wird, dass die Breite nicht in den Worten sondern nur in den Gedanken liegt und so die Diktion, wie schon Cicero (de orat. II, 80, 327) mit feinem Urtheil bemerkt, zugleich einen gedehnten und knapp angepassten Charakter trägt, wie vor unseren Augen die Innigkeit des Liebesverhältnisses aufgerollt wird und der Zuschauer ohne dass er es merkt die volle Exposition des Stückes vor sich hat — all' dies ist mit solcher Vollendung durchgeführt, dass man sagen muss, nicht leicht weiss ein antiker Bühnendichter in der Eingangsscene ein gleich günstiges Urtheil für sich zu erwecken. Bis ins kleinste Detail ist alles sorgfältig ausgefeilt; man kann es der Scene absehen, der Dichter legte es darauf an in seinem ersten Stücke gleich vom Anfange an sich in seiner ganzen Pracht einzuführen und die Zuschauer im Sturm zu erobern. Aus der Scene das gemacht zu haben, was sie ist, muss als Verdienst des Terentius anerkannt werden, denn, wie Donatus prol. 13 sagt, stand in der Andria des Menander an dieser Stelle ein Monolog des senex und nahm der Dichter die Scene aus der Perinthia herüber, *'ubi senex ita cum uxore loquitur ut apud Terentium cum liberto'*. Dass aber die Herübernahme wieder nur dem allgemeinen Inhalt gilt und die specielle Verarbeitung ganz dem Terentius zu eigen gehört, ist an und für sich wahrscheinlich, da ein grosser Theil des Inhaltes so eng mit nachfolgenden Scenen der Andria zusammenhängt, dass er nicht gleichzeitig in der Perinthia stehen konnte; auch konnte der Tausch der mitsprechenden Person, des libertus statt der uxor, nicht ohne wesentlichen Einfluss auf den Dialog bleiben. So behandeln z. B. die ersten 20 Verse ausschliesslich

die Beziehungen des libertus zu seinem ehemaligen Herren und konnten somit in der Perinthia, wo statt seiner die Gemahlin des senex sprach, keine Stelle haben.

So vortrefflich nun aber diese Scene an und für sich betrachtet ist, ein Kabinetstück in ihrer Art, so ist sie doch als Glied des Ganzen nicht von allem Tadel freizusprechen. Zunächst äusserlich erhält der erste Akt durch diese Scene eine unverhältnissmässige Ausdehnung. Denn da der Dichter an Stelle des griechischen, ohne Zweifel nur wenige Verse umfassenden Monologes, einen Dialog von nicht weniger als 140 Versen setzte, nimmt der erste Akt fast das doppelte Mass des gewöhnlichen Umfanges an. Ferner, was von mehr Bedeutung, Terentius wählt, um den Dialog zu ermöglichen, das wohlfeile, bei ihm sehr beliebte Mittel eines *πρόσωπον προτατικόν* d. h. einer Person, welche ausser der Eingangsscene nicht weiter im Drama verwendet wird. Ob nun gleich auch diese Figur — es ist der libertus Sosia — in den wenigen Reden, die ihr zugetheilt sind, nicht ungeschickt verwendet worden, so ist und bleibt eine solche Figur doch nichts anderes als der Strohmann, an welchen hingeredet wird, und ist dieses Mittel vom Standpunkte der organischen Composition entschieden zu verwerfen. Wenn Sosia zu nichts weiter gut ist, als mit einigen Variationen „ja“ und „nein“ zu sagen und nachdem er dies gethan, wie ein Pagode vom Dichter zerschlagen und in die Ecke geworfen wird, so ist dies eben ein Beweis, dass seine Figur überhaupt nichts werth ist und kein Recht besitzt im Drama zu existiren. Ein zweiter Missstand: Simo trägt dem libertus im Verlauf des Gespräches zweierlei auf, *perterrefacias Dauom* und *obserues filium, quid agat, quid cum illo consili captet*. Da aber der libertus nicht mehr auf die Bühne kommt, ist der Dichter gezwungen gegen die ursprüngliche Anlage beides später den Simon selbst thuen zu lassen. Ersteres geschieht I, 2, letzteres II, 4. Ein absoluter Verstoss ist

dies nun allerdings nicht. Man kann es sehr wohl dadurch erklären, dass Sosia, der zugleich der Küchenmeister des Hauses ist, zunächst mit der Bereitung der Mahlzeit beschäftigt im Hause bleibt und sich seines Auftrages innerhalb des Hauses entledigt, während Simo ein gleiches ausserhalb zu thun für gut findet — wie denn überhaupt Terentius auch wo er Schwächen der Composition zeigt, sich doch nirgends einen groben Verstoss gegen die Wahrscheinlichkeit zu schulden kommen lässt. Erklären lässt es sich, wie gesagt, immerhin, aber besser wäre es, wenn man nicht erst gezwungen würde sich nach einer Erklärung umzusehen. Das griechische Original war jedenfalls von solchen Bedenklichkeiten frei.

Es folgt eine sehr frisch und launig gehaltene Scene, in der Simo dem Dauos mit der schwersten Strafe droht, wenn er sich unterstehen sollte gegen die Hochzeit zu agitiren. Dauos ist, nachdem der Alte abgegangen, noch unentschlossen, ob er sich an die Sache wagen solle, zudem der Alte sehr schwer zu hintergehen sei. Da tritt Mysis, die Dienerin der Glycerium aus dem Hause. Sie hat von der alten Haushälterin den Auftrag erhalten für die nahe bevorstehende Geburt der Herrin die Hebamme Lesbia herbeizuholen. Von den vielen Hebammen der Stadt muss es gerade diese sein, weil diese und die alte Haushälterin sich oft bei der Weinflasche Gesellschaft leisten. Mysis kann sich dem Befehl der Haustyrannin nicht widersetzen und schickt nur das Gebet zum Himmel, die Götter möchten gnädig fügen, dass die Fehlgriffe, die von der trunkenen Lesbia zu erwarten seien, von Glycerium weg auf andere Gebärende gelenkt werden, ein Spruch, der unseren bayerischen Gebirgsbewohnern zum Muster gedient haben könnte, wenn sie auf ihre Häuser schreiben:

Heiliger Sankt Florian,
Verschon' mein Haus, zünd' andere an!

Als Mysis eben im Begriffe ist ihre Sendung zu erfüllen, kommt Pamphilus aufgeregt dahergestürmt, da ihm der Vater auf dem Markte angekündigt hat, er müsse sich noch heute zur Hochzeit bereit halten. Sein fester Entschluss das andrische Mädchen nicht zu verlassen, seine ebenso energisch als edel gehaltene Rede, in welcher eine im Alterthum selten anklingende Saite, die der Sentimentalität leise berührt wird, gibt einen vortrefflich wirksamen, vom Dichter fein berechneten Aktschluss. Somit enthält der erste Akt, wie es bei jedem kunstgerecht organisirten Drama sein muss, nicht bloss todte Exposition sondern zugleich ein Stück lebendiger, nach vorwärts drängender Handlung.

Bei Beginn des *zweiten* Aktes treten uns zwei Personen entgegen, welche nach der Mittheilung des Donatus in der Andria des Menander sich nicht vorfanden, nemlich Charinus, ein Freund des Pamphilus, mit seinem Slaven Byrrhia. Die Frage, ob diese beiden Rollen der Perinthia entnommen oder von Terentius selbstständig hinzugedichtet sind, entscheidet sich durch die Fassung der Worte bei Donatus zu Gunsten des letzteren. Dieser sagt zu II, 1, 1: *has personas Terentius addidit fabulae, nam non sunt apud Menandrum*. Während er bei jener ersten, der Perinthia entnommenen Scene ausdrücklich die Perinthia als Quelle bezeichnet, heisst es hier einfach *non sunt apud Menandrum*. So hätte er sich nicht ausgedrückt, er hätte die Quelle ebenso gut genannt wie an jener Stelle, oder hätte doch wenigstens gesagt: *non sunt in Andria Menandri*, nicht schlechtweg *apud Menandrum*. Nun wird zwar allerdings von Athenaeus XI p. 504a ein Fragment der Perinthia citirt (bei Meineke Fragment 6), welches in eine Scene passt, in der auch Charinus auf der Bühne ist (II, 2, 31), aber daraus schliessen zu wollen, dass deshalb die Rolle des Charinus aus der Perinthia stammen müsse, wäre ein Trugschluss. Denn streichen wir auch seine Rolle, so bleiben die betreffenden,

vom Sklaven Davos gesprochenen Worte nichtsdestoweniger stehen, wie sie überhaupt nicht an Charinus sondern an Pamphilus gerichtet sind. So geistesarm dürfen wir uns aber unseren Dichter nicht vorstellen, dass er zwei so unbedeutende Nebenrollen, zu denen er noch dazu, wenn er wollte, Vorbilder in zahlreichen griechischen und lateinischen Comödien finden konnte, nicht aus eigenem Vermögen habe hinzudichten können.

Welche Gründe werden wir weiter fragen müssen, bewogen den Terentius die Rolle beizufügen? Dieselben, die ihm sonst bei seinen Aenderungen des griechischen Originals massgebend waren, den Stoff lebendiger, die Färbung reichhaltiger, die Gruppierung interessanter zu machen und die dürftig scheinende Einfachheit der Anlage durch reichere Verzweigung zu füllen. Zwischen der Abfassung der Comödien des Menander und ihrer lateinischen Bearbeitung durch Terentius liegt ein Zeitraum von mehr als hundert Jahren. Vieles hatte sich unterdessen vervollkommenet, die grosse Beschränkung in der Zahl der Schauspieler war beseitigt; und wie wir heutzutage in den Dramen unserer eigenen Literatur, welche durch Jahrhunderte von der Gegenwart getrennt sind, bei ihrer Vorführung auf der Bühne häufig die holzschnittartige Zeichnung abzurunden und die Durchsichtigkeit des dramatischen Gewebes durch die modernen Hilfsmittel der Kunst zu verhüllen suchen, so strebte auch Terentius in seiner Art zu modernisiren. Er änderte wie in jener ersten Scene der *Andria* Monologe in Diäloge um, weil nichts starrer und unbehüllicher ist und nichts den Mechanismus der Dichtung nackter hervortreten lässt als, wie bei den Griechen und Römern in der Tragödie sowohl als in der Comödie häufig geschieht, den Sprechenden nur darum in die Scene zu schicken, damit er von seinem Fühlen und Denken sich d. h. dem Publikum Rechenschaft gebe. Dem Liebespaar, das im Vordergrund steht, fügt Terentius in allen Stücken — nur die Hecyra macht eine Ausnahme — ein zweites

untergeordnetes bei, eine Eigenthümlichkeit, die sich, freilich in viel höherem Sinne, auch bei Shakspeare findet, der es in den Comödien liebt neben der Haupthandlung eine Nebenhandlung einherlaufen zu lassen und darin die Haupthandlung wie an einem Spiegel, meist mit komischer Verzerrung, zu reflektiren. In der *Andria* ist dieser zweite Liebhaber Charinus, der Freund des Pamphilus. Er liebt eben jene Tochter des Chremes, die dem Pamphilus von seinem Vater zur Braut bestimmt ist. Hiedurch entstehen zwei entgegengesetzte Strömungen. Was der eine mit allen Kräften von sich abzuwenden sucht, strebt der andere ebenso leidenschaftlich zu erreichen. Die Zahl der beteiligten Personen ist so eine grössere geworden und mit ihr die Möglichkeit interessanter Verwicklungen. Ist es hiebei dem Dichter gelungen diese Beigabe des Stoffes gehörig auszunützen und das aufgepfropfte Reis mit dem vorhandenen Stamme zu einem organischen Ganzen verwachsen zu lassen, so hat er nicht nur durch lebhaftere Färbung der Darstellung unter die Arme gegriffen, sondern auch den höheren Anforderungen der Kunst genüge geleistet. Aber nur zum Theil erreicht Terentius dieses Ziel. Entschiedenem Vortheil zieht aus der neuen Rolle die zweite Scene des zweiten Actes, wo Dauos zwischen Pamphilus und Charinus stehend von beiden um Hülfe in ihrer Liebesnoth bestürmt wird. Diese Gruppierung ist echt dramatisch und das Hin- und Herwerfen des Dialoges erhöht wesentlich den Reiz der Scene. Auch die grundlose, durch eine falsche Nachricht des Slaven Byrrhia wachgerufene Eifersucht des Charinus (IV, 1) und das Missverständniss des Slaven selbst (II, 5) bilden eine anziehende, namentlich die Lebhaftigkeit erhöhende Beigabe. Je weiter aber die Handlung fortschreitet, um so mehr verblasst die Gestalt des Charinus, um so weniger greift er in die Entwicklung ein. Er wird wie ein Federball herumgeschleudert, spricht seine Freude aus, wenn seine Hoffnungen

gut stehen, jammert, wenn er das Gegentheil glaubt und entbehrt, da seine einzige That, die Freunde des Chremes für sich zu gewinnen, hinter die Coulissen verlegt werden muss, der nachhaltigen Wirkung. Statt der Handlung als Hebel zu dienen, bildet er allmählig mehr ein retardirendes Moment und würde in den letzten Scenen des fünften Aktes klug daran thun nicht mehr durch seine Gegenwart zu belästigen. Der Gewinn, welchen Donatus geltend macht, dass in ihm für die von Pamphilus verschmähte Tochter des Chremes, Philumena, ein Bräutigam in Reserve gehalten wird, dem sie schliesslich die Hand reichen kann, wird dadurch wesentlich herabgestimmt, dass diese nur gelegentlich erwähnte, vom Dichter nicht weiter charakterisirte Philumena wie ein Nebelbild im Hintergrunde verschwindet. Was ist uns Philumena? Ob sie mit ihren sechs Talenten Aussteuer unter die Haube kommt oder nicht, lässt uns ziemlich gleichgültig. Das Schicksal der in aller Liebenswürdigkeit gezeichneten Glycerium allein ist es, das unser Interesse in Anspruch nimmt. Die Bühne ist kein Heirathsbureau. Aber diese Sucht Heirathen zu stiften ist wieder eine specielle Eigenthümlichkeit des Terentius, die er auch gegen die Anlage des griechischen Originals in seine Stücke hineinträgt. Wo irgend am Schluss ein heirathsfähiges Mädchen vorhanden ist, wird es versorgt und fehlt es an einem Mädchen, so kommt wie in den *Adelphi* die Reihe an die Matrone. Ich kenne nur einen Dichter, der die Personen seines Dramas im letzten Akt ebenso gnädig oder, wenn man will, ebenso unbarmherzig verheirathet, das ist der Spanier Lope de Vega.

Die zweite Rolle, die der Dichter selbstständig hinzufügte, die des Slaven *Byrrhia*, ist eine der Natur der Sache nach untergeordnete und anspruchlose, aber in dieser Anspruchslosigkeit wohl gelungene, mit wenigen scharfen Strichen skizzirte Zeichnung. Seine Figur bildet ein Gegen-

stück zu der des Dauos. Wie Dauos behend, schlau, seinem Herren treu ergeben sich durch die ärgsten Drohungen des Simo nicht abhalten lässt dem Pamphilus beizustehen, so ist Byrrhia schwerfällig, unbeholfen, unfähig seinem Herren irgendwie zu nützen. Er weiss für den verliebten Charinus keinen anderen Rath als nicht verliebt zu sein, hat immer nur schlechte Nachrichten zu bringen und geht II, 5, 20 ab, um wieder einmal „für schlimme Botschaft schlimmen Lohn zu ernten“. Er ist froh die Nähe seines Herrn meiden zu können. 'fugin hinc?' sagt Charinus im Zorne über seine Unbehülflichkeit zu ihm. 'ego uero ac lubens' erwidert der Sklave und läuft davon — zugleich eine sehr geschickte Wendung des Dichters den Ueberzähligen von der Bühne zu entfernen. Ein passender Zug in Byrrhia's Slavennatur ist auch, dass er trotz seiner Dummehrlichkeit den Betrug, den er selbst auszuführen nicht Verstand genug besitzt, ganz begreiflich findet. Als er auf Kundschaft ausgeschiedt die Unterredung des Pamphilus und Simo belauschte (II, 5) und seinen Herren um die Braut betrogen glaubt, da meint er, es sei ganz selbstverständlich, dass Pamphilus das Mädchen lieber selbst umarme als sie seinem Freunde gönne und sucht den philosophischen Spruch hervor: *omnes sibi malle melius esse quam alteri*. Die Rolle des Dauos wird ihrerseits durch das Gegenstück des Byrrhia gehoben, die Stärke des Lichtes durch den danebenliegenden Schatten um so augenfälliger.

Im Verlauf des *zweiten* und *dritten* Aktes verwickelt sich die Sachlage derart, dass der Rath des Dauos, der scheinbaren Hochzeitszurüstung des Simo eine scheinbare Einwilligung gegenüberzustellen das entgegengesetzte Resultat erzielt. Denn Simo hat nach der Zustimmung des Pamphilus nichts eiligeres zu thun als Chremes davon in Kenntniss zu setzen und dieser, weit weniger hartnäckig als Dauos gehofft hatte, nimmt der alten Freundschaft zuliebe den Pamphilus wieder als Schwiegersohn an. Da also Dauos hier mit seinen

Plänen unglücklich, später dagegen glücklich ist, können wir zwei Theile der Comödie unterscheiden, einen negativen und einen positiven. Dies könnte den Verdacht nahe legen, dass die beiden Theile auf verschiedenen Ursprung zurückzuführen seien, der erste auf die *Perinthia*, der zweite auf die *Andria* des Menander. Der Schein wird noch vermehrt durch die Weise, in welcher uns der Zufall die Fragmente der griechischen *Andria* und *Perinthia* erhalten hat. Während wir nemlich vom dritten Akte angefangen den Verlauf des Stückes in den Fragmenten der griechischen *Andria* fast von Scene zu Scene verfolgen können, trifft auf den ganzen zweiten Akt nebst den beiden letzten Scenen des ersten Aktes nur ein einziges und zwar von Donatus ohne specielle Angabe der *Andria* citirtes Fragment. Zugleich fällt Fragment VI der *Perinthia* eben in diesen zweiten Akt. Nachfolgende Zusammenstellung der Fragmente nach den einzelnen Scenen unseres Stückes wird dies veranschaulichen und kann zugleich über die Entlehnung aus dem griechischen Original einen Ueberblick bieten. Die Scenen, in welchen Charinus und Byrrhia auftreten, hebe ich besonders hervor.

- I, 1 aus *Perinthia*, vergl. Donatus.
- I, 2 s. *Andria* Fragm. III.
- I, 3
- I, 4
- I, 5
- II, 1 (Charinus Byrrhia Pamphilus)
- II, 2 (Charinus Dauos Pamphilus) *Perinthia* frag. VI.
- II, 3
- II, 4 *Andria* s. Donat z. V. 4.
- II, 5 (Byrrhia Simo Dauos Pamph.)
- II, 6
- III, 1 *Andria* frag. V.
- III, 2 *Andria* frag. VI u. II. vergl. *Perinth.* frag. V.
- III, 3 *Andria* frag. VII (?).

III, 4 Andria frag. VIII.

III, 5 Andria frag. IX.

IV, 1 (Charinus Pamph. Dauos).

IV, 2 (Charinus Pamph. Dauos Mysis).

IV, 3 Andria frag. X.

IV, 4 Andria frag. XI.

IV, 5 Andria s. Donat. z. V. 6 u. 10.

V, 1

V, 2

V, 3 vergl. Donat. z. V. 20.

V, 4 Andria frag. XII.

V, 5 (Charinus Pamphilus).

V, 6 (Charinus Pamphilus Dauos).

Aber die Zeichen, welche den zweiten Akt auf die Perinthia zurückzuführen scheinen, sind trügerisch. Denn wie wir aus Fragment IX erschen, muss auch in der griechischen Andria Dauos anfangs mit seinem Rathe Unglück gehabt haben, indem dieses Fragment nebst anderen, welche Donatus ohne specielle Angabe des Stückes aus Menander citirt, wie man mit Recht allgemein angenommen hat, der Andria angehört; ebenso das Citat zu II, 4. Entscheidend ist ferner das Schweigen des Donatus, der bei derartigem Verhältniss seine Bemerkung zu prolog. 13: *sed quare se onerat Terentius, cum possit uideri de una transtulisse? Sic soluitur: quia conscius sibi est primam scenam de Perinthia esse translatam e. q. s.* unmöglich in dieser Form hätte geben können. Jenes Fragment VI aus der Perinthia aber hindert nicht, dass derselbe Gedanke auch in der griechischen Andria vorkam und scheint eben diese Scene (II, 2) eine von jenen beiden längeren Stellen zu sein, von denen Donatus, wie oben bemerkt, überliefert, dass sie sich sowohl in der Menandrischen Andria als in der Perinthia vorfanden.

Der dritte Akt verläuft in angemessener Steigerung und enthält in seiner fünften Scene die vortreffliche Situation,

wo Dauos den Simo, ohne dass dieser es merkt, zum besten hat, sowie den plötzlichen Umschlag dieser Stimmung in das Gegentheil, als die Nachricht von der Einwilligung des Chremes den Dauos wie ein Blitzschlag rührt, beides feine und wirksame Bühnenmomente. Ein griechisches Fragment aus der zweiten Scene dieses Aktes liefert uns einen kleinen Beitrag zur Erkenntniss, wie Terentius innerhalb der einzelnen Scenen sein Original benutzte. Bei Menander (Andr. frag. II) spricht die Hebamme, ehe sie das Haus der Glycerium verlässt, nach innen die Worte: καὶ τετάρων ὧν μετὰ τοῦτο, φιλάτῃ, τὸ νεοττίον. Die Anrede φιλάτῃ macht wahrscheinlich, dass die Worte an die im Inneren des Hauses befindliche Glycerium selbst gerichtet waren ³⁾, und die Vorschrift τετάρων ὧν τὸ νεοττίον lässt auf gleichzeitige Angabe weiterer Bestandtheile des Getränkes und auf sonstige Verhaltensmassregeln schliessen. Terentius dagegen, dem ein längerer Sermon vor dem Hause zumal mit der dem Zuschauer nicht sichtbaren Glycerium mit Recht ungeeignet schien, kürzt die Rede, lässt die Hebamme zu den Mägden sprechen, die ihr das Geleite vor die Thüre geben, und nur auf das Bezug nehmen, was sie bereits im Hause verordnet hat: *quod iussi ei dari bibere et quantum imperavi, date.* Wie weit die Trunksucht der Hebamme in der Andria betont war, können wir nicht nachweisen; in der Perinthia scheint sie nach Fragment V derb gezeichnet gewesen zu sein. Terentius, dessen Zartgefühl ihn vor jeder schroffen Charakterzeichnung bewahrt, meidet in den Reden der Lesbia jeden Anstrich von Trunkenheit und legt nur der Dienerin Mysis eine derartige Bemerkung über die Abwesende in den Mund. Die Darstellung würde daher sehr fehl greifen, wenn sie uns ein trunkenes, taumelndes Weib vorführen

3) Weniger wahrscheinlich ist, dass damit Archylis, die compotrix der Hebamme gemeint sei.

wollte. Diese Eigenschaft darf höchstens dadurch angedeutet werden, dass sie während ihrer Gegenwart auf der Bühne ein und das anderemal einen Zug aus einer mitgebrachten Weinflasche thut.

Der *vierte* Akt gibt dem Sklaven Dauos Gelegenheit sein Spitzbubentalent, an dem wir nach dem ersten Misslingen schon zu zweifeln anfangen wollen, in glänzender Weise zu bethätigen. Rasch findet er den Plan eines Betruges. Eben hat er ihn gefunden, da kommt Chremes dazu und vereitelt durch sein Erscheinen die Ausführung. Aber Dauos lässt sich nicht aus der Fassung bringen. In demselben Moment fasst er wieder einen anderen Plan, den er eben auf die Gegenwart des Chremes stützt. Es ist dies ein vortrefflicher Zug der Charakteristik, der das schlagfertige Talent des Sklaven besser veranschaulicht, als irgend welche andere Zeichnung im Stande wäre. Frische der Handlung und rasches Ineinandergreifen der Szenen sichert diesem Akte besonderen Erfolg. Durch das Erscheinen des Crito in der letzten Scene dieses Aktes — Plautus hätte damit den fünften Akt begonnen — ist das versöhnende und klärende Element, ohne die Kraft des Aktschlusses zu beeinträchtigen, angefügt und die kommende Lösung vorbereitet.

Im *fünften* Akte muss Simo nach langem Widerstreben der vereinten Kraft weichen, Chremes erkennt in Glycerium seine Tochter und eilt mit Crito in ihr Haus, um sie als solche zu begrüßen. Simo geht zur anderen Seite ab, um Dauos, den er wegen seiner Ränke als quadrupes hatte fesseln lassen, zu befreien. Pamphilus, welcher zurückbleibt, spricht das Uebermass seiner Freude aus, die ihn den unsterblichen Göttern ähnlich mache, da kommt auch schon Dauos dazu, von seinen Banden befreit und vernimmt von Pamphilus den glücklichen Ausgang der Sache. Da Charinus im Hintergrunde stehend das Gespräch des Pamphilus und Dauos gehört hat, genügen wenige Worte des Charinus, um

Pamphilus zu dem Versprechen zu bestimmen, er werde sofort bei seinem jetzigen Schwiegervater Chremes die Heirath des Charinus mit der anderen Tochter, Philumena, befürworten. Mit diesem Vorhaben folgen sie dem Chremes in das Haus der Glycerium und Dauos spricht zum Publikum:

Ne expectetis dum exeant huc, intus despondebitur.

Intus transigetur siquid est quod restet. ω Plaudite⁴⁾.

Es wird kaum der Bemerkung bedürfen, dass die faktische Lösung des Knotens schon mit der Erkennungscene gegeben ist und die zwei folgenden Scenen die dramatische Wirkung mehr beeinträchtigen als fördern. Nach dem Abgang der senes, denen sich Pamphilus anschliessen könnte, würde den Dauos nichts hindern das Publikum mit den oben angeführten Worten zu verabschieden. Wir werden nun zu untersuchen haben, ob Terentius die beiden letzten Scenen in seinem Original vorfand oder selbst hinzufügte. Im allgemeinen entspricht es allerdings dem Wesen der griechischen Dichtung statt mit kräftigen, zusammenfassenden Accorden zu schliessen, die dem Zuschauer gewissermassen das Signal zum Aufbruch geben könnten, das Thema auch nach dem endgiltigen Abschlusse noch in sanfteren Weisen verklingen zu lassen, und Terentius selbst sucht in anderen Comödien diesem der Schlusswirkung hinderlichen Umstande dadurch zu begegnen, dass er mit eingelegten überraschenden Kunstgriffen die entschlüpfende Aufmerksamkeit seiner Zuhörer wieder zu fangen versteht, am deutlichsten nachweisbar und zugleich am glücklichsten angewendet in seiner besten Comödie, dem Eunuchus. Von der Andria aber lässt sich nachweisen, dass alles, was auf jene Erkennungscene folgt, auf Rechnung des lateinischen Bearbeiters zu setzen ist. Nach Abgang der beiden senes bleibt Pamphilus

4) Vergl. den Schluss der Cistellaria des Plautus; auch dessen Casina.

auf der Bühne zurück. Warum folgt er nicht vielmehr seinem Schwiegervater in das Haus, um bei der Freuden-scene, die seiner Glycerium wartet, zugegen zu sein? oder wenigstens seinem Vater Simo, um den Dauos zu befreien? Die Absicht des Dichters noch ein Zusammentreffen des Charinus mit Pamphilus herbeizuführen, liegt auf der Hand. Da nun aber die Rolle des Charinus, wie wir oben gesehen haben, in dem Menander'schen Lustspiele nicht enthalten war, musste für Menander auch der Grund wegfallen den Pamphilus hier zurückzuhalten. Ferner ist in dem Monologe des Pamphilus der Gedanke V. 4 f.: *ego deum vitam propterea sempiternam esse arbitror quod voluptates eorum propriae sunt etc.* nach der Angabe des Donatus dem Eunuchus des Menander entlehnt, zugleich ein Beweis dafür, dass Terentius sich nicht scheut das Gute zu nehmen, wo er es findet, und da zu verwenden, wo er es für passend hält. Die Worte des Donatus sind: *hanc sententiam totam Menandri de Eunuchio transtulit et hoc est quod dicitur: contaminari non decere fabulas.* Alles andere in diesem kurzen Monologe — er hat im ganzen nur 6 Verse — ist aber nichts weiter als Einleitung und Ausführung dieses dem Eunuchus entnommenen Gedankens und darum der ganze Monolog Zuthat des Terentius. In der anderen Scene zwischen Pamphilus und Dauos gelten die Mittheilungen des Pamphilus äusserlich zwar dem Dauos, in dramatischer Hinsicht aber dem Charinus, welchen der Dichter unbemerkt zuhören lässt. Dauos ist nur Mittel zum Zwecke, um die Unterredung, die sich mit Charinus weniger ausdrucksvoll gestalten würde, auf sich abzuleiten. Fehlt aber die Rolle des Charinus, so fehlt auch der Zweck und ist beiden Scenen der Boden unter den Füßen weggezogen. Terentius hat die zwei Scenen offenbar darum beigefügt, weil er die Liebesangelegenheit des Charinus, die von ihm mit ziemlicher Breite angelegt in die Fabel geflochten worden, nicht

ohne sichtbaren Abschluss lassen wollte. Vergessen wir dabei nicht den äusseren dramatischen Kunstgriff, den Theaterkniff zu beachten, durch welchen der Dichter diese an sich matten Scenen dennoch vollständig über Wasser hält. Es ist dies das Erscheinen des Dauos, nicht seine Reden — er spricht nur wenige Worte — sondern seine blosse Gegenwart, der Contrast, den die Nachwehen seiner Krummschliessung mit der frohen Stimmung des Pamphilus bilden, sein an den quadrupes erinnernder Gang, die komischen Verrenkungen und Dehnungen seiner Arme und Beine, mit denen er die Augen der Zuschauer unterhält. Seine Rolle ist in dieser Scene dem Komiker auf den Leib geschrieben und hilft mit Glück über die Schwächen des Inhaltes hinweg einem befriedigenden Schlusse entgegen. Schlaue Berechnung ist es den Zuschauer gerade in der letzten Scene in diese heitere Stimmung zu versetzen; er wird sich mit lachendem Munde erheben und der Einladung *plaudite* gewiss in vollem Masse Rechnung tragen ⁵⁾).

5) Vielleicht war selbst die Krummschliessung des Dauos (V, 2) nicht im griechischen Original. Ist sie That des Terentius, so hat er die dramatische Wirkung der Scene bedeutend erhöht auf Kosten einer leichten Inconsequenz der Rolle. Denn eine solche ist es, wenn Dauos beim Heraustreten aus dem Hause der Glycerium nach innen sprechend seine Freude über die Ankunft des Crito und sein Einverständniss mit Glycerium offen ausdrückt, dabei von Simo belauscht, ergriffen und gefesselt wird. Man sollte denken, dies dürfte einem so feinen Schlaukopfe nicht zustossen. Er, der andere zu belauschen und die Anwesenheit jeder unbequemen Person sofort zu wittern pflegt, sollte vorsichtiger sein und nicht so offen aussprechen, was ihm schaden kann. Allerdings kann Freude und Siegesgewissheit diese Unvorsichtigkeit des Slaven einigermaßen entschuldigen und wissen wir überhaupt nicht, ob die griechische Comödie ihre Charactere straff bis in das kleinste Detail durchzuführen pflegte, was bei den lateinischen Nachahmungen nicht immer der Fall ist.

Es bleibt noch übrig einige Worte über den doppelten Schluss der *Andria* zu sprechen. Mehrere Handschriften haben nemlich noch eine Scene angehängt, in der die Verlobung des Charinus thatsächlich vorsich geht, indem Chremes aus dem Hause der Glycerium tritt, eben als Charinus und Pamphilus ihn dort aufsuchen wollen und auf Verwenden des Pamphilus seine Tochter Philumena mit 6 Talenten Mitgift zur Ehe verspricht. Diese Scene — im ganzen etwa 20 Verse, vorausgesetzt, dass sie nicht lückenhaft überliefert ist — wurde lange als appendix spuria bezeichnet und einem mittelalterlichen Autor zugeschrieben, trägt aber bis in das kleinste Detail so sehr antikes Gepräge, dass kein Kenner der lateinischen Comödie einen Augenblick an ihrer Echtheit zweifeln kann. Gegenwärtig pflegt man die Scene allgemein einer späteren Aufführung nach dem Tode des Terentius zuzuschreiben, wobei sie angefügt worden sei, um die Verlobung des Charinus vor den Augen des Zuschauers abzuschliessen. Nur G. Herrmann äusserte gelegentlich (s. Ritschl *Parerga* p. 604 f.) „man könne sich wohl auch umgekehrt denken, dass Terentius selbst in der Anlage des Stückes geglaubt hätte dem Charinus bestimmt die Braut zuführen lassen zu müssen und dass er später dies als nicht zur Hauptsache gehörig abgeändert habe oder auch ein anderer nach seinem Tode“. Ich glaube, wir müssen hier zur Entscheidung ein Moment zu rathe ziehen, das man in solchen Fällen zu wenig zu berücksichtigen pflegt, das praktische Bedürfniss der Bühne. Wenn ein Stück in doppelter Schlussrecension vorliegt, von denen die eine länger, die andere kürzer ist, welche wird an und für sich schon die Wahrscheinlichkeit der späteren Fassung für sich haben? Gewiss die kürzere. Man frage einen Regisseur, und er wird zur Antwort geben, der Fall, dass nach der ersten Aufführung sich die Nothwendigkeit einer Kürzung herausstellte, und dass der Dichter selbst diese

Kürzung vornahm und für alle späteren Aufführungen beibehielt, sei ihm in seiner Praxis wohl dutzendmal vorgekommen, dagegen der Wunsch, den Schluss noch durch eine Scene zu erweitern niemals. Die Nothwendigkeit der Kürzung pflegt besonders bei jungen Autoren in ihren Erstlingswerken einzutreten, und die Andria ist das erste Stück des Dichters. Da er die Rolle des Charinus eingelegt hatte, glaubte er ursprünglich, was er begonnen, bis zur äussersten Grenze durchführen zu müssen. Aber die Aufführung wird ihn belehrt haben, dass der Zuschauer mit seinem Interesse für diese Nebenrolle früher zu Ende ist als der Dichter mit seinen Reden und ein Beschneiden des Schlusses im Interesse des Bühneneffectes geboten war. Ein weiterer Grund liegt in dem Prolog der Andria. Dieser ist zwar von Terentius selbst, aber, wie die Worte (V. 6 f.): *nam in prologis scribundis operam abutitur etc.* beweisen, nicht der Prolog der ersten Aufführung sondern einer späteren. Gehört nun auch die im Contexte erhaltene kürzere Fassung des Schlusses dieser späteren Aufführung an, so steht beides im Einklang. Auch ist die fragliche Scene keineswegs in der Weise erhalten, dass sie sich unmittelbar an die vorhergehende anschliessen könnte, sondern es müssen erst die letzten Verse der vorhergehenden Scene abgeändert werden, wenn eine zusammenhängende Recitation möglich sein soll; und doch sieht man nicht ein, warum der Verfasser derselben, wenn er den Schluss ändern und erweitern wollte, diese Lücke frei liess und nicht vielmehr so änderte und erweiterte, dass ohne Unterbrechung fortgespielt werden kann. Ein schlagendes Analogon bietet der Pönulus des Plautus, dessen Schluss sich gleichfalls in zwei Recensionen — diese durch grösseren Zeitabstand von einander getrennt — erhalten hat und wo die Handschriften gleichfalls die ursprüngliche Fassung der späteren als Anhängsel beifügen. Ich erinnere bei dieser Gelegenheit an die Resultate der

neueren Forschungen über Shakspeare, welche ergaben, dass wir die Werke des grossen Briten nicht so besitzen, wie er sie anfänglich zur Darstellung brachte, sondern wie er sie für zweite und spätere Aufführungen mit eigener Hand überarbeitete.

Fassen wir unser Urtheil über die Andria des Terentius kurz zusammen, so lautet es dahin, der Dichter hat das griechische Original vielfach umzugestalten und seiner eintönigen Grundfarbe zu entkleiden gesucht, hat auch manchen glücklichen Griff gethan, manches zur Erhöhung der Frische und dramatischen Wirkung beigetragen, wenn es ihm gleich, ihm dem Anfänger, noch nicht gelang ein Werk aus einem Gusse hinzustellen und eigenes und fremdes einheitlich zu verschmelzen.
