

Prolegomena zu einer Schullectüre des Plautus.

Unter den Schriftstellern des klassischen Alterthums ist kaum einer, dem sich die Studien der speciellen Fachgelehrten in unseren Tagen mit gleichem Eifer zugewandt hätten, wie den Komödien des T. Maccius Plautus. Den bahnbrechenden Arbeiten Ritschl's hat sich eine lange Reihe tüchtiger Nachfolger angeschlossen, durch deren gemeinsame Thätigkeit ein Feld, das längere Zeit brach gelegen hatte, eine unerwartet sorgsame Pflege gefunden hat. Der Text der besser erhaltenen Stücke ist mit diplomatischer Sorgfalt festgestellt, die metrischen Verhältnisse sind im Allgemeinen geordnet und für die Sacherklärung die Materialien in einer Ausdehnung zusammengetragen, welche die wesentlichen Schwierigkeiten beseitigt. Auch an bequemen und wohlfeilen Handausgaben ist kein Mangel. Von mehr, als einer Seite ist deshalb der Wunsch, ja, die Forderung ausgesprochen worden, man möge den lateinischen Komikern, ins Besondere aber dem Plautus, einen Platz in der Reihe der lateinischen Schulschriftsteller einräumen. Die Mahnung scheint bisher kaum hier und da ein geneigtes Ohr gefunden zu haben. Und doch gab es eine Zeit, in welcher die lateinischen Komiker in den Lehrplänen der Gymnasien ihre feste und sehr geachtete Stelle einnahmen. Muß man auch von ferner liegenden Jahrhunderten absehen, in denen z. B. ein Johannes Sturm den Plautus und Terenz mit seinen Schülern nicht nur las, sondern wöchentlich eine Aufführung von Stücken oder doch von Akten derselben forderte; darf man sich nicht berufen auf einen Johann Matthias Gesner, der als Rector der Thomasschule zu Leipzig, an der er gleichzeitig mit dem unsterblichen Cantor Johann Sebastian Bach — par nobile fratrum — wirkte, die Erfahrung gemacht hatte, daß seine Schüler, wenn er ein Stück des Terenz cursorisch mit ihnen gelesen, Augen, Ohren und Gedanken angespannt, dagefessen hätten, während ihr Mienenspiel ihre Freude an der Lectüre ver-

rathen habe: noch vor etwa 50 Jahren wurden in sehr vielen Gymnasien von älteren Directoren und Professoren *Plautus* und *Terenz* mit Eifer von ihrer Seite und mit lebendiger Theilnahme von Seiten der Schüler erklärt. Jetzt wird durch Ausschließung dieser Lectüre eine wesentliche Seite des antiken Lebens für die Schüler ausgeschlossen. Es ist dies schon an und für sich zu bedauern; es ist doppelt zu bedauern, indem so das Fundament für das neuere Drama den Schülern genommen wird; es ist dreifach zu bedauern, weil damit die herrlichste Gelegenheit zur Förderung historischer Sprachkenntniß verloren geht. Die Zeit von *Plautus* bis auf *Cicero* umfaßt etwa ebenso viel Jahre, wie die von *Cicero* auf *Tacitus*. Wenn der Blick in eine spätere Periode der Sprachentwicklung als ertragreich betrachtet werden muß; so ist der in eine frühere Periode es in noch höherem Grade. Ein Jeder, der den *Plautus* gelesen hat, weiß es, wie oft er Veranlassung gehabt hat, auf die schönen Forschungen, deren Ergebnis von *Ritschl* in der Vorrede zu den *Priscae latinitatis monumenta epigraphica* niedergelegt ist, und zu *Corssen's* trefflichem Werke „Ueber Aussprache, Vocalismus und Betonung der lateinischen Sprache“ zurückzugehen.

Gegen die vorgeschlagene Lectüre werden allerdings von verschiedenen Seiten her verschiedene Bedenken erhoben. Das erste derselben betrifft die angeblich sittenverderbende Wirkung derselben. Wäre dieser Vorwurf begründet; so müßte schon Alles, was bisher gesagt ist, zu den nutzlos verschwendeten Worten geworfen werden. Dem ist aber nicht so. Denn giebt man auch den ganzen *Terenz* als einen unter scheinbarer Decenz doch ein feines Gift enthaltenden Schriftsteller auf, streicht man ferner drei Viertel der Stücke des *Plautus* wegen der Derbheit des Witzes von der Liste; es bleibt immer noch ein achtbarer Rest über, gegen den nur die beschränkste Engherzigkeit Einspruch erheben könnte. Bei den *Captivi* und dem *Trinummus* wird auch diese verstummen müssen. Da aber für den zweijährigen Cursus der *Prima* nur ein Stück in Anspruch genommen wird; so genügen die zuletzt genannten zwei Stücke, um die erforderlichen Wechsel in der Lectüre zu ermöglichen. Es wird berichtet, daß *Luther*, als er sich 1508 in die einsame Zelle des Augustinerklosters zu Erfurt zurückzog, von den Profanschriftstellern allein den *Vergil* und den *Plautus* mitgenommen habe. Sollte sein Beispiel zur Verschönerung des Kleinmuths nicht genügend sein?

Aber die Lectüre des *Plautus* geht vielleicht über die Kräfte des Schülers hinaus. Das Vorhandensein von Schwierigkeiten, namentlich für den Anfang der Beschäftigung mit diesem Schriftsteller, ist nicht wegzuleugnen, dieselben sind jedoch durchaus nicht wesentlich größer, als diejenigen, welche z. B. beim Beginne der Lectüre des *Tacitus* dem Schüler entgegentreten. Dennoch haben wir mit unsern Schülern bisher den *Tacitus* gelesen, und werden fortfahren, ihn zu lesen. Wir wollen eben Kraft entwickeln, und wir werden uns genöthigt sehen, die Mittel hierzu da zu nehmen, wo sie zu finden sind.

Der Plautus gehört nicht in die Schullectüre, meinen unsere Neu-Ciceronianer, weil die letztere im Wesentlichen auf die Periode der goldenen Latinität gebaut ist. Dasselbe Argument läßt sich auch gegen den Tacitus wenden. Aber Plautus war in der Form, in welcher uns vorliegt, ein Element der klassischen Periode; seine Stücke hatten sich nur im lebendigen Besitze der Bühnen fortgepflanzt; ohne dies würden sie dem berühmten Senats-Consult de bacanalibus ein gut Stück ähnlicher aussehen, als jetzt. Man fürchtet für die Schularbeiten eine Mosaik aus sehr verschiedenen Zeitaltern. Es ist erklärlich, daß eine solche Buntscheckigkeit dem Philologen der strengsten Observanz ein Grenel ist. Aber sind denn etwa die Schriftsteller der streng klassischen Periode einander so absolut gleich? Weichen nicht ein Cicero und ein Sallust weit genug von einander ab? Außerdem ist es noch nicht ausgemacht, ob nicht gerade durch die Vergleichung verschiedener Sprachperioden das Gefühl für Classicität geschärft und geläutert wird. Wir werden fortfahren, den Schülern für ihre Aufsätze die Nachahmung ciceronianischer Schreib- und Denkweise zu empfehlen, es aber auch nicht gar zu übel nehmen, wenn sie gelegentlich von einer Wendung Gebrauch machen, die sie nur aus Plautus oder Tacitus zu rechtfertigen im Stande sind. Im Uebrigen mögen unsere Neu-Ciceronianer sich beruhigen. Die Zeit ist wohl ein für alle mal vorüber, wo man meinen konnte, ein opus aere perennius geschaffen zu haben, wenn man einen Cento zusammengewebt hatte, in dem von jedem Faden sich nachweisen ließ, daß er aus einem ciceronianischen Prachtgewande gezupft worden war.

Es ist meine feste Ueberzeugung, daß unsere Primaner die Captivi und den Trinummus des Plautus nicht nur mit großer Liebe, sondern auch mit großem Nutzen, und zwar nicht nur für ihre allgemeine Bildung, sondern auch für ihre Förderung in gründlicher Kenntniß des Lateinischen, ja, selbst für die Bildung ihres lateinischen Styles lesen werden. Aber es bedarf dazu einer Einleitung. Diese zu geben, soll die Aufgabe der folgenden Zeilen sein.

I. Historische Einleitung.

A. Die griechische Komödie.

Die Kunst des Alterthums ist vorwaltend auf dem Boden der Religion herangewachsen und hat sich von diesem Urgrunde erst ziemlich spät völlig abgelöst. Für das griechische Drama liegt dieser Ursprung klar und offen vor; dasselbe gehört recht eigentlich dem Cultus des Dionysos, des freude- und segenspendenden Weingottes, an. Auch in unserer Zeit knüpfen sich Winzer-

feste verschiedener Art an die Pflege der Rebe; allein dieselben tragen doch überall nur den Charakter einfacher, wenn auch noch so kunstreich gestalteter Lustbarkeiten. Bei den Alten mußten dieselben naturgemäß auf einen höheren Standpunkt treten, da es sich in ihnen um die Begehung eines Götterfestes handelte. So trat der Staat zu der Feier in eine officiële Beziehung. Er organisirte die Festaufzüge, ordnete die gebräuchlichen Landesopfer und veranstaltete den Festchor, der bestimmt war, die Thaten des Gottes zu verherrlichen. Aus diesem ursprünglich cyclischen Chore, welchem der Dithyrambus zugewiesen war, erwuchs, seitdem zur Zeit Solon's Thespis auf den glücklichen Gedanken gekommen war, zwischen die einzelnen Abschnitte des Liebes Erzählungen zuerst aus dem Sagenkreise des Bacchus, dann auch aus dem anderer Götter und Heroen einzuschalten, auf dem kunstgesegneten Boden Attica's der herrliche Baum der griechischen Tragödie. Ich will seinen Entwicklungsgang und seine Gestaltung hier nicht weiter verfolgen, nur das Eine will ich hervorheben, daß die Tragödie als dem unmittelbaren Cultusbedürfniß entsprossen und mit dem Festopfer für den Dionysos verbunden, sich durchweg im Kreise des alten Mythos bewegte. Demgemäß sind in ihr die Hauptträger der Handlung entweder Götter oder Heroen, die ihrem Wesen nach dem Bacchus als dem Sohne eines Gottes und einer Sterblichen nahe genug standen, und deren jeder ja auch, der eine hier, der andere dort, seinen Tempel oder seine Capelle mit dem dazu gehörigen Opferaltar hatte; selbst der heitere und sich wohl bis zur burlesken Lustigkeit versteigende Schluß des Sathyrdramas verließ dieses Gebiet nicht. Wo aber Versuche gemacht wurden, diese Schranke zu durchbrechen und Stücke im Sinne unsers historischen Dramas zu liefern, da wurden sie entweder durch ein ausdrückliches Gesetz selbst mit Auflegung einer namhaften Geldbuße zurückgewiesen, wie in der *Μελήτων ἄλωσις* des Phrynichus, oder sie mußten sich, wie in des Phrynichus Phönicierinnen und des Aeschylus Persern, deren Inhalt die Darlegung der Großthaten des athenischen Volkes gegen die Barbaren war, in das Gewand der Verherrlichung des gnädigen Schutzes, durch welchen die Götter den Frevel, den ein übermüthiger und übermächtiger Feind gegen ihr Volk und ihre Heiligthümer geübt hatte, hüllen, ja, sie fanden in solchem Falle auch wohl in dem das ganze Volk beherrschenden selbstbewußten Hochgefühl eine ausnahmsweise Genehmigung. Die Aufführung von Tragödien war eine speciële Zierde der Bacchusfeste, und die Tragung der mit ihrer Vorbereitung und ihrer Aufführung verbundenen Kosten eine der wichtigsten Staatsleistungen begüterter atheniensischer Bürger.

In der Beschränkung der vorkommenden Aufführungen auf die Feste des Dionysos und in der Aufbringung der erwachsenden Kosten durch die Staatsleistung der Choregie, sowie in der Form der Gattung im Allgemeinen, stimmt die griechische Komödie mit der Tragödie überein. Die Komödie hat jedoch niemals den Cultuszwecken im engeren Sinne gebient; sie war damit einerseits frei von den Schranken, welche der Tragödie gezogen waren, andererseits aber

auch nicht in gleicher Weise, wie diese, zur Beanspruchung eines bestimmten Staatsschutzes für unverkürzte Bewahrung der einmal angenommenen Gestalt berechtigt. Daß sie aus den fecken und neckenden Wechselfreden bei der Faschingslust und dem Mummienfchanze ausgelassener Festzüge zur Zeit der Dionysien und Lenäen erwachsen sei, darf mit Gewißheit angenommen werden; im Uebrigen ist eine speciellere Angabe ihres Entwicklungsganges unmöglich. Selbst die Frage, welche Stadt oder welcher Völkerstamm als Geburtsstätte der Komödie zu betrachten sei, bleibt unbeantwortet. Denn einerseits gedenken alte Schriftsteller einer dorischen Komödie und bezeichnen den Koer Epicharmus als denjenigen, durch welchen diese Dichtungsgattung um 500 v. Chr. in Sicilien festere Formen und jene Entwicklung erlangte, welche sich nicht nur Plato's Beifall erwarb, sondern noch zu den Zeiten des Horaz in gutem Rufe stand, wie dessen *ad exemplar Siculi properare Epicharmi* zeigt; andererseits beanspruchen die Athener für sich die Ehre, daß auch für diese Dichtungsgattung die Wiege in ihrem Lande gestanden habe, indem Susarion, der Zeitgenosse Solon's, früher, als alle etwa zu nennenden dorischen Dichter, in Athen mit Komödien aufgetreten sei.

Mag man nun der einen oder der anderen Ansicht folgen, mag man einen Mittelweg einschlagen und den Susarion ein aus dem dorischen Megara entlehntes Reis in Attica weiter pflegen lassen: für alle Fälle steht fest, daß die griechische Komödie zu wahrer Vollendung nur in Athen, doch erst in namhaft späterer Zeit emporgewachsen ist. Man unterscheidet der Zeit nach eine alte, eine mittlere und eine neue Komödie.

1. Die alte Komödie (*ἡ ἀρχαία κωμῳδία*).

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poëtae
Atque alii, quorum comoedia prisca virorum est,
Si quis erat dignus describi, quod malus aut fur,
Quod moechus foret, aut sicarius, aut alioqui
Famosus, multa cum libertate notabant.

Die vorstehenden Verse des Horaz haben das Gute, daß sie einerseits die drei berühmtesten Männer der alten Komödie in einem leicht behaltbaren Verse vereinigen, andererseits den ganz persönlichen Charakter der Gattung scharf hervorheben. Cratinus, der älteste jener drei Männer, war fast genau ein Zeitgenosse des Aeschylus, überlebte denselben aber, da er ein sehr hohes Alter erreichte, (geboren c. 520, gestorben 423); Aristophanes, der jüngste derselben, war bedeutend jünger, als Euripides, denn er wurde geboren c. 444 und starb c. 388. Da nun Cratinus erst in vorgerücktem Alter als Dichter auftrat, so liegt die Blüthenzeit der alten Komödie etwa ein Vierteljahrhundert nach der der Tragödie. Wenn die Alten dem Aristophanes einen mittleren Charakter zuschreiben, indem er weniger bitter, als

Cratinus, und weniger anmuthig, als Eupolis sei; so würde dies für den letzteren ein sehr günstiges Vorurtheil zu erwecken geeignet sein. Da jedoch die von den übrigen Dichtern der alten Komödie erhaltenen Fragmente äußerst dürftig sind: so bleiben wir für die Charakterisirung der letzteren auf die 11 erhaltenen Stücke des Aristophanes beschränkt. Wir ersehen aus denselben, einerseits daß die alte Komödie durchweg politisch=soziale Tendenzen verfolgte, und andererseits, daß sie ganz persönlicher Natur war.

Die Demokratie hatte unter Perikles Leitung den Gipfelpunkt ihrer Vollendung erreicht, sie vermochte sich auf demselben nur so lange zu behaupten, als das Steuerruder des Staates sich in der festen Hand eines so hervorragenden Staatsmannes, wie er es war, befand. In dieser Zeit gelangte Athen zu einer wunderbar herrlichen Entfaltung aller in ihm schlummernden Kräfte. Aber neben dem Guten und Vortrefflichen drängte sich bald auch die Mittelmäßigkeit und selbst die Schlechtigkeit keck hervor. Die alten heiligen Schranken waren eingerissen, und ihr Sturz zog bald den Perikles selbst mit in den Abgrund; die Demokratie wurde zur Ochlokratie. Das wilde Treiben einer theils charakterlosen, theils selbstsüchtigen Demagogie fand die Bahn geöffnet; die Stelle, welche eben noch mit so hervorragendem Talente und so bewundernswürdiger Selbstverleugnung Perikles zum Heile des Staates inne gehabt hatte, besetzten Männer, wie Kleon, Alcibiades und Lamachus; der von den Sophisten gestreute Saame war in üppiger Saat aufgegangen und trug bereits seine verderblichen Früchte; den Frieden der Bürger unter einander untergrub eine zur Tollheit gesteigerte Proceßsucht, und was an gesundem Boden noch vorhanden gewesen war, verwüstete die trotz des schweren Krieges sich geltend machende Genußsucht und Sittenverderbniß. Eine also geartete Gesellschaft mußte den Widerspruch der Männer von altem Schrot und Korn in vielfacher Beziehung hervorrufen und je nach der Richtung der Gemüther hier eine wehmüthige Trauer um den drohenden Verfall des Vaterlandes hervorrufen, dort die Veranlassung bieten, die Geißel der Satire und des Spottes mit all der Rücksichtslosigkeit zu schwingen, welche die unbefchränkte Redefreiheit Athens gestattete. Der Komödie fiel natürlich das Letztere zu. Aber sie beschränkte sich auf dies Gebiet nicht; es gab überhaupt keine im öffentlichen Leben hervortretende Verkehrtheit, welche sie nicht in ihren Kreis gezogen hätte. Selbst der Verfall der Kunst, wie derselbe sich in den späteren Dramen des Euripides darstellte, und die volkstümliche Auffassung über das Wesen der Götter waren ihrer Kritik verfallen, und die Faschingslust des Bacchusfestes verlieh ihren Angriffen eine Freimüthigkeit, welche unsere Zeit zu ertragen außer Stande sein würde. Kein Staatsmann war so angesehen, kein Feldherr so mächtig, daß er nicht der Censur der Komödie hätte verfallen können, wenn er anders als geeignetes Object für dieselbe erschien. Der Angriff war ganz direct, da die Hauptträger der Handlung namentlich und

persönlich in Masken, bei denen es auf eine, wenn auch karririrte Naturähnlichkeit abgesehen war, auf die Bühne geführt wurden. Der Chor der alten Komödie bestand herkömmlich aus 24 Personen; nicht selten stellte derselbe phantastische Bildungen dar, so in den Wolken, den Fröschen, den Wespen und den Vögeln des Aristophanes. Der Tanz des komischen Chores, der Kordax, war, seinem Ursprunge entsprechend, ausgelassen und derb sinnlich. Ganz eigenthümlich ist der alten Komödie die Parabase, die den Namen trägt von dem Zeitworte *παρὰβαλεῖν*, zur Seite treten, die Stellung ändern. Nach Beendigung der Exposition tritt in der Handlung eine Pause ein. Der Chor, bisher ungetheilt und der Bühne zugewandt, tritt, in Halbchöre geschieden, zur Seite, indem er sich dem Zuschauerraume zuwendet und in der Mitte der Orchestra einen freien Raum für das Auftreten einzelner Personen läßt. Das Ganze gliedert sich dann wieder in zwei Hauptmassen. Die erste derselben umfaßt das *κομμάτιον*, einen aus wenigen meist kurzen Versen bestehenden, vom ganzen Chore gesungenen musikalischen Satz, durch welchen die Zuhörer aufmerksam gemacht werden, die Parabase im engeren Sinne, d. i. das Auftreten des Dichters zum Vortrage seiner eigenen Wünsche und Klagen und das *πίτυος*, eine Reihe loser Anapästien, die in sich steigender Schnelligkeit so vorgetragen wurden, daß dem Vortragenden zuletzt der Athem gewissermaßen versagte (daher der Name, *πίτυος* = das Ersticken). — Die zweite Hauptmasse bestand aus der Strophe, dem Epirrhema, der Antistrophe und Antepirrhema. Strophe (Ode) und Antistrophe (Antode) werden von den Halbchören gesungen. Sie sind kurze, in gleichen lyrischen Versmaßen verfaßte Anrufungen der Götter. Das Epirrhema und Antepirrhema wird von den Führern der Halbchöre gesprochen; Beide bestehen aus gleich vielen Versen derselben Art und dienen dazu, die Tagesangelegenheiten in bald launiger, bald beißender Weise zu behandeln.

Die der Tragödie eigenthümlichen und zur Sonderung der Haupttheile derselben dienenden größeren Versmassen der sogenannten Stasima fehlten der Komödie. Das Hervortreten des Chores war in ihr an keine bestimmte Regel gebunden und trat in bedeutenderer Weise oft erst gegen das Ende des Stückes ein. Der Chor gehörte nicht wesentlich zur Dekonomie des Stückes; er konnte fallen und fiel, als die politischen und socialen Verhältnisse danach angethan waren.

2. Die mittlere Komödie (*ἡ μέση κωμῳδία*).

Mit dem unglücklichen Ausgange des peloponnesischen Krieges erlitten die Verhältnisse des atheniensischen Staates eine tief in alle Lebenskreise einschneidende Umgestaltung. Die zügellose Volksherrschaft hatte sich als unheilvoll erwiesen und die Aufrichtung hemmender Schranken zu einer Nothwendigkeit gemacht. Die bisher bedingungslose Redefreiheit mußte der erste Schlag treffen. In Betreff der Komödie wurde das früher bereits erlassene, aber in Vergessenheit

gerathene Verbot, Jemand persönlich auf die Bühne zu bringen und Masken anzufertigen, die ihn kenntlich machten, erneuert. Zugleich wurde denen, welche sich beleidigt glaubten, das Recht der Klage gegen den Dichter, wie gegen die Darsteller, ausdrücklich eingeräumt. Die Angriffe auf Männer, welche im Staate eine hervorragende Stellung einnahmen, wurden dadurch so gefährlich, daß sie sich nur noch versteckt hervorwagen konnten und bald gänzlich von der Bühne verschwanden. Nur gegen Männer, die in der bürgerlichen Gesellschaft weniger hoch standen, blieb die Bahn noch offen. Besonders beliebt waren phantastische Stoffe aus der Mythologie, die eine komische Seite boten; außerdem griff man bereits mit dreister Hand in die gemeine Realität des niederen Privatlebens ein und fing an, die Gegenstände, welche später das eigentliche Tummelfeld der neueren Komödie bildeten, auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, vorzuführen. Für die Parabase war dabei kein rechter Platz mehr. Nach dem Hinschwinden der höheren Bedeutung der Komödie boten weder die besonderen Interessen der Dichter, noch allgemeine Betrachtungen, welche jeden kühnen Griff sorgsam meiden mußten, einen der Aufmerksamkeit des schauenden Publikums hinreichend würdigen Stoff. Für eine an sich doch immer naturwidrige Unterbrechung der Handlung gab es keine höhere Berechtigung mehr; deshalb schrumpfte die Parabase zusammen und verschwand bald ganz. Ein gleiches Schicksal traf, wenn auch aus anderen Gründen, den Chor. Der lange, wechselvolle Krieg hatte die Mittel des Staates erschöpft und die Zahl der Bürger, welche im Staude gewesen wären, die nicht unerheblichen Kosten der Chorregie ohne schwere Ueberbürdung zu bestreiten, stark zusammenschrumpfen lassen. Was noch leistungsfähig war, mußte für die Tragödie, welche als wesentlich zum Bacchusfeste gehörig galt, erhalten bleiben. So wurde der singende Chor der Komödie zunächst ein sprechender Chor, bis man sich veranlaßt oder genöthigt sah, ihn völlig zu streichen und durch Entfernung des sinnbildlichen Vertreters des Volkes der Handlung das volle Gepräge des Privatlebens aufzudrücken. Als Ersatz traten entsprechende Musikstücke ein, welche hinfort dazu benutzt wurden, die Pausen in der Entwicklung zu markiren. — Im Allgemeinen fehlt es der mittleren Komödie an einem festausgeprägten Charakter; als Ergebnis des Ueberganges aus einer Bildungsperiode in die andere theilt sie mit den Erzeugnissen aller ähnlichen Zeitabschnitte die Unbestimmtheit und Verschwommenheit der Formen. — Von den Stücken des Aristophanes gehören der mittleren Komödie die Ekklesiastzen und der Plutus an. Außerdem werden noch etwa zehn Lustspielichter namhaft gemacht, welche dieser Periode zuzuweisen sind. Wenn unter diesen dem Antiphanes 260, dem Alexis 245 Stücke zugeschrieben werden; so muß man auch bei Annahme einer bis in ein sehr hohes Lebensalter hinein bewahrten ungewöhnlichen Productivität glauben, daß diese Dichter mit eben so großer Leichtheit, als Leichtfertigkeit, ihre Gedichte hingeworfen haben.

3. Die neuere Komödie (*ἡ νέα κωμῳδία*).

Als Grenzstein zwischen der mittleren und der neueren Komödie läßt sich im Allgemeinen der Tod Alexanders des Großen bezeichnen (323). Dieser Zeitpunkt empfiehlt sich nicht nur durch seine leichte Behaltbarkeit, sondern auch durch den Umstand, daß in diesem Jahre der zwanzigjährige Menander sein erstes Stück zur Aufführung brachte. Die neuere Komödie blühte dann bis gegen die Mitte des dritten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung, d. h. bis dahin, wo die dramatische Kunst Griechenlands in Rom eine Nachblüthe trieb, welche durch die Erhaltung einer namhaften Anzahl ganzer Stücke uns für den Verlust der griechischen Originale einigermaßen entschädigen muß. Die Richtung, welche während der Uebergangszeit der mittleren Komödie eingeleitet war, hatte sich vollständig durchgesetzt. Der politische und deshalb persönliche Charakter der alten Komödie, welche sich in Angriffen auf die höchsten Personen des Staates und in der Karrikirung derselben gefallen hatte, blieb ausgeschlossen, ebenso im Allgemeinen auch die phantastischen Stoffe aus der Mythologie. Für den Chor findet sich keine passende Verwendung mehr, denn die Gegenstände, welche die neuere Komödie behandelt, gehören ganz dem Privatleben und seinen Freuden und Leiden an. Die Stücke werden in 5 Akte zerlegt; die Pausen in der Entwicklung füllen Musikvorträge aus. Das treibende Motiv ist vorwaltend die Liebe. Wenn dabei der Schauplatz der Handlung noch immer der Raum vor dem Hause ist: so findet dies seine hinreichende Erklärung theils in der einmal bestehenden Einrichtung der alten Theater und der Macht der Gewohnheit, theils in dem Umstande, daß das Leben der Südländer bis auf den heutigen Tag sich viel mehr auf der Straße, als im Innern des Hauses, abspielt. Die Stücke waren ächte Intriguen- oder Charakterstücke in dem heute gebräuchlichen Sinne des Wortes und setzten deshalb auch einen sorgfältig durchgearbeiteten Plan in der Entwicklung der Handlung und der Schürzung und Lösung des Knotens voraus. Da sie außerdem ihren Stoff fast ausnahmslos nur in den allgemein menschlichen Verhältnissen suchten, so waren sie direct verpflanzbar überall, wo dieselben socialen Verhältnisse bestanden, indirect aber, d. h. nach Vornahme der nöthigen Aenderungen, fast auf jeden anderen Boden. Es liegt darin ein wesentlich unterscheidendes Merkmal gegenüber der alten attischen Komödie, welche bei ihrem durchaus persönlichen und politischen Charakter nach Verlauf einer mäßigen Reihe von Jahren ihre Stücke selbst in Attica nicht zum zweiten Male zur Aufführung bringen konnte. Wenn in dieser Sachlage einerseits ein Vortheil für die Dichter der neueren Komödie lag; so barg derselbe Umstand doch eine Klippe, welche schwer zu vermeiden war und in der That nicht vermieden worden ist. Die Charaktere und die Motive mußten sich schnell verbrauchen; es ergab sich dann trotz aller Gewandtheit in den möglichen Combinationen schließlich eine Eintönigkeit, welche auf die Dauer ermüdet. Vielleicht liegt gerade in diesem Umstande einer der Hauptgründe, weshalb die Blüthezeit der neueren Komödie doch nur eine mäßige war. Denn müssen wir

auch billigerweise über den Reichthum der Erfindung stammen, welche den gleichen Charakteren des sparsamen und beschränkten Vaters, des verliebten und verschwenderischen Sohnes, des durchtriebenen und trotz der Aussicht auf das Kreuz, die Hezpeitsche und die Ulmenruthen mit dem Sohne unter einer Decke spielenden Sklaven, des grundverdorbenen, habgierigen Kupplers, des leichtfertigen oder auch treu ergebeneu und dann, wie sich regelmäßig später zeigt, durch Kinderraub in ihre jetzige Lage gekommenen Mädchens und des armseligen, in Folge der unergründlichen Tiefe seines stets begehrliehen Magens den tiefsten Demüthigungen tapfer standhaltenden Parasiten stets neue Seiten abzugewinnen weiß; so bleibt doch die Abspannung nicht aus. Neben den Puffspielen im eigentlichen Sinne sind von den Dichtern der neuen Komödie auch Stücke verfaßt, welche wir nach moderner Auffassung als Schauspiele, selbst als Nährstücke bezeichnen würden, wenn nicht der unauslöschliche Hunger und Durst des Parasiten und die geniale Unverschämtheit eines nichtsnutzigen Sklaven noch immer ein lustiges Element hineinbrächte. Die neuere Komödie ist bei ihrem Anschluß an die gemeine Wirklichkeit des Lebens sentenzen- und sprichwortreich, ein Umstand, dem wir die Erhaltung einer namhaften Zahl von Bruchstücken zu verdanken haben. Der Hauptvertreter der Gattung ist Menander, der von dem Todesjahre Alexanders des Großen an bis zu seinem eigenen Tode (323—290) unaußgesetzt thätig war. Umfangreicher noch, als seine Thätigkeit, ist die Philemons, welcher die Bühne beim Auftreten Menanders bereits beherrschte und den letzteren lange überlebte, indem er bei unerschöpfter Productionsfähigkeit sein Leben auf mehr als hundert Jahre brachte. Man wird daher auch die Angabe der Alten, er habe 90 Stücke gedichtet, nicht als unwahrscheinlich betrachten. — Gleichaltrig mit Menander und Philemon ist Diphilus, jünger, als sie, die beiden Apollodoros. Außerdem wird noch eine große Zahl von Dichtern genannt, von denen wir kaum etwas Weiteres, als den Namen, haben.

Für die Beurtheilung der allgemeinen Richtung, welche die Dichter dieser Periode verfolgt haben, sind wir nicht auf die unzulänglichen Fragmente, welche sich in Folge gelegentlicher Erwähnung erhalten haben, beschränkt; wir dürfen mit voller Zuversicht annehmen, daß die 26 mehr oder weniger gut erhaltenen Stücke des Plautus und des Terenz uns ein klares Bild der Dekonomie der entsprechenden Stücke der neueren attischen Komödie darstellen. Wir haben dabei allerdings nicht an eine Wiedergabe des Originals, wie dieselbe eine Uebersetzung gewähren würde, zu denken; dem würde einerseits der Umstand, daß eine namhafte Zahl der lateinischen Stücke aus zwei griechischen zusammengeschweift, d. h. nach dem Kunstausdrucke, daß sie contaminirt ist, andererseits aber auch der frische Hauch der Genialität, der namentlich die plautinischen Stücke durchweht, widersprechen. Die lateinischen Dichter haben ihre Werke den griechischen nachgedichtet. Allein sie haben dabei nicht nur die ganze griechische Lebensanschauung,

sondern auch das griechische Vocal und selbst die griechischen Personennamen beibehalten und es dem Zuschauer oder dem Leser lediglich überlassen, sich auf dem Hippogryphen in das alte romantische Land hinüber zu schwingen und sich die Anschauungsweise, welche der Prologist in seinem Maccius vortit barbare — Maccius übertrug das Stück in das Barbarische — darlegt, für einige Zeit gefallen zu lassen. Plautus hat in seinem Trinummus den *Θησαυρός* des Philemon auf die römische Bühne gebracht und wiederum hat Lessing in seinem Jugendstücke „Der Schatz“ den Trinummus in die deutsche Literatur eingeführt, aber wir dürfen mit voller Gewißheit annehmen, daß der römische Dichter seinem griechischen Originale um Vieles näher gestanden hat, als der deutsche Dichter dem römischen Originale. Ja, wir können noch einen Schritt weiter gehen und mit einiger Zuversicht behaupten, daß, wenn Jemand die volle Herrschaft über die griechische Sprache und die griechische Verknüpfung besäße, er im Stande sein würde, bei Umsetzung des oft etwas massiven und grobkörnigen römischen Wiges in seines attisches Salz und bei Ausschcheidung einer allerdings nicht ganz unerheblichen Anzahl von Stellen, welche sich auf specifisch römische Gesetzes- und Lebensverhältnisse beziehen, aus den vorliegenden römischen Stücken Komödien herzustellen, welche die Dichter der neueren attischen Komödie als die echten Producte ihrer Muse anzuerkennen nicht abgeneigt gewesen sein dürften.

B. Die römische Komödie im Allgemeinen.

1. Volksslustspiel.

Die ersten Anfänge der römischen Komödie sind in mehr, als einer Hinsicht, fast noch dunkler und räthselhafter, als die der griechischen. L. Livius knüpft dieselben an jene von Flötenspiel begleiteten mimischen Tänze, welche zur Zeit einer Pest unter dem Consulate des C. Sulpicius Peticus und C. Licinius Stolo (361 v. Chr. G.) aus Etrurien herbeigeholt wurden, um den Zorn der Götter zu sühnen (*quum vis morbi nec humanis consiliis, nec ope divina levaretur, victis superstitione animis, ludi quoque scenici, nova res bellicoso populo — inter alia coelestis irae placamina instituti dicuntur VII. 2*). Junge Römer sollen die Sache nachgemacht und derbe Späße in Knittelversen unter entsprechender Gesticulation eingefügt haben (*imitari deinde eos juventus, simul inconditis inter se jocularia fundentes versibus coepere; nec absoni a voce motus erant*). Der nächste Schritt in der Entwicklung soll dann von einheimischen Künstlern, die nach dem etrusischen Worte *hister* Histrionen genannt wurden und einigermaßen geordnete Stücke in regelrechten Versen und mit den passenden Gesten zur Aufführung brachten, gemacht sein. Als weitere Stufe der Entwicklung bezeichnet der Geschichtschreiber das Auftreten des Livius Andronicus, der zuerst Stücke, die nach einem festen Plane gearbeitet waren, zur Aufführung brachte. Nach dem

Hervortreten des kunstmäßigen Dramas sollen dann die jungen Römer dessen Aufführung den kunstgeübten Histrionen überlassen, selbst aber die althergebrachten Scherze sich erhalten haben, die sich dann unter den Namen der Exodien an die von den Oskern entlehnten Atellanen angeschlossen haben.

Diesem Abriß des Entwicklungsganges der römischen Komödie stimmen neuere Forscher nicht in allen Punkten bei. Sie schließen zunächst die bei Gelegenheit der Pest aus Etrurien übertragenen mimischen Tänze von den Vorstufen in der Entwicklung der römischen Komödie gänzlich aus. Als Wiege der letzteren betrachten sie die aus den kecken Neckereien bei den Wingerfesten erwachsene Saturra, d. h. das auf alle möglichen Gegenstände des Lebens sich wendende, scharf gewürzte Zwiegespräch, das, in späterer Zeit künstlerisch zu dem, was wir etwa Farce nennen würden, entwickelt, sich unter dem Namen exodium dem ernstern Drama angeschlossen, in der Kaiserzeit aber mit den verwandten Formen des volkstümlichen Lustspiels mischte und in sie auflöste.

Einen anderen durchaus selbständigen Ausgangspunkt bildet dann die Atellana, das kaum vor der näheren Berührung mit den Samnitern durch die bekannten hartnäckigen und blutigen Kriege nach Rom verpflanzte ludicrum oscum. Es war das fragenhafte im Volksdialekte auftretende Possenspiel des großen Haufens, in welchem sich die Handlung um bestimmte, dem Kasperle der Puppentheater wohl nicht gar zu unähnliche Charakterfiguren entwickelte. Da war zuerst der Pappus, der auf seine Würde als Hausvater stolze, dabei aber von seiner ganzen Umgebung gehänselte und geprellte Alte; da war weiter der Bucco, dessen Pausbacken gleichgeeignet sein mochten zum Schwagen und Schlingen, wie zu gelegentlicher Empfangnahme eines laut schallenden Streiches; es schloß sich an der Tölpel, der Maccus mit langen Eselsohren; ihm gegenüber stand der schlaue Gauner Dossenus, der meist wohl verwachsen (dorsum) dargestellte Dottore, der als Ventelschneider alle Welt am Narrenseile führte, gelegentlich aber selbst wohl vom Maccus am Narrenseile geführt wurde. Die Handlung erfolgte ursprünglich auf Grund eines vorher entworfenen allgemeinen Planes in extemporirender Weise. Später wurden die Atellanen durch Pomponius und Novius, die Zeitgenossen Sulla's, künstlerisch gestaltet. Sie waren von Hause aus das specielle Eigenthum der jungen Römer und blieben es lange Zeit, so daß, wer in Atellanen auftrat, weder seine Tribus verlor, noch als ehrlos vom Dienste im Heere ausgeschlossen wurde.

Als eine weitere Gattung des volkstümlichen Lustspiels ist dann der Mimus zu betrachten, d. h. die possenhafte Darstellung von Scenen und Charakteren aus der gemeinen Wirklichkeit des niederen Privatlebens, wobei den eigentlichen Kernpunkt der Handlung die Ueberlistung von Arglosen, namentlich aber von Gatten und Vätern, bildet. Diesem Charakter entsprechend,

schließt der Mimus alles Idealisiren aus und erscheint, während die Tragödie stolz auf dem Kothurnus einhererschreitet, die Komödie aber noch auf dem Soccus auftritt, in voller Sorglosigkeit baarfüßig auf den Brettern vor den Zuschauern. Planipes, Baarfüßler, ist denn auch geradezu das gleichbedeutende Wort zu Mimus und Mima, wemgleich sie in Wahrheit in ganz dünnen, dem Auge kaum bemerkbaren Sandalen auftraten. Das übrige Kostüm war dem entsprechend, auch wenn es aus kostbaren Seidenstoffen und serischen Florgewändern bestand. Als besondere Art männlicher Bekleidung wird der Centunculus, d. i. die bunte Harlekinsjacke, genannt, wobei man veranlaßt ist, unwillkürlich an die Rolle zu denken, welche bis auf Gottsched auf dem deutschen Theater die lustige Person, der Hanswurst, spielte. Für die Frauentracht ist das Recinium oder Ricinium, d. i. eine kurze, dem Körper nur theilweise bedeckende Toga, charakteristisch. Die Frauenrollen wurden im Mimus zuerst wirklich durch Frauen gegeben, und mehr, als eine Mimium, ist in der späteren Zeit der Sittenverderbniß zu großem Reichthum und zu mächtigem Einflusse gelangt. Masken, wie sie in der Tragödie und der Komödie im Gebrauche waren, kannte der Mimus nicht. Die eigentliche Handlung fiel einer Hauptperson, dem Archimimus oder der Archimima, zu, der sich die übrigen Glieder der Truppe (grex) unbedingt unterzuordnen hatten. Eine stehende Figur bildete in allen Stücken der mit geschorenem Kopfe (capite raso) dargestellte Dämmling (stupidus). Der Plan der Stücke war durchweg sehr locker gewoben und die einzelnen Scenen wohl kaum in einen innigeren Zusammenhang gebracht, als wir es bei den Tableaux der nachlässiger gearbeiteten Possen unserer Tage sehen. Was erstrebt wurde, war ein zwergfellerschütterndes Lachen der Zuschauer, und dies wurde wohl meistens erreicht, wäre es auch durch einen stark duftenden Wit oder durch Gesichterschneiden oder durch Nachahmung von Thierlauten geschehen. An eine Beschränkung der Darstellung durch die Dreizahl des Protagonisten, Deuteragonisten und Tritagonisten ist beim Mimus nicht zu denken; von einzelnen Stücken, deren Namen uns erhalten sind, wissen wir sogar, daß sie ein sehr zahlreiches Personal erforderten. Die Mimen wurden auf dem Vorraum des Prosceniums gegeben; denn da sie ihre Stoffe den niederen Lebenskreisen entnahmen; so konnte die prachtvoll, alle Herrlichkeit der römischen Macht abspiegelnde Bühnenwand nicht als passendes Local gelten. Man schob deshalb vor dieselbe eine künstliche Wand (Siparium), welche eine unverkennbare Aehnlichkeit mit unsern Coulissen bietet, ein. Die Mimen nahmen nicht selten die Stelle von Schlußstücken (Exodien) ein. Dadurch steigert sich noch die Aehnlichkeit mit den Atellanen aus der Periode ihrer Entwicklung, wo sie aus den Händen der freigeborenen römischen Jugend in die der Schauspieler übergegangen waren. Das einzige unterscheidende Merkmal war damals wohl nur das Fehlen der specifisch oskischen Figuren des Pappus, Maccus, Bucco und Dossenus.

Zu einer auch literarisch beachtenswerthen Kunstgattung wurde der *Mimus* erst gegen das Ende der römischen Republik durch *Decimus Laberius* und *Publilius Syrus*. Und die Männer von autokratischer und tyrannischer Denkweise, welche den kühnen, die Geister erhebenden Schwung der Tragödie scheuten, und denen selbst die alterthümliche Kraft der besseren Komödie zuwider war, zeigten sich bald vielfach als die Förderer einer Kunst, die als ungefährlich erschien, da ihr einziger Zweck in der Belustigung der Zuschauer lag. — Durch *Laberius* und *Syrus* ist der *Mimus* den übrigen Dramen in der äußeren Form genähert worden. Die vorhandenen Fragmente weisen iambische Trimeter und trochäische Tetrameter auf; da jedoch mehrfach Flötenbegleitung erwähnt wird, so müssen auch lyrische Metra vorgekommen sein, und wir werden wohl kaum weit von der Wahrheit abirren, wenn wir annehmen, daß die betreffenden Stellen etwas Coupletartiges gehabt haben. Für die geringe Achtung, welche bei Männern von strengerer Gesinnung diese ganze Kunstgattung fand, spricht nicht nur die Zusammenstellung der Mimen und Miminnen mit Kupplern und Buhlerinnen; es sprechen dafür selbst die Zusammenstellungen des Lebemannes *Horaz*, bei dem es im Anfange der zweiten Satire des ersten Buches heißt:

Schwärme von *Ambubajen*, *Essenz-* und *Wärzeverkäufer*,
Bettelpropheten, *Schmaroger* und *Miminnen*, sämtliche Sippchaft
 Ist voll Kummer und Gram ob *Tigellius* Tode, des Sängers.

Um so mehr fallen die weisen Sentenzen auf, mit denen die Mimen des *Laberius*, namentlich aber die des *Syrus* so voll gepropft waren, daß ein Liebhaber frühzeitig eine noch erhaltene Sammlung derselben veranstalten und für den Gebrauch der Schulen bestimmen konnte. An sich ist die Häufung von Sprichwörtern volksthümlich, und ein weiser Spruch zur Verdeckung einer unweisen Handlung nicht gerade etwas Seltenes. Vielleicht schrieben die Mimendichter auch nur den Prolog, einige Hauptscenen und den Schluß, wobei dann die Sentenzen ihre Stelle fanden, und überließen das Uebrige dem Acteur. Zu einem vollen Abschluß wird die Frage nicht zu bringen sein, da sich weder ein vollständiger *Mimus*, noch auch eine Darstellung des Inhaltes eines solchen in hinreichender Ausführlichkeit erhalten hat.

Im Anfange der Kaiserzeit verdrängte der *Mimus* alle übrigen Gattungen des Drama's, bis er selbst von dem *Pantomimus*, d. h. von unserm Ballette, verdrängt wurde, der einerseits einen noch höheren Sinnenkizel bot, andererseits aber auch jede Möglichkeit, durch witzige Couplette und beißende Extemporationen mißliebige Kundgebungen über die Zeitverhältnisse hervorzurufen, vollständig anschoß.

2. Gräcisirende Komödie.

a. Fabula palliata.

Dieser ganzen Gattung der vollsthümlichen römischen Schausstücke steht das eigentliche Kunstdrama mit seinen höheren Zielen gegenüber. Es ist in Rom nicht naturwüchsig entstanden, sondern als fremdländisches Product durch die Vermittlung Großgriechenlands aus Attica nach der Hauptstadt der alten Welt importirt worden. Tarent, die Stadt der spartanischen Parthenier, war im Jahre 272 v. Chr. G. gefallen, und die Drohung des Postumius, seine in schmachlichem Uebermuth beschmutzte Toga könne nur im Tarentinerblute wieder rein gewaschen werden, hatte ihre Bestätigung gefunden. Unter den Kriegsgefangenen, die damals nach Rom geführt wurden, befand sich ein noch sehr junger Mann mit Namen Andronicus. Ein glückliches Geschick machte ihn zum Slaven des Livius Salinator, eines für die damalige Zeit hochgebildeten Römers. Dieser erkannte an der Schnelligkeit, mit welcher sein Slave die volle Herrschaft über die lateinische Sprache gewann, dessen hohen Geist und beschloß, ihn zur Bereicherung seines Vaterlandes zu verwenden. Er ließ ihn frei, und Livius Andronicus wurde, indem er die Odyssee und eine Anzahl griechischer Tragödien und Komödien in das Lateinische übersezte, der Begründer der römischen Nationalliteratur. Das Jahr 240 v. Chr. G. wurde durch die Aufführung des ersten regelrechten, aus dem Griechischen übersezten Drama's zu Rom epochemachend. Livius mußte zunächst fast Alles in Allem sein. Er war Dichter, Regisseur, erster Schauspieler (Protagonist) und Sänger in einer Person. Als er jedoch bei der begeisterten Aufnahme, welche die neue Kunst fand, sich einst genöthigt gesehen hatte, dieselben lyrischen Partien mehrmals zu wiederholen und darüber heiser geworden war; so traf er die Einrichtung, diese von Flötenspiel begleiteten Cantica einem besonders angestellten Cantor zu überweisen, während er dazu agirte und die Gesen machte (Livius VII., 2). Dies wurde der Grund zu der uns auf den ersten Blick wunderbar erscheinenden Zweitheilung des römischen Drama's, bei welcher der histrio oder ludio den Dialog (das *diverbium*) der cantor aber den Gesang zu übernehmen hatte. Indem wir von hier ab die Entwicklung der Tragödie als unserm Zwecke fremd wieder bei Seite lassen und unsere Aufmerksamkeit allein der Komödie zuwenden; haben wir zunächst zu beachten, daß Livius Andronicus sie in der Form übertrug, in welcher sie bei seiner Gefangennahme in Tarent geblüht hatte. Es waren also Stücke der neueren attischen Komödie, welche mit allen dem griechischen Leben besonderen Eigenthümlichkeiten über die römische Bühne gingen. Dabei mußte den Römern als der gens togata der griechische Mantel, das pallium, zuerst in die Augen fallen. Deshalb wurde die ganze Gattung, welche unter Beibehaltung griechischer Sitte und griechischen Kostümes die Erzeugnisse der attischen Muse in Rom zuerst heimisch machte, die **fabula palliata** genannt.

Die neue Kunstgattung fand, so starken Anstoß auch strengere Sittenrichter an der laxen Moral, welche in der Mehrzahl der Stücke herrschte, nehmen mochten, doch bald eine passende Stelle für ihre Entfaltung. Der Luxus der Großstadt forderte für die schaulustige Menge an allen großen Festen besondere Veranstaltungen und bald nahmen die scenischen Auführungen ihre bestimmte Stelle in dem Festprogramme ein. Mit dem schnellen Wachstum des Reiches wuchs auch jene Bevölkerung Roms, die ihr Hauptinteresse am Staate in den Ruf panem et circenses zusammenfaßte. Zwar waren die Theater anfangs schlichte Holzgebäude, die für die großen Feste errichtet und nach denselben wieder abgetragen wurden; allein sie genügten immerhin dem nächsten Bedürfnisse, bis Pompejus seinen anderweitigen vielen Verdiensten um den Staat auch das hinzufügte, der scenischen Kunst zuerst einen würdigen Tempel erbaut zu haben.

Der nächste Palliatendichter nach Livius Andronicus war Cn. Naevius, ein frühzeitig nach Rom übergesiedelter Campaner, der am ersten punischen Kriege Theil nahm und denselben als Greis zum Gegenstande eines im saturninischen Versmaße abgefaßten Epos machte, das Cicero einem Werke Myrons zu vergleichen kein Bedenken trägt. In seinen zahlreichen, hauptsächlich dem Menander stofflich entlehnten Komödien scheint er selbstständiger verfahren zu sein, als irgend ein anderer Dichter dieser Gattung; denn er verquickte dieselben stark mit römischer Politik und griff die ersten Familien des Staates, die Meteller und Scipionen, mit leidenschaftlicher Heftigkeit an. Dies zog ihm zuerst eine Kerkerhaft und später die Verbannung zu. Dennoch hielten sich seine Stücke Jahrhunderte lang auf der Bühne und waren zu den Zeiten des Horaz, wie wenn er ein neuer Schriftsteller wäre, in Jedermanns Händen. Er starb um 200 v. Chr. v. Die stolze Grabchrift im saturninischen Versmaße, welche er sich selbst verfaßt hatte, lautete:

Immórtalés mortáles sí forét fas flére,
Flerént divaé Caménae Naéviúm poétam;
Itáque postquam ést orcíno tráditús thesaúro,
Oblíti súnť Romái loquíér latína língua.

Der dritte und zugleich für uns der wichtigste unter den Dichtern der fabula palliata würde Plautus sein; da jedoch für ihn ein besonderer Abschnitt bestimmt ist, so gehen wir über zu

Caecilius Statius († 168 v. Chr. v.)

Ein freigelassener Insubrer, hatte er als Freund des Ennius die literarische Laufbahn betreten. Er hatte sich mühsam empor arbeiten müssen, und seine Sprache hatte wohl eine gewisse fremdländische Schwerfälligkeit nicht zu überwinden vermocht. Dennoch ertheilten

feinen vorherrschend an Menander sich anlehenden Stücken viele spätere Kunstrichter den ersten Preis.

Die größte äußere Glätte, zugleich aber auch die geringste Kraft zu selbständiger Gestaltung des aus der neueren attischen Komödie übernommenen Stoffes zeigt P. Terentius Afer, der letzte in der Reihe der berühmten Palliatendichter. Er war aus Karthago gebürtig und ursprünglich ein Sklave des Senators Terentius Lucanus, der ihm eine freisinnige Erziehung hatte geben lassen und dann die Freiheit schenkte. Seine vertraute Bekanntschaft mit mehreren vornehmen Römern hatte die Veranlassung zu dem an sich wenig glaubwürdigen Gerüchte gegeben, seine Komödien seien eigentlich Werke des Laelius oder wohl gar des jüngeren Afrikaners selbst. Sein Geburts- und sein Todesjahr lassen sich nicht mit hinreichender Sicherheit feststellen. Auch über das Lebensalter, welches er erreichte, schwanken die Ansichten, indem die Einen ihn 25, die andern 35 Jahre alt zu Athen, wohin er sich zu einer Bildungsreise begeben hatte, sterben lassen. Nach der gewöhnlichsten Annahme wurde er 194 geboren und starb 159 v. Chr. v. Seinen Eintritt in die literarische Laufbahn vermittelte die Empfehlung des Cäcilius. Die von ihm geschriebenen 6 Stücke — das Mädchen von Andros (contaminirt aus der *Ἀνδρία* und der *Περικλῆα* des Menander), der Eunuch (contaminirt aus dem *Εὐνοῦχος* und dem *Κόλαξ* des Menander), der Selbstpeiniger (*Ἐαυτὸν τι μωροῦμενος* des Menander), Phormio (der *Ἐπιδικαζόμενος* des Apollodoros von Karystos), die Schwiegermutter (wohl nach einem griechischen Stücke *Ἐκνρά*, da ohne dies der Name socrus, nicht Hechra, gewählt wäre) und die Brüder (contaminirt aus den *Ἀδελφοί* des Menander und den *Συναποδμήσοις* des Diphilos) — sind sämmtlich erhalten. Die handschriftlich überlieferten Didaskalien, d. h. die Angaben über das Jahr und das Fest der Aufführung, geben wegen der Unklarheit der Fassung keinen hinreichend sicheren Halt. Terenz mochte mehr dem Geschmacke der höheren Stände, als dem des Volkes, entsprechen. Seine mochten ihre Freunde an der sorgsamem Exposition und an einer Sprache finden, welche der des goldenen Zeitalters der Latinität schon ganz nahe gerückt war. Auf die Dauer konnten diese Vorzüge den Mangel an Kraft nicht ersetzen. Die durch Terenz bezeichnete Richtung der Komödie beherrschte daher das Theater nur auf kurze Zeit; dann griff man auf die älteren Dichter, namentlich auf Plautus und Cäcilius, zurück, welche sich gerade durch das, was dem Terenz fehlte, auszeichneten.

b. Fabula togata.

Die Palliatendichter hatten Rom eine fremde Welt vorgeführt. Ein ähnliches Hervortreten der Welt der Sklaven und der Libertinen, wie es das Griechenland nach Alexander dem Großen kannte, war in Rom durch die Alles beherrschende Staatsidee unmöglich. Dagegen trat durch ganz Italien, soweit es nicht griechisch oder gräcisirt war, die *materfamilias*

und die *matrona* mit ganz anderem Gewichte, als die atheniensische Frau, auf. Das Leben hatte bis gegen das Ende des siebenten Jahrhunderts hin einen viel ernsteren Grundcharakter. Es konnte daher nicht fehlen, daß die römische Kunst, nachdem sie in der Schule der Griechen hinreichend erstarkt war, auch danach strebte, statt des griechischen römischen Leben auf die Bühne zu führen. Es war dies die Aufgabe der *fabula togata*. Sie hat ihren Namen erhalten von dem römischen Übergewande, der *toga*, im Gegensatz zum griechischen *pallium*, eine *fabula*, quae scripta est secundum ritum et habitam hominum togatorum i. e. Romanorum. Ihre Haltung war im Allgemeinen gemessener und schnitt oft, etwa unserm Schauspiel vergleichbar, zwischen Tragödie und Komödie ein. Ihre weitere Theilung geschah dann nach dem Stande der dargestellten Personen. Sie hieß *praetextata*, wenn die Hauptträger der Handlung dem höchsten Stande, in dem die *toga praetexta* getragen wurde, angehörten, *trabeata*, wenn sie aus dem Ritterstande, welchem die *trabea* zukam, entnommen waren, und *tabernaria*, wenn sie ihr Leben in der *taberna*, der Werkstätte der Handwerker, hinbrachten. Das eigentliche Lustspiel werden wir ohne Zweifel hauptsächlich in der *fabula tabernaria* zu suchen haben. Wohl mochte ein Cäsar den Soldaten, durch welche er gesiegt hatte, gestatten, beim Triumphzuge Spottlieder auf ihn zu singen, allein die Senatoren und die Ritter Roms besaßen schwerlich Humor genug, der Masse des Volkes ein Lachen auf ihre Kosten zu gestatten. Das hatte *Naevius* bitter genug erfahren, und dafür sprach auch der für die *fabula togata* geltende Grundsatz, den Sklaven auf keinen Fall klüger, als seinen Herrn, darzustellen.

Der Schöpfer dieser Gattung und zugleich der größte Meister in derselben war *L. Afranius*, der etwa um das Jahr 100 blühte und von den Freunden des archaischen Stils wie ein römischer Menander angestaunt wurde. Seine Stücke, welche eine frische Bewegung zeigten, hielten sich trotz des ästhetischen Widerspruches der unter *Octavian* entstandenen jungen Dichterschule und trotz der moralischen Bedenken, das strengere Sittenrichter an einzelnen Auswüchsen seiner Muse nahmen, bis in die Kaiserzeit. Die erhaltenen Fragmente zeugen von einer unverächtlichen poetischen Begabung.

So hatte denn beim Beginne des goldenen Zeitalters der römischen Literatur die Komödie, wie das Drama überhaupt, die höchste Vollendung erreicht, zu der es in Rom überhaupt gelangt ist. Die verschiedenen Richtungen hatten sich entwickelt und sämmtlich durch mehr oder weniger hervorleuchtende Dichternamen ihre Vertretung gefunden. Zugleich war die Kunst des Schauspielers auf den höchsten Punkt der Vollkommenheit angelangt. An derselben glanzvollen Bühne wirkten zu ein und derselben Zeit der würdevolle *Aesopus* als Tragöde und der gelehrte *Roscius* als Komöde, beide vertraute Freunde des *Cicero*, beide in allen Kreisen,

in denen man sich um Literatur kümmerte, hoch angesehen. Die folgenden Jahrhunderte der Kaiserzeit zehrten größtentheils nur von den Schätzen, welche die Republik aufgespeichert hatte, oder sie trieben Nachblüthen, die an Farbenglanz und Duft sich mit den Erzeugnissen der Vorzeit zu vergleichen nicht entfernt im Stande waren.

C. Titus Maccius Plautus.

Etwa um die Mitte des ersten jener drei blutigen Kriege, welche um die Herrschaft der Welt zwischen Rom und Karthago entbrannten, wurde in Sarsina, einer Municipalstadt Umbriens, T. Maccius Plautus geboren. Der Beiname, den er gerade wohl erst in späterer Zeit erhalten hat — plautus oder plotus bezeichnet auf Umbrisch einen Plattfuß — war zu allen Zeiten bekannt. Den Vornamen Titus und den Gentilnamen Maccius hat Ritschl erst in unserer Zeit aus dem Mailänder Palimpsest festgestellt. Von demselben ist nachgewiesen worden, daß der von den jüngeren Handschriften dem Dichter beigelegte Name Plautus Asinius aus Plautus Sarsinas entstanden ist. Plautus muß von armen, wenn auch freien Eltern entsprossen und frühzeitig nach Rom gekommen sein. Die spärlichen Nachrichten, welche wir über den ferneren Verlauf seines Lebens besitzen, verdanken wir größtentheils dem Gellius. Nach demselben (III. 7.) trat er zu Rom in den Dienst einer Schauspielertruppe. Mit dem in dieser Thätigkeit ersparten Gelde begann er einen Handel und machte Reisen in das Ausland; allein der Gott Merkur war ihm wenig gewogen. Er verlor sein mühsam erspartes Besitztum und lehrte, arm, wie das erste Mal, aber gereift an Erfahrung, nach Rom zurück. Die bittere Noth des Lebens zwang ihn, Arbeiten, wie sie sonst nur von Sklaven der geringsten Art vollbracht wurden, zu übernehmen und an der Stampfmühle sich das tägliche Brod zu erwerben. Wie lange er in dieser harten Lage verweilt hat, ist uns unbekannt; auf jeden Fall raubte ihm die niedere Handarbeit die Spannkraft des Geistes nicht, wenn sie ihn auch oft veranlassen mochte, eines jener überkräftigen Fluch- und Scheltworte, von denen eine reiche Collection aus seinen Stücken gemacht ist, auszustößen. Ja, sie ließ ihm selbst die Zeit und die Kraft zu geistigem Schaffen, denn seine ersten drei Komödien wurden gerade in dieser Zeit von ihm gedichtet. Die äußere Kenntniß dessen, was die Bühne erforderte, hatte er in seiner früheren Lebensthätigkeit erworben; aus derselben Quelle mochte ihm auch die Bekanntschaft mit der griechischen Sprache und mit den Stücken, welche er zu bearbeiten unternahm, zugeströmt sein. Die Arbeiten gelangen und machten den Dichter bald in hinreichend weiten Kreisen bekannt, um ihn von der Sklavenarbeit zu erlösen. Zu der Nobilität Roms bahnten dieselben scheinbar kein näheres Verhältniß an, und es fiel in dieser Beziehung dem Plautus ein weit weniger günstiges Loos zu, als dem Terenz; es war eben noch nicht die Zeit des gräcifrenden Kunstenthusiasmus. Ob diese Abgeschlossenheit von den höheren Ständen dem

Dichter mehr Vortheil oder mehr Schaden gebracht hat, ist schwer zu sagen und an sich eine ziemlich mühsige Frage; Manches, das uns jetzt als Rohheit verlegt, würde bei einem innigeren Anschlusse nach Oben hin ohne Zweifel gefallen sein; aber mit ihm zugleich wahrscheinlich auch ein gut Stück naturwüchsiger Kraft. Plautus mußte, wie viele moderne Dichter, seinen Weg durch Mühe und Sorgen nehmen; seine volle Würdigung trat erst ein, als er längst für sich keinen Ertrag mehr daraus ziehen konnte. Plautus ist nach Cicero's zuversichtlich lautender Mittheilung im Brutus (c. 15.) unter dem Consulate des P. Claudius (Pulcher) und des L. Porcius (Licinus), als Cato Censor war, also 184 v. Chr. G., gestorben.

Die Zahl der von Plautus gedichteten Komödien wird sehr verschieden angegeben. Bald nennt man 21, bald 40, bald mehr, als 100. Der Grund für diese außerordentliche Abweichung lag in dem Umstande, daß die Stücke zunächst nur praktischen Zwecken gedient hatten. Die Texte waren dem entsprechend allein von den Theaterdirectionen aufbewahrt und nach Bedürfniß auch modificirt worden. Als nun nach dem Absterben der Palliatendichtung sich die Neigung des Volkes den alten Meistern, ins Besondere dem Plautus, wieder zuwandte; suchte man in den Theaterbibliotheken ihre Werke wieder hervor. Dabei fand sich eine Menge von Stücken, welche den Namen des Dichters nicht an der Stirn trugen. Wem hätte man diese lieber zuschreiben sollen, als dem damals vor allen anderen gefeierten Dichter, dem Plautus. So kam es, daß dem Terentius Varro bei seinen literarhistorischen Studien 130 Komödien als plautinisch bezeichnet wurden. Er erkannte die Ungleichartigkeit dieser Masse leicht und scheidet zunächst 21 Stücke aus, die nach dem übereinstimmenden Urtheile aller Grammatiker dem Plautus zugesprochen wurden. Es sind dies die uns erhaltenen Stücke und außerdem die Vidularia. Diesen fügte er zunächst 19 Stücke hinzu, welche wenigstens von der Mehrzahl der älteren Grammatiker für plautinisch erklärt waren, ohne darum die Möglichkeit, daß auch von der übrigen, ohne Zweifel ziemlich bunten Masse noch das eine oder das andere Stück dem Plautus angehören könne, auszuschließen.

Daß die sämmtlichen Komödien des Plautus in die Klasse der Palliaten gehören und daß der Dichter sich durchweg an griechische Vorbilder angeschlossen habe, ist von keiner Seite bezweifelt worden. Ungewiß dagegen ist, ob er seine Muster ausnahmslos aus der neueren attischen Komödie gewählt habe. Dieser Zweifel ist zunächst angeregt durch einen Vers des Horaz, in welchem dieser die Verehrer der alten Dichter an Plautus rühmen läßt, er eile dahin nach dem Muster des Siculers Epicharmus. Sollte Plautus auch Stücke dieses ältesten unter allen griechischen Komikern bearbeitet haben? Die neuere Exegese verneint dies entschieden, dagegen bleibt allerdings die Möglichkeit, ja, die Wahrscheinlichkeit, daß er in einzelnen Stücken sich an Vorbilder aus der mittleren Komödie angeschlossen habe, was um so weniger

auffallen kann, da diese beiden Entwicklungsstufen in ihren Grenzgebieten völlig in einander verschwimmen.

Eine bloße Uebersetzung des Griechischen giebt keines der Stücke des Plautus. Zunächst liebte er es zu contaminiren, wie dies von Terenz, der in dem Prologe zum Mädchen von Andros (18) sich auf das Beispiel des Nævius, Plautus und Ennius beruft, ausdrücklich bezeugt wird. Er nahm, um seinen Stücken mehr Gehalt und Leben zu geben, interessante Rollen und Figuren aus anderen verwandten Stücken auf und verarbeitete sie für seine Zwecke. So wurden die Captivi durch Einfügung der spaßhaften Person des Parasiten aus einem Nährstücke erst in eine wirkliche Komödie umgewandelt.

Hätten wir die ursprünglichen Prologe noch, so würden wir über die Ausdehnung, in welcher Plautus von der Contamination Gebrauch machte, vollständig unterrichtet sein; da jenes nicht der Fall ist, so werden wir uns damit begnügen müssen, zu wissen, daß unser Dichter sich dieses Mittels, seinen Dramen mehr compacte Masse zu geben, ohne jedes Bedenken bedient hat. Er beschränkte sich jedoch darauf nicht. Eine Vergleichung mit Terenz, der offenbar im Allgemeinen seine Attiker treu übersetzte, läßt erkennen, daß die sprudelnde Fülle des Witzes im Plautus als das specielle Eigenthum des römischen Dichters betrachtet werden muß. Es ist nicht immer attisches Salz; es ist sehr oft schärfstes Italum acetum. Manches Wort war auch sicherlich nicht für das Ohr der vestalischen Jungfrauen oder junger Mädchen, die eben aus den Pensionen kommen, berechnet. Allein Plautus kannte ohne Zweifel sein Publicum; er wußte, daß er für die Bedürfnisse desselben die Farben dicker auftragen mußte, als er es in seinen griechischen Originalen fand. Wie viel aber in einzelnen Stücken auch vorliegt, das wir als indecent würden verwerfen müssen, ein feines Gift, das sich sanft einschmeichelt, um desto sicherer zu verderben, ist im Plautus nicht zu finden. Oft verklärt sich in ihm auch der Witz sogar zum lauterem Humor; oft wieder tritt auch der reine Galgenhumor der Sklaven zu Tage. Dabei liegt nicht selten gerade den Stellen, die auf den ersten Blick am meisten verletzen, eine tief ernst gemeinte Mahnung und Warnung zu Grunde. Wohl möchten wir nach unserm Gefühle wünschen, die Zahl der Stücke, wie die Captivi, des Trinummus, des Rudens und die Aulularia (das Meisterstück zum Geizhalse des Moliere) sind, vermehrt zu sehen, und dagegen einige Stücke, in denen bei einem wahren Unwetter von Schlag auf Schlag hagel-dicht fallenden Witzgen gerade der Schmutz sich am dicksten abgelagert hat, als Tausch abzugeben. Allein wir müssen uns stets gegenwärtig halten, daß die Alten über manche Dinge anders dachten, als wir, daß auch die Mehrzahl der Stücke des Aristophanes in unveränderter Form eben so wenig würde über unsere Bühnen gehen können, als einige Stücke des Shakespeare, und daß andere Zeiten andere Sitten bedingen. Bei uns wird die komische Bühne

auch von Frauen und Jungfrauen besucht. In Athen und in Rom war dies nicht der Fall. Sind wir die Kinder unserer Zeit, so war ein Plautus ein Sohn der seinigen. Wir haben dabei Nichts zu thun, als alle Stücke, welche unsern Zwecken nicht dienstbar werden können, einfach zur Seite liegen zu lassen.

Zu den Mitteln, deren sich Plautus bediente, den griechischen Stoff seinen römischen Zuschauern näher zu rücken, gehört die vielfache Heranziehung speciell römischer Verhältnisse. Fast alle Ausdrücke und Anschauungen, welche der Sphäre des Rechtes angehören, sind dem römischen Rechtsgebrauche entlehnt, in noch höherem Grade ist dies in den Ausdrücken und Anschauungen, welche sich auf das Militairwesen beziehen, der Fall. Nehmen wir dazu noch die fast unübertreffliche Frische und Lebendigkeit des Dialogs, so werden wir erkennen, daß, wenn Cicero in seinen Büchern von den Pflichten von sich sagte, er sei dem Panätius gefolgt, habe ihn aber nicht übersetzt, Plautus das Gleiche von sich in Beziehung auf seine griechischen Vorbilder behaupten durfte. Der letztgenannte Punkt war es ohne Zweifel, welcher den Terentius Varro zu dem Urtheile veranlaßte, dem Plautus gebühre der Kranz in sermonibus. Man wird nicht umhin können, diesem Urtheile in voller Ausdehnung beizustimmen, und wird auch in dem, an sich übertriebenen Ausspruche desselben Kunsttrichters: *Musas Plautino sermone locuturas fuisse, si latine loqui voluissent*, nur dasselbe ausgedrückt finden. Plautus hat den Ton der von ihm auf die Bühne geführten Stände in wunderbarer Weise getroffen. Selbst die Unarten des Volksdialektes finden sich wieder. Es gehört dahin die gelegentliche Einmischung griechischer Wörter. Ist es uns nicht, als hörten wir aus seinem *εὖ* oder *εὖτε* ein „bon!“ heraus. Eine ähnliche Verwandtniß hat es mit Wörtern, eine *euscheme*, *basilice*, *graphice* u. dergl. Auch bei uns wimmelt noch heute der Volksdialekt von Fremdwörtern, welche die gebildete Sprache längst abgeschüttelt hat. Unendlich komisch klingen dabei die zahlreichen *Patronymica* auf *ides*. Unverkennbar tritt zugleich in vielen Fällen für die Zusammensetzung eine Kraft zu Tage, welche entweder der späteren Latinität gänzlich verloren gegangen ist, oder uns im Plautus einen Wortbildner, ähnlich unserm Fischart, erkennen läßt. Volksthümlich ist auch die häufige Anwendung, welche von der *Assonanz* und der *Alliteration*, sowie von dem *schema etymologicum* in allen seinen Formen gemacht wird. Wer endlich ein Ohr hat für die vorpommersche Endung *ing* und für viele tief gemüthliche Wendungen unseres Volksdialektes, der wird in der Menge der *Diminutiva* und der zahlreichen Schmeichelworte Etwas finden, das ihn in mehr, als einer Hinsicht, anheimelt.

In welcher Achtung Plautus bei den Männern, welche der augusteischen Kunstschule unmittelbar vorangingen, stand, ist bereits erwähnt. Daß er sich trotz der zum Theil nicht unberechtigten Angriffe dieser Schule sein Publicum erhielt, davon zeugt der Umstand, daß

seine Stücke doch immer noch aufgeführt wurden. Sie verschwanden auch in der Zeit der silbernen Latinität nicht völlig von der Bühne. Als man dann mit dem Beginne des zweiten Jahrhunderts sich von der Verkünstelung der nächst vorhergehenden Periode abwandte; lenkten sich die Blicke eines großen Theiles der gelehrten Welt unwillkürlich dem ältesten lateinischen Schriftsteller zu. Man weihte ihm einen förmlichen Cultus. Er wurde der *verborum latinorum elegantissimus auctor*; der *homo linguae et elegantiae in verbis Latinae princeps*; der *latinae linguae decus*, und wenn schon in Tacitus die Hinneigung zu alterthümlichen Formen unverkennbar ist, so brach jetzt in die Sprache der ganze Strom der Worte und Wendungen aus dem Ende des zweiten und dem Anfange des dritten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung wie eine Sturmfluth hinein. Um so auffallender ist es, daß es in dieser, wie in der nächst vorhergehenden Zeit für manche Seiten in der Eigenthümlichkeit eines in der römischen Literatur so bedeutenden Mannes, wie Plautus, an jedem Verständniß fehlte. So wußte man mit den plautinischen Versen, die doch ihre meist ganz bestimmten Gesetze haben, Nichts anzufangen, weil man durchweg nur die dem Griechischen streng nachgebildeten Gesetze der Dichter des augusteischen Zeitalters zu Grunde legte.

Wir haben vom Plautus, wie bereits erwähnt ist, noch 20 Stücke, die aber nicht in gleich guter Weise erhalten sind. Ihre Namen sind *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Captivi*, *Curculio*, *Casina*, *Cistellaria*, *Epidicus*, *Bacchides*, *Mostellaria*, *Menaechmi*, *Miles gloriosus*, *Mercator*, *Pseudulus*, *Poenulus*, *Persa*, *Rudens*, *Stichus*, *Trinummus* und *Truculentus*. Wie der Augenschein lehrt, waltet in der Reihenfolge eine nicht streng durchgeführte alphabetische Ordnung.

Von diesen erhaltenen zwanzig plautinischen Stücken werden 13 durch einen Prolog eröffnet, für 19 sind Inhaltsangaben in Versen vorhanden, zu zwei Stücken Spuren einer alten Didaskalie.

Was zunächst die Prologe betrifft, so dürfen wir als feststehend annehmen, daß, nachdem Euripides mit denselben zum Zwecke der Verständigung mit dem Publicum einmal vorgegangen war, in einer Zeit, in welcher es noch keine Theaterzettel gab, die sämmtlichen Dramendichter ihm gefolgt sind. Den Komödien des Plautus fehlten dieselben eben so wenig, wie denen des Terenz. Dagegen können die jetzt vor den plautinischen Stücken stehenden Prologe nicht als Werke des Plautus angesehen werden, so sehr die Verfasser auch bemüht sind, die Redeweise desselben nachzuahmen. Dies ergibt sich theils aus der Bezugnahme auf Theater-einrichtungen, die einer viel späteren Zeit angehörten, theils aus der Erwähnung des Plautus als einer dritten Person, theils aus der Mattigkeit des fast in allen gleich dürftigen Witzes, theils endlich aus einzelnen, den Verfassern wider Willen entschlüpften unplautinischen Wendungen.

Dennoch liegen in ihnen keine Falsa vor. Wir werden sie vielmehr als die bei den viel späteren Aufführungen plantinischer Stücke gebrauchten Einleitungsworte zu betrachten haben.

Etwas anders verhält es sich mit den Inhaltsangaben. Dieselben waren für jedes Stück in doppelter Form vorhanden, mit Akrostichen und ohne dieselben. Als in der Zeit der Antonine die Grammatiker anfangen, die Schätze der früheren Literaturperioden gründlich zu durchforschen, kamen sie auch dazu, vor die Dichterwerke oder vor einzelne Bücher derselben Inhaltsangaben (argumenta) in Versen zu setzen. Wir haben solche für die einzelnen Bücher der Aeneide des Vergil und für den Terenz. Für den Plautus waren diese Inhaltsangaben in doppelter Form vorhanden, entweder so, daß die ersten Buchstaben der Verse den Namen des Stückes gaben (*ἀκρόστιχος* mit Vorderreihe versehen) oder auch ohne diese Künstelei. Daß die letzteren den wirklichen Inhalt klarer geben, als die ersteren, ist leicht erklärlich, da die Beschränkung auf eine bestimmte Verszahl und der Zwang, den Vers mit einem bestimmten Buchstaben zu beginnen, für die Entwicklung des Gedankens lästige Fesseln waren.

Vollständige Didaskalien haben sich für keines der plantinischen Stücke erhalten, Reste derselben zu Stichus und Pseudulus, aus denen sich zu ergeben scheint, daß das erstere Stück 200, das letztere 191 vor Christi Geburt aufgeführt ist. Es gehörten aber zu einer vollständigen Didaskalie für die Verhältnisse des römischen Staates folgende 9 Punkte: 1. Titel und Dichter des lateinischen Stückes; 2. Titel und Dichter des griechischen Originals; 3. das Fest, an dem die Aufführung stattfand; 4. der Geber des Festspiels; 5. Hauptchauspieler und Director der Truppe; 6. Componist; 7. Musikgattung; 8. laufende Nummer des Stückes in der Reihe der Werke und 9. die Consuln des Jahres.

Es bleibt jetzt noch übrig, über die Art, wie die Stücke des Plautus uns erhalten sind, d. h. über die Handschriften, Einiges zu erwähnen.

Die Stücke von Nr. 1 bis Nr. 8 sind das ganze Mittelalter hindurch bekannt gewesen und gelesen worden. Sie existirten daher beim Wiederaufleben der Wissenschaften in vielen Handschriften. Dagegen wurden die Stücke von Nr. 9 bis Nr. 20 bei der nach dem Costnitzer Concil veranstalteten Durchforschung der deutschen Klosterbibliotheken zusammen mit dem Amphitruo, der Asinaria, der Aulularia und einem Theile der Captivi erst neu entdeckt. Der dem zwölften Jahrhunderte entstammende Codex wanderte nach Italien und befindet sich jetzt als codex Ursinianus in der vaticanischen Bibliothek. Dasselbe Schicksal hatten zwei andere wichtige Handschriften, der alle Stücke enthaltende Codex vetus und der die 12 letzten Stücke enthaltende Codex decurtatus, welche nach der Verheerung der Pfalz durch Tilly und seine ligistischen Horden im Jahre 1622 mit der berühmten, an den kostbarsten Handschriften reichen Heidelberger Bibliothek angeblich als Ersatz für geleistete Hülfe von Maximilian — einem deutschen Kaiser! — dem päpst-

lichen Hofe überschickt wurden. Der codex decurtatus, der in Folge eines zweiten Raubes nach Paris gekommen war, hat auf diesem Umwege durch die Freiheitskriege seinen Weg nach Heidelberg zurückgefunden, der codex vetus dagegen befindet sich noch in der vaticanischen Bibliothek.

Die drei genannten Handschriften sind die Quelle für alle späteren Abschriften. Sie beruhen sämmtlich auf der Textes-Recension des Calliopius. Eine frühere und theilweise launtere Quelle hat erst die neueste Zeit aufgeschlossen. Von einer Plautushandschrift aus dem Ende des vierten oder dem Anfange des fünften Jahrhunderts, der ältesten, welche wir überhaupt besitzen, hatte ein Mönch des Klosters von Bobbio im 9. Jahrhundert etwa ein Drittel der Doppelblätter ohne Wahl genommen und dieselben nach Radirung der ursprünglichen Buchstaben mit einem Texte der Vulgata der Bibel beschrieben. Der Codex kam, da er dem damaligen Bibliothekar der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand zugestellt wurde, in die rechten Hände. Durch Anwendung eines kunstvollen Verfahrens ist die ursprüngliche Schrift so weit hergestellt, daß sie, wenn auch mit einiger Mühe, gelesen werden kann. Manche Stelle ist dabei freilich unrettbar verloren gegangen. Außerdem umfaßt dieser Mailänder Palimpsest nur etwa ein Drittel des Plautus. Nimmt man dazu, daß er vielfach einen anderen Text bietet, als die neueren Handschriften, und daß diese wiederum von einander auf das Stärkste abweichen; so erklärt sich leicht, wie es hat geschehen können, daß die Texteskritik des Plautus lange Zeit das Thunfeld für die tollsten Hypothesen hat werden können.*)



*) Bei der Ausdehnung, zu welcher die vorstehenden, ursprünglich nur zum Zwecke einer vorläufigen Verständigung begonnenen historischen Mittheilungen unter der Hand angewachsen sind, müssen die grammatischen und lexikalischen Abschnitte einer späteren Zeit vorbehalten bleiben.