

# Terenz und seine künstlerische Eigenart

Autor(en): **Haffter, Heinz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **10 (1953)**

Heft 1

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-11559>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

**Terenz und seine künstlerische Eigenart<sup>1</sup>**

Von Heinz Haffter, Winterthur

Publius Terentius Afer, der jüngere der beiden uns erhaltenen altlateinischen Komiker, gehört zu den umstrittenen und, wie ich glaube, verkannten Gestalten der römischen Literatur, verkannt zumindest heute und verkannt in unserem deutschen Kulturkreis. Die Geschichte seines Ruhmes – wir dürfen von Ruhm sprechen – ist nicht geschrieben: Die Vertrautheit, die in den Zitaten Ciceros deutlich wird, die ungewöhnlich reiche Tätigkeit der antiken Kritiker und Kommentatoren (der wir die unter dem Namen des Donat stehende wertvolle Kommentarmasse verdanken), die Nähe, die dem Terenz gegenüber die lateinischen Kirchenväter empfanden, die auf die Antike zurückweisenden Miniaturen unserer mittelalterlichen Handschriften, der dramatische Versuch der klösterlichen Dichterin zu Gandersheim, das Interesse der Humanisten, etwa des Petrarca, das Lob der großen französischen Denker und Moralisten des 16. und 17. Jahrhunderts, die Erhellung der altlateinischen Literatur durch den Engländer Bentley am Beginn unserer modernen Philologie, Lessings *Hamburgische Dramaturgie* und, in unseren Tagen, die graziöse Novelle *Die Frau aus Andros* von Wilder. Diese mit Absicht bunt gestellte Reihe mag die Vielseitigkeit von Terenz' Wirkung andeuten, vielleicht auch die Kontinuität dieser Wirkung, Kontinuität gerade im Gegensatz zu Plautus, den man zeitweilig kaum mehr kannte, dann aber wieder begeistert ergriff und auch zur Aufführung brachte, und der, stärker als Terenz, mit einzelnen ganzen Handlungen und einzelnen wirksamen Motiven einzelne große Dramatiker der Nachwelt inspirierte; nennen wir nur Plautus' Komödie der Irrungen, die *Menächmen*, oder die Komödie des Geizigen, die *Aulularia*. Aber wenn wir an die dramatische Tradition im gesamten denken, an die Weitergabe der von den Griechen geschaffenen dramatischen Formen an das Abendland, dann müssen wir Terenz mit Seneca zusammenrücken und sie beide als die wesentlichen Vermittler bezeichnen.

Verkannt ist Terenz heute – so sagte ich schon – bei uns, während er in den romanischen und angelsächsischen Ländern seine Stellung fester behauptet hat, Schulschriftsteller geblieben ist und für die Forschung stets ein Autor war, dessen Kunst und Eigenart man zu untersuchen hat. Freilich geht diese Wertung oft unbekümmert darüber hinweg, daß Terenz kein frei schöpferischer Dichter war, daß er griechische Vorbilder in lateinische Form übertragen hat, und es wird bei

<sup>1</sup> Gastvorlesungen gehalten an der Universität München im Februar 1951. Für den Druck wurden lediglich Autoren- und einige Literaturverweise eingefügt und ein auf den Stand des Jahres 1951 ergänztes Verzeichnis der Literatur, auf die sich die Darstellung stützt beigegeben.

dieser Wertung manches dem Terenz zugeschrieben, was dem Menander oder einem anderen Dichter der neuen attischen Komödie gehört; so etwa in der Monographie von Norwood aus dem Jahre 1923. Und doch ist mit dieser außerdeutschen Wertung die selbstverständliche Gewißheit verbunden, daß im Terenz mehr enthalten sein muß als die Routine eines geschickten Übersetzers, und vor allem ist das Kunstempfinden in den romanischen und angelsächsischen Ländern dem antiken Originalitätsbegriff näher verwandt, in dem Sinne, daß die Neuheit des Inhaltes kein Kriterium ist für die Qualität eines Dichterwerkes, und es legitime dichterische Tätigkeit bedeutet, Geschaffenes aufzunehmen, ihm neue Form zu geben oder den Geist einer gewandelten Zeit und einer gewandelten Auffassung in ihm sichtbar zu machen. Wenn wir gewisse Maßstäbe verschieben, dürfen wir das Schicksal des Terenz mit dem Schicksal Vergils vergleichen: beide stehen sie bei uns im Schatten ihrer griechischen Vorbilder, und wir können, wieder mutatis mutandis, auf die Geltung des Terenz eine Reihe von Gedanken anwenden, die wir jetzt in der Einleitung zum neuen Vergilbuch von Viktor Pöschl über den deutschen Originalitätsbegriff lesen. Die Unzufriedenheit, die ein Literaturbetrachter romanischer Zunge über die Mißachtung der terenzischen Komödien empfinden kann, zeigt sich wohl am hübschesten in einem temperamentvollen Aufsatz von Benedetto Croce in der von ihm selbst herausgegebenen Zeitschrift 'La Critica' vom Jahre 1936: Croce ist im besonderen empört darüber, daß einige seiner italienischen Landsleute unter den klassischen Philologen in der Terenz-Forschung die kritischen Wege der deutschen Philologie gehen und dabei zu negativen Werturteilen gelangen. Croce nennt den Terenz den Vergil der römischen Komödie und spricht bei Terenz von einer «quasi cristiana carità» (S. 422f.). Der Vergleich mit christlichen Empfindungen wird für Terenz nicht nur von Croce gezogen, und wir beachten heute einen solchen Vergleich mehr und anders als früher. Anklang an Christliches bei einem vorchristlichen lateinischen Autor bedeutet uns nicht einfach positive Wertung oder ist uns nicht einfach ein Mittel um antike Welt und moderne Welt im Sinne einer Popularisierung zusammenzuspannen. Nein, wir haben es von der bildenden Kunst gelernt und suchen es in der Literatur und den anderen geistigen Bereichen zu erfassen, wie in den antiken Kulturverlauf mit dem Römischen eine Linie einmündet, die bereits die Brücke schlägt zum Mittelalter und zur späteren Zeit, die modern-europäisch ist. Dabei ist mitgemeint eine besondere Nuance in der Auffassung und Darstellung des Menschen, und gerade in diesem Punkte werden uns die Berührungen mit christlichem Gedankengut – wenn solche wirklich ernsthaft empfunden werden können – wichtig: ein Fingerzeig vielleicht, wo wir erneut und vertieft einsetzen müssen, im Bemühen um die Erkenntnis der römischen Welt.

Von einer besonderen deutschen Terenz-Philologie sprach ich bereits in einer Andeutung. In der Tat ist die deutsche Terenzforschung, wie wir sie seit einigen Jahrzehnten kennen, wesentlich Kontaminationsforschung. Auf den langumstrittenen Begriff des antiken *contaminare* brauche ich jetzt nicht einzugehen; Terenz

hat, wie er selbst in den Prologen bezeugt, mehrfach in die eine griechische Komödie, die er lateinisch bearbeitete, Teile einer andern griechischen Komödie derart eingefügt, daß sich der dramatische Aufbau minder oder stärker veränderte. Diese und ähnliche Veränderungen will die moderne Kontaminationsforschung aufspüren, und sie will durch die Feststellung dieser Veränderungen erfassen, wie Terenz übersetzt, welche Prinzipien er seinen Neubearbeitungen zugrundegelegt hat. Dazutreten kann, je nach Neigung des Forschers, ein zweiter Zweck: Anhaltspunkte zu gewinnen für die Rekonstruktion der griechischen Vorlagen, insbesondere der menandrischen Komödien. Wenn es bei der Kontaminationsforschung auch nicht immer nach dem Grundsatz ging: 'was gut ist, stammt von Menander oder Apollodor, also aus der Vorlage; was schlecht ist, hat Terenz dazugetan', so ist es dem Terenz dabei doch ziemlich schlimm ergangen. Dem Plautus hat die Kontaminationsforschung nicht geschadet, denn er hat andere anerkannte Qualitäten, auf die wir noch zu sprechen kommen werden; bei Terenz aber scheint es, als ob die Analyse Stück um Stück das Bild einer Dichterpersönlichkeit auslösche. Wenn ich soeben von Analyse bei Terenz sprach, so wollte ich damit erinnern an ein gewichtiges Kapitel Philologiegeschichte, das an einen größeren Namen geknüpft ist, an die Analyse bei Homer; auch bei Homer hat ja das Suchen nach den verschiedenen Dichtern und Redaktoren, nach den Schichten und Kompositionsfugen die ästhetische Interpretation und Würdigung nicht aufkommen lassen. Aber bei Homer hat sich der Protest gegen die Analyse in einer mehr resignierten als empörten kleinen Schrift ausdrücken können, in der mit österreichischer Liebeshwürdigkeit zum Schluß gesagt wurde, «es werde verstattet sein, sich vor den Tagsgespensern der Kritik ... zu flüchten in die Liebesnacht naiv-traulichen Vereins mit der Dichtung» (Fischl S. 82); dieser 'naiv-trauliche Verein mit der Dichtung' ist uns bei Homer, anders als bei Terenz, nie verloren gegangen, und bei Homer haben wir nun doch in jüngster Zeit starke und fruchtbare Versuche – teilweise gerade mit den Mitteln der Analyse – die beiden Epen als dichterische Konzeptionen verständlich und verehrungswürdig zu machen. Auch für Terenz ist eine Protestschrift in deutscher Sprache geschrieben worden; doch es erschöpft sich das kleine Buch *Terenz als Dichter* von Erich Reitzenstein (aus dem Jahre 1940) zu sehr in den Auseinandersetzungen mit einigen Kontaminationsforschern, als daß es mit seinen vereinzelt feinfühligsten Beobachtungen klare Impulse für eine gerechte Würdigung hätte geben können. Und fördernde neue Interpretationen sind uns für Terenz noch nicht in demselben Maße oder mit derselben Eindringlichkeit wie für Homer vorgelegt worden. Aber den Terenz mit denselben Augen anzuschauen wie den Homer, kann sinnvoll sein: Schadewaldt wollte in seinem Aufsatz über die *Hecyra* des Terenz durchaus, wie er sagt, das «bewährte Sezierbesteck» der Kritik anwenden, hat aber zugleich einen Baustein gelegt für die Errichtung eines neuen positiven Terenz-Bildes.

Doch haben wir mit diesen Bemerkungen die besondere Stellung des Terenz in unserer Wissenschaft noch nicht ganz umschrieben. Vergleichen wir Plautus.



Cicero den Philosophen, Vergil, Seneca den Tragiker und Philosophen: diese Römer haben sich, bildhaft ausgedrückt, zu wehren, durchzusetzen gegen ihre griechischen Vorbilder, Quellen und dergleichen. Für Terenz gilt dasselbe, aber daneben hat er noch einen Gegner im eigenen, römischen Lager: seinen großen Vorgänger, den Plautus. Eduard Fraenkel hat uns, in der Nachfolge von Leo, das Plautinische im Plautus dargestellt, den Plautus als echten Bühnendichter erwiesen, der Gefüge und Geist der attischen Komödie weitgehend zerstörte, dafür aber ein lebendiges opernhafte Schauspiel geschaffen hat, in das italische Leben, italischer Witz und alle Töne lateinischer Sprache eingeströmt sind. Diese Neu-Entdeckung des Plautus hat ihre sehr berechtigten Wirkungen gehabt; dem Terenz hat sie, indirekt und ungewollt, geschadet. Friedrich Leos *Geschichte der römischen Literatur*, ein knappes Jahrzehnt vor dem Plautusbuch Fraenkels erschienen, war den beiden, Plautus und Terenz, in wohlabgewogener Weise gerecht geworden; das Terenzkapitel bei Leo scheint mir das Beste zu sein, was bei uns über diesen Autor geschrieben wurde, und ist heute kaum in irgendeinem Punkte veraltet. Später aber wurde und es wird heute Terenz immer und immer wieder einfach an Plautus gemessen. Es wird der Finger auf das gelegt, was Terenz nicht besitzt gegenüber einem Ideal altrömischer Komödie, das der große und laute Plautus verkörpert. Terenz gilt als matt, blaß, farblos, als Mann ohne eigene Einfälle, als nivellierender Übersetzer, so recht, wie Caesar (oder ist es Cicero?) nach der antiken Tradition gesagt und nach der Auffassung der modernen Terenz-Verächter gemeint haben soll: ein *dimidiatus Menander* (Caes. *Carm.* in Ter. v. 1). Das bekannte Wort von Wilamowitz über Terenz, den «anpassungsfähigen Semiten ohne eigene Produktivität», war in dem Zusammenhang, aus dem es stammt (*Schiedsgericht* S. 170), nicht so vernichtend gemeint, wie es dann von Anderen angewendet wurde. Und auch der Terenz-Artikel in Pauly-Wissowas Realenzyklopädie von Jachmann (eine Zusammenfassung, die ausgezeichnet über den Stand unserer Kenntnisse unterrichtet) wird, trotzdem er im einzelnen auch positive Urteile enthält, im ganzen die verbreitete Neigung zu negativer Bewertung verstärken.

Was ich Ihnen bisher vortrug, sollte nicht einfach ein Überblick sein über den Stand der Forschung, sollte vielmehr die besonderen Schwierigkeiten zeigen, mit denen wir es bei Terenz zu tun haben und schon den einen oder anderen Weg andeuten, den wir beschreiten wollen. Ich möchte versuchen, schon vorliegende Beobachtungen und Feststellungen mit eigenen Beobachtungen und Interpretationen zusammenzufassen, zu prüfen, ob sich dabei das Bild einer künstlerischen Eigenart ergibt. Es wird auch zu fragen sein, wie sich eine solche künstlerische Eigenart in die römische Entwicklung einordnet und ob schon in altlateinischer Zeit neben jener italischen Originalität des Plautus auch eine in einem weiteren Sinn römische Originalität zu spüren ist. Nicht heranziehen möchte ich, jedenfalls nicht ausdrücklich und ausführlich, die antiken Urteile über Terenz, von denen wir nicht wenige erhalten haben. Nicht weil sie im Widerspruch stünden zu dem, was ich ausführe, sondern weil die ja besondere Umsicht erheischende Interpreta-

tion antiker literarischer Urteile gerade für Terenz noch nicht in jedem Punkte zu einhelliger Auffassung in der Forschung geführt hat; bei dem vorhin genannten Dictum vom 'halben Menander' ist heute auch die Autorschaft umstritten.

Es liegt in der Natur der Sache, daß wir den Terenz vergleichen, vergleichen mit der sogenannten neuen attischen Komödie, die um das Jahr 300 ihre Blüte hatte; dorthin gehören die Originale, die den terenzischen Komödien zugrunde liegen. Vier der sechs Komödien von Terenz gehen auf Menander zurück; zwei auf Apollodoros von Karystos, den wir als Nachahmer von Menander erkennen können. So dürfen wir uns beim Vergleichen im wesentlichen auf Menander beschränken, von dem einzig größere Teile von Komödien erhalten sind, und wir wollen den ganzen Menander betrachten, nicht etwa nur den späteren, den wir heute gerne abheben vom jungen Menander, dem derberen und mehr komödienhaften; denn es wird wichtig sein, daß wir uns überlegen, aus welcher Fülle Terenz auswählen konnte und was er tatsächlich ausgewählt hat. Andererseits haben wir den Terenz einzuordnen in die Tradition der römischen Komödie, genauer gesagt, in die Tradition der römischen Palliata. Wir müssen und dürfen mit Plautus vergleichen, denn alle anderen Komiker, die uns in ihren Fragmenten noch einigermaßen deutlich werden, alle von Naevius bis Turpilius, dichten, im ganzen gesehen, in derselben Manier wie Plautus; es gilt dies weit hinaus über den Bereich von Sprache und Stil, der uns naturgemäß in den Fragmenten am eindrucklichsten wird.

Einen Namen jedoch müssen wir aus der Reihe der Palliatendichter herausgreifen, den des Caecilius Statius, und es sei dabei etwas ausgeholt. Die beiden Kraftgestalten Naevius und Ennius, die ungefähren Zeitgenossen des Plautus, waren Epiker, Tragiker und Komiker zugleich; Plautus schon beschränkt sich auf das eine γένος, und diese Beschränkung setzt sich dann fort und geht mit Pacuvius auf die Tragödie über. Wir haben Grund anzunehmen, daß bei dieser Wandlung bald kunst- und literarkritische Überlegungen und Auseinandersetzungen mitwirkten, wie wir uns überhaupt die Anfänge der lateinischen Literatur je länger je mehr erfüllt denken müssen von einem kampffreudigen Hin und Her zwischen Dichter und Publikum, Dichter und Dichter, Dichtwerk und theoretisch-polemischer Äußerung. Einen Höhepunkt scheint dieses Treiben zur Zeit des Terenz, in den Jahren zwischen 170 und 160, erreicht zu haben, denn die Prologe des Terenz leben von Angriff und Verteidigung gegen Widersacher im Komödienfach. Mit dem Prolog des ältesten Stückes, der *Andria* vom Jahre 166, verknüpft ist nun das Problem um den Caecilius Statius, dadurch daß Caecilius in dem Prolog *nicht* genannt ist. Es handelt sich um einen in der lateinischen Literaturgeschichte berühmt gewordenen Schluß *ex silentio*. Terenz verteidigt sein Kontaminationsverfahren; wer ihn, sagt Terenz, der Kontamination wegen anklage, der müsse auch anklagen den Naevius, Plautus und Ennius; dies seien seine «*auctores*», seine Vorgänger, auf die er sich berufe (15ff.). Zwei Jahre vor der Aufführung der *Andria*, im Jahre 168, starb Caecilius, der führende Komiker in den anderthalb Jahrzehnten nach Plautus Tod und vor dem Auftreten des Terenz. Den Caecilius

nennt Terenz nicht als sein Vorbild, wohl aber nennt er den Ennius, der nur ein Jahr vor Caecilius, im Jahre 169, starb. Also hat, so folgerte Leo, Terenz den Caecilius nicht genannt, weil er ihn nicht nennen konnte, weil eben Caecilius nicht kontaminiert hat. Caecilius hat, sagt Leo weiter, nicht nur nicht kontaminiert, sondern höchstwahrscheinlich auch theoretisch die Forderung vertreten, es sollten bei der Umsetzung ins Lateinische die griechischen Originale in ihrem Bestand unangetastet bleiben. Eine solche Forderung konnte Caecilius nach Leo nur in Prologen von der Art der terenzischen vortragen, also wäre nicht Terenz, sondern schon Caecilius der Erfinder des literarischen, vom übrigen Stück völlig gelösten Prologes. Leo gewinnt mit dieser seiner These eine Farbe mehr für die literarischen Kämpfe der siebziger und sechziger Jahre des 2. Jahrhunderts; mit dem Ausdruck 'die Caecilianer' sehen wir in Leos *Literaturgeschichte* eine ganze Gruppe gleichgesinnter Komiker um den kämpferischen Caecilius geschart. Leo nimmt dem Terenz ein Stück Originalität, indem er den selbständigen, literarischen Prolog schon dem Vorgänger Caecilius zuweist; er gibt dem Terenz ein Stück Selbständigkeit, indem er den Terenz, gegen den gewiß bedeutenden Vorgänger Caecilius, die Kontamination wieder einführen läßt. Es ist nach Leo, insbesondere von Oppermann, versucht worden, die These durch weitere Argumente zu festigen und den Caecilius zu einem richtigen Wegbereiter in der Entwicklung der Komödie in der Zeit zwischen Plautus und Terenz zu machen (bei allen diesen Überlegungen ist es, wie ich nebenbei bemerken muß, unwesentlich, ob der *Andria*-Prolog von Terenz für eine erste, nicht zustande gekommene Aufführung des Stückes geschrieben war oder für die bald darauf folgende zweite, geglückte Aufführung).

Mir scheint dies alles doch eine literaturgeschichtliche Konstruktion ohne feste Basis zu sein. Zunächst braucht kein unmittelbarer Zusammenhang zu bestehen zwischen einer etwaigen Ablehnung der Kontamination und dem selbständig-literarischen Prolog. Caecilius konnte durchaus unkontaminierte Stücke auf die Bühne gebracht haben, ohne dieses Prinzip im Prolog zu verteidigen, wie es dann Terenz tat; literarische Kämpfe mochten auch außerhalb des Theaters ausgetragen werden. Gerne würden wir solche Überlegungen ersetzen durch direkte Beweise, doch ist das wenig beachtete Fragment 62ff. des Caecilius zu knapp und in der Überlieferung zu unsicher, als daß wir mit ihm das Vorhandensein des traditionellen und damit das Fehlen des neuen, literarischen Prologes erschließen dürften: es ist da die Rede von einem *argumentum*, also vermutlich von einer Inhaltsangabe, die aber belauscht würde; vielleicht eine Prologrede, die in der Art Menanders an zweiter Stelle steht, d. h. eingeschoben, nachdem bereits eine oder mehrere Szenen des Stückes gespielt sind? – Und was nun die Kontamination selbst betrifft, so läßt es sich doch auch begreifen, warum Terenz im *Andria*-Prolog unter den Kontaminationsanhängern neben Naevius und Plautus, den beiden älteren Dichtern, noch den Ennius nennt, nicht aber den mit Ennius gleichaltrigen Caecilius. Ennius ist der ganz große, anerkannte Dichter, als Autorität um so mehr geeignet, als die Komödie nur eine seiner dichterischen Betätigungen neben anderen war und, wie

wir noch erkennen können, gar nicht das Feld seiner eigentlichen Wirkung. Caecilius hingegen, nur Komiker, stand den literarischen Fehden, dem Angegriffen-sein und Angreifen, wie es Terenz erlebte, gewiß nahe und wird kaum das unbestrittene Ansehen gehabt haben, das die römische Mentalität gern mit einem *auctor* verbindet. Überhaupt wird man ungern zwischen Caecilius und Terenz den giftigen Zankapfel der Kontaminationsfrage werfen, zwischen diese beiden Dichter, die ihre Stücke demselben Theaterdirektor anvertraut haben (was wir im zweiten Prolog der terenzischen *Hecyra* erfahren; 10 ff.) und die durch die Legende der Terenzvita vielleicht nicht ganz grundlos in einer hübschen Erzählung verbunden werden (Suet. *Vita Ter.* 3): auf Anordnung der Aedilen liest der Anfänger Terenz dem alten Caecilius das Erstlingsstück, die *Andria*, vor, *non sine magna admiratione* auf Seiten des Caecilius. Wir müßten ja den Caecilius auch in den häßlichen Kontaminationszank der terenzischen Prologe hineinziehen. Terenz bekämpft dort einen *vetus poeta* (*Andr.* 7. *Haut.* 22. *Phorm.* 1. 13), dessen Namen uns Donat mitteilt (z. B. zu *Eun.* 4. 9. 10), den Luscius Lanuvinus. *Contaminari non decere fabulas*, Kontaminationsverbot, sei die Lehre dieses Luscius und seiner Genossen, heißt es im *Andria*-Prolog (15 f.). Aber der peinliche Anschluß an das eine griechische Original, den diese Leute proklamieren, sei eine *obscura diligentia*, und Terenz bekannt sich für seine Sache, die Kontamination, gerne zur *neglegentia* des Naevius, Plautus, Ennius (18 ff.). *Obscura diligentia*, diesen Vorwurf mußte jeder Hörer mittelbar auch auf Caecilius beziehen, wenn dieser wie Luscius Lanuvinus Kontaminationsgegner war. Wieder kommen uns da die Bedenken, und es scheint näher zu liegen, die Kontaminationsgegner als eine kleine, aber sehr lebhaft agierende und agitierende Gruppe zur Zeit des Terenz zu verstehen, eine Gruppe, die sich gegen eine feste Tradition auflehnt, vielleicht auch in der gebildeten öffentlichen Meinung zeitweilig Erfolg hat, angeführt wird eben von Luscius Lanuvinus, aber keine bedeutenden Dichternamen in ihren Reihen zählt; an der Zahl der uns erhaltenen Fragmente können wir einigermaßen die Schätzung ablesen, deren sich die römischen Komödiendichter erfreuten: von Luscius Lanuvinus besitzen wir ein einziges direktes Fragment (p. 97 R.<sup>3</sup>).

Den Caecilius gar zum maßgeblichen Wegbereiter in der nachplautinischen römischen Komödie zu machen, zu einem Dichter, der mit grundsätzlicher Bewußtheit seine Werke den griechischen Originalen ähnlich zu machen trachtete und dessen Stücke so sich von den plautinischen wesentlich unterschieden hätten, vor dieser Annahme sollte uns der unbefangene Blick auf die dramatisch-musikalisch-sprachliche Gestalt seiner Stücke bewahren; denn dies alles ist so plautinisch wie nur möglich. Es läßt sich diese Verwandtschaft mit Plautus schon an den einzelnen verstreuten Fragmenten erkennen; deutlicher noch durch die berühmte *σύγκρισις* bei Gellius. Gellius stellt in seinem zweiten Buch (23, 1 ff.) Partien aus Menanders *Plokion* neben die entsprechenden Versgruppen aus der Bearbeitung des Caecilius. Aus einer längeren Trimeterpartie des Menander hat Caecilius eine polymetrische Arie gemacht mit der stilistischen Figurierung, die ein Gesangsstück verlangt;



zudem ist noch eine ausgeprägt römische Reminiszenz staatsrechtlichen Einschlages eingefügt. Eine kleine dialogische Partie, bei Menander wieder in Trimetern, übernimmt Caecilius in Senaren, doch statt der Klage über ein drückendes Weiberregiment haben wir bei Caecilius einen ausgesponnenen Witz, dessen Motiv erst noch aus Plautus zu stammen scheint. Schließlich eine Monologpartie, gleichfalls in Trimetern und Senaren, hat Caecilius stark verkürzt, von neun auf vier Verse, dabei das Gnomische nicht beseitigt, aber in harten, lapidaren altlateinischen Ausdruck umgesetzt. Gemeinsam ist allen diesen Versreihen bei Caecilius eine Unbekümmertheit, ja Gleichgültigkeit dem Inhalt des Originals gegenüber; das Gedankliche, die Charakterisierung ist bei Caecilius verdorben, vergrößert, unterdrückt. – Und um mit dieser Beobachtung noch einmal zum Problem der Kontamination zurückzukehren: es wird uns in späteren Ausführungen deutlich werden, daß Ablehnung der Kontamination bei den Gegnern des Terenz eng zusammengehört mit der Forderung nach getreuem Anschluß ans Original überhaupt, Anschluß in allen Einzelheiten, und in dieses Programm kann Caecilius, wie wir ihn eben kennengelernt haben, nicht hineingehören.

Der Blick auf Caecilius und auf die Geschichte der römischen Komödie in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts hat uns den Weg freigemacht für die Betrachtung des Terenz. Wir werden den Terenz, wie ich glaube, einfacher und überzeugender in eine literarische Entwicklung einordnen können und seine Eigenart wird sich sinnvoller herausheben. Nicht daß wir ihn nun in all und jedem Stück zum Alleingänger und Neuerer machen wollten: wir werden noch darauf hinzuweisen haben, wo unser Dichter nur weitergeführt hat und vielleicht der Vollender war. So tritt ja auch die Neigung, aus Menander mehr als aus anderen attischen Komödiendichtern die Vorlagen herzuholen, nicht erst bei Terenz, sondern schon bei Caecilius zutage, wie sie dann nach Terenz noch von Turpilius geteilt wird. Vielleicht ist es sogar erlaubt, aus der Tatsache, daß Caecilius für die Titel der Komödien griechische Formen den lateinischen vorzieht und hernach Terenz wie Turpilius ausschließlich griechische Titel verwenden, auf eine gewisse, von Plautus her gesehen rückläufige, gräzisierungsbewegende Bewegung der nachplautinischen Palliata zu schließen. Und solche Tendenzen, diese Gräzisierung und jene Hinwendung zu menandrischen Stoffen, Tendenzen, die immer, wie es scheint, die Palliata in ihrer Gesamtheit, mit allen ihren Vertretern, ergriffen haben, mochten sich verdichten und verflüchtigen, verdichten in der Zeit um das Jahrzehnt von 170 bis 160, da das Übersetzen für die altlateinischen Komiker zum öffentlich diskutierten Problem wird und man, in sehr gegensätzlich gerichtetem Streben, eine nun wirklich neue Beziehung zum griechischen Vorbild zu gewinnen suchte. Ob sich neben Luscus Lanuvinus und Terenz noch andere Geister mit eigenen Programmen hervor getan haben, können wir nicht sagen, jedenfalls nicht im vornherein verneinen.

Über das Leben des Terenz unterrichtet uns eine antike Lebensbeschreibung, eine *vita* des Sueton (*Don. Comm. Ter. I p. 3 ff. W.*), eine *vita*, die in ihrer Mischung von glaubhaften Mitteilungen und Legendenbildung typisch ist. Aber der Legen-



denkranz, der diese *vita* umspinnt, enthält neben einigen stereotypen Erfindungen kaum die fabulösen und törichten Ausweitungen, wie sie andere antike Lebensbeschreibungen aufweisen, sondern hat den Reiz des Eigenartigen und Einmaligen wie das tatsächliche Leben des Dichters selbst. Fast jedem Zug der Legende möchte man gern reale Existenz geben, wie auch der Episode, die wir schon berührten, vom jungen Terenz, der dem alten Meister Caecilius zu Füßen sitzt, um sein Urteil zu vernehmen (oben S. 7). Was ist nun das Feststehende oder zumindest sehr Wahrscheinliche? Geburt in Karthago, doch nicht als Punier, sondern als Afer, als Angehöriger eines libyschen Stammes. Sklavendienst in jungem Alter in Rom; Freilassung und Übernahme des Namens seines ehemaligen Herrn Terentius. Sehr kurzes, nur siebenjähriges Wirken als Komödiendichter. Verbindung mit kulturell tonangebenden Männern der Nobilität. Früher Tod; doch damit wir uns diesen frühen Dichtertod nicht zu romantisch vorstellen, die glaubliche Nachricht, daß Terenz einen kleinen Grund und Boden an der Via Appia besaß und daß er eine Tochter, die einen Ritter heiratete, hinterließ. Der Tod, wie wir zu bezweifeln keinen Anlaß haben, auf einer Reise nach Griechenland und Kleinasien; es ist dies die erste Studienreise eines Römers zu den Bildungsstätten im Osten, von der wir wissen.

Nun das Hauptstück der Legende. Es ist verknüpft mit dem, was uns Terenz im Prolog seines letzten Stückes, den *Adelphen*, selbst bezeugt (15 ff.): dem vertrauten Umgang des Dichters mit sehr hochstehenden Gönnern der adeligen Gesellschaft und dem Vorwurf, der Dichter habe die Hilfe dieser hohen Herren sogar bei seiner poetischen Tätigkeit genossen. Terenz lehnt im *Adelphen*-Prolog mit sehr überlegt gesetzten Worten diesen Vorwurf fremder Hilfe nur andeutungsweise ab; er verwandelt seine Worte, bevor sie eine Ablehnung geworden sind, in ein offenes Bekenntnis zu seiner Verbindung mit geistig führenden Kreisen der Nobilität. Für die Legende – sie begegnet uns auch außerhalb der suetonischen *vita* mehrfach, z. B. bei Cicero, und hat mit diesem Motiv reich gewuchert – ist die literarische Mitarbeit der vornehmen Herren an den terenzischen Komödien ganz selbstverständlich, und die Legende möchte natürlich die Namen der *homines nobiles* wissen: Scipio Aemilianus und Laelius sind eigentlich etwas zu jung, als daß Terenz im Prolog der *Adelphen* an sie gedacht haben könnte; denn dort handelt es sich um Männer, die von allem Volke verehrt werden und die sich im Krieg und zu Hause (*in bello, in otio, in negotio*) auszeichnen. Aber diese Namen waren zu lockend, und so wurde der Scipionenkreis die geistige Atmosphäre des Terenz, das dichterische Wollen des Terenz gleichgesetzt den Intentionen der Scipionen, Terenz gar zum Werkzeug gemacht von philhellenischen Adeligen, die mit eigenen Dichtungen selbst nicht hätten vor die Öffentlichkeit treten dürfen. Unsere heutigen Vorstellungen, auch in der Forschung, haben aus der antiken Legende das Thema 'Terenz der Dichter des Scipionenkreises' weitgehend übernommen und ihm Glauben geschenkt. Und gewiß hat dieser Glauben viel innere Wahrscheinlichkeit. Aber vorsichtig wollen wir sein in der Anwendung; so ist es gefährlich,

den Stil der terenzischen Komödien kurzerhand mit der Sprache des Scipionenkreises gleichzusetzen und etwa zu sagen: Plautus das ist Volkssprache, Terenz das ist die Ausdrucksweise einer kultivierten Oberschicht. Man wird mit solchen Formeln nur einzelne sprachliche Erscheinungen herausgreifen können und bald auf Widersprüche stoßen und bedenkt zu wenig, für Plautus wie für Terenz, daß es sich beidemale um eine Dichtersprache handelt.

Ungewöhnlich, wie manches im Lebensbild des Terenz, sind auch die Bedingungen, unter denen uns sein Werk noch heute entgegentritt, wenn wir daran denken, wie die andern altlateinischen Dramatiker, Tragiker und Komiker, uns überliefert sind. Das ganze Werk ist erhalten und die Chronologie der sechs einzelnen Komödien steht fest. Die Chronologie beruht auf den Didaskalien, deren Angaben wir ergänzen können durch einige Anhaltspunkte aus den Prologen; ein neuerlicher Versuch, in einer Gemeinschaftspublikation aus dem Seminar von Pasquali, die Chronologie weiter zu differenzieren oder zu verschieben, bezieht sich auf mißglückte, erst später zustande gekommene Aufführungen einzelner Stücke und versucht die Autorität der Didaskalien nur probeweise zu erschüttern, um wieder davon abzurücken. Sechs Komödien in sieben Jahren von 166–160; das ist nicht sonderlich viel, etwa im Vergleich mit Caecilius, dessen Fragmente sich auf über vierzig Komödientitel verteilen, und ein rascher Arbeiter, wie wir es bei einem bloßen Übersetzer wohl erwarten könnten, war Terenz jedenfalls nicht.

Das erste Stück im Jahre 166 die *Andria*, die Frau aus Andros, nach einem Original des Menander. Mit der schönen Eingangsszene, dem Gespräch zwischen Herrn und Freigelassenem, der Erzählung von der Beisetzung, bei der der adulescens das geliebte Mädchen, das dem Feuer zu nahe kommt, zurückreißt und dadurch die verheimlichte Liebe kundgibt.

Im Jahre 165 die *Hecyra*, die Schwiegermutter, gearbeitet nach Apollodor. Das Stück steht im *Corpus Terentianum* etwas abseits. Besonders empfindsam und ernst im Ton, ein bürgerliches Schauspiel, wie man es etwa nannte. Der erste Aufführungsversuch im Jahr 165 mißlingt und nach langer Pause im Jahre 160 auch ein zweiter: das Publikum lief auseinander, das eine Mal, um sich Seiltänzer und Faustkämpfer, das andere Mal Gladiatoren anzusehen; erst die dritte Aufführung, wieder im Jahre 160, gelingt. Ähnlich die Wirkung in späterer Zeit: die Figuren des Stückes werden nicht populär; Cicero hat aus der *Hecyra* kein einziges Zitat.

Im Jahre 163 der *Hautontimorumenos*, der Selbstquäler, nach Menander. Ganz außergewöhnlich die Ausdehnung der Handlung über zwei Tage; im Vers 410 wird es Morgen mit den Worten: *luciscit hoc iam*. Wie mehrfach bei Terenz, ist auch hier der Eröffnungsdialo von besonderer Feinheit: Chremes der zunächst Überlegene-Sichere-Leichtere, der Sprecher des berühmten *homo sum, humani nihil a me alienum puto* (77); Menedemus, der zunächst in seiner Strenge Unglückliche-Quälerische-sich-Kasteiende, hinter dem wohl die Gestalt des Laertes, des Vaters des Odysseus, als Urbild auftauchen soll und der, wenn wir an die Nach-

wirkung denken, an den Hauswänden von Pompei, gedoppelt aus Name und Titelfigur, als *Menedemerumenos* weiterlebte (CIL IV 1211 adn.).

Im Jahre 161 der *Eunuchus*, wiederum nach Menander gearbeitet. Das Stück mutet uns am meisten komödienhaft an: ein adulescens läßt sich, als Eunuch verkleidet, in das Haus führen, in dem das Mädchen, in das er sich verliebt hat, weilt, um ihrer dort habhaft zu werden. Mit dem *Eunuchus* hatte Terenz seinen größten Aufführungserfolg; denken wir daneben an das Schicksal der *Hecyra*, so wird deutlich, was das große Publikum, zur Zeit des Terenz, noch genau so wie zur Zeit des Plautus, vor allem zu sehen wünschte.

Gleichfalls im Jahre 161 der *Phormio*, benannt nach dem Träger der Intrige, einem Parasiten. Hier hat Terenz, gegen seine sonstige Praxis, den originalen Titel geändert; Apollodor, auf den das Stück zurückgeht, hatte dieses *Ἐπιδικαζόμενος* benannt und mit diesem Titel auf den Kern der Intrige angespielt: der Parasit läßt das Gericht eine Waise ihrem Liebhaber als dem angeblich nächsten Verwandten zusprechen. Donat charakterisiert die Komödie mit den Worten *prope tota motoria est* (*Phorm. praef.* 1, 2), und auch für uns rückt der *Phormio* mit dem lebhaften und heiteren *Eunuchus* näher zusammen.

Im Jahre 160 schließlich die *Adelphen*, die Brüder, das vierte Stück, das auf Menander zurückgeht. Das Problem der Erziehung haben unsere modernen Jahrhunderte hier gefunden. Doch ist dies nur ein Teil des Ruhmes, den dieses Stück sich errungen. *Cum in vita tum in scaena* sagt Cicero, da er im *Cato maior de senectute* (65) das Bruderpaar des Terenz zum Exempel nimmt, und es ist gerade die Lebensnähe, die uns in den *Adelphen* packt, gleich schon im Anfang mit Monolog und Dialog, wo ein *si esses homo* (wenn Du ein Mensch wärest; 107) die Humanitas des Stückes anklingen läßt.

Doch wie steht es – so wird man bei dieser genauen Datierung nun gleich fragen – mit einer Entwicklung des Dichters durch die sechs Komödien hindurch? Oder fragen: können wir in der einen und andern Komödie noch Spuren oder gar Unvollkommenheiten einer Anfängerarbeit erkennen? Man hat bisher für das älteste Stück, die *Andria*, vereinzelte Abweichungen sprachlicher und metrischer Art festgestellt. Von diesen einzelnen Abweichungen her wollte und konnte man aber keine Schlüsse ziehen, und so wurde es mehrfach ausgesprochen, daß Unterschiede zwischen Früh und Spät bei Terenz nicht bestünden, und daß von einer schriftstellerischen Entwicklung des Terenz nicht die Rede sein könne. Daran ist richtig, daß wir eine Unreife, ein Zögern, ein Ausprobieren nirgends greifen können und daß Terenz aufs Ganze gesehen, in Form und Inhalt, von allem Anfang an eine klare, einheitliche Linie verfolgte, die er auch stets beibehielt. Dieses klare künstlerische Wollen mußte aber errungen werden, und Zeichen dieses Suchens und Ringens können wir nun doch in den beiden Anfangsstücken durch sorgfältige Beobachtung und Interpretation aufspüren, insbesondere in der *Andria*, dem ersten Stück, etwas schwächer, wie zu erwarten, in der *Hecyra*, dem zweiten Stück. Und es wird sich im Verlauf unserer Ausführungen erweisen, daß diese Zeichen

des Suchens und Ringens gerade dort uns entgegentreten, wo Terenz etwas Neues schaffen wollte, und wir werden das Neue um so geneigter als Eigentum des Terenz anerkennen. Denn hätte Terenz in diesen Punkten an eine schon vorhandene Tradition, an Vorgänger wie den Caecilius sich anschließen können, dann hätte er sich dies Alles nicht erst in den Anfangsstücken erarbeiten müssen. Glauben wir nun also an eine Entwicklung bei Terenz, so können die vereinzelt Abweichungen im Sprachlichen und Metriscen, von denen ich ausging, mithelfen, das Bild abzurunden, und ich möchte wenigstens zwei von den kleinen Feststellungen, die schon vorliegen, hier vorwegnehmen. Vom Verbum *ferre* verwendet Plautus fast ausschließlich die Perfektstammform *tetuli*; diese reduplizierte Bildung begegnet uns auch sonst im Altlatein und als archaisches Element noch bei Lukrez und in den großen Gedichten des Catull. Terenz bevorzugt bereits die spätere, klassische Form *tuli* und verwendet sie über ein dutzend Mal; nur zweimal noch gebraucht er *tetuli*, beide Male im Anfangsstück, in der *Andria*. – Den iambischen Oktonar baut Plautus überwiegend mit der Dihärese nach dem 4. Fuß, asynartetisch, also in zwei sich genau entsprechenden Hälften. Der erste Teil des Schlachtberichtes im *Amphitruo* ertönt in diesem einförmigen, an die Härte der Saturnier anklingenden Rhythmus: *supérbe nímis ferócitér | legátos nóstros íncrépánt* (213). Terenz verwendet den iambischen Oktonar weit öfter als Plautus, doch in anderer Manier: synartetisch, mit Überbrückung des Einschnittes in der Mitte und zumeist mit der Caesur nach der 5. Senkung: *at tú míhi cóntra nínc vídere fórtunátus, Pháedriá* (*Phorm.* 173). Die alte plautinische Art mit dem Einschnitt hat Terenz so spärlich zugelassen, daß ihre Existenz von der neueren Forschung gegenüber der Skepsis einiger Metriker wie R. Klotz erst wieder nachgewiesen werden mußte; ganz gleich, wie man sich zu einzelnen noch strittigen Fällen verhält (mit Rücksicht darauf vermeide ich Zahlen): wir finden den asynartetischen Typus noch am klarsten vertreten in der *Andria* (z. B. nacheinander 612–615).

Und nun lassen Sie uns unmittelbar an das Werk des Terenz herantreten. Es soll ja keine Erklärung des Einzelnen und Ganzen nach Inhalt und Form werden, sondern es soll uns mehr und mehr auf das ankommen, was im Terenz terenzisch ist. Die folgenden Ausführungen seien gleich etwas aufgeteilt, ohne daß diese Aufteilung mehr als den praktischen Sinn einer Übersicht haben sollte. Wir betrachten zunächst das Musikalisch-Opernhafte. Dann überlegen wir uns Elemente, die wir das 'Dramatische' nennen wollen. Drittens: einiges aus dem weiten Gebiet des Stoffes und der Handlung, was, antik gesprochen, zum *argumentum* gehört, was wir als Motive bezeichnen und dergleichen mehr. An vierter Stelle Sprachliches. Fünftens und abschließend: der Mensch und seine Charakterisierung.

Also zunächst das Opernhafte. Von der Form der neuen attischen Komödie, der Komödie des Menander und seiner Genossen, haben wir eine ausreichende Vorstellung; sie war Sprechdrama, die Musik ganz oder fast ganz aus ihr verbannt. Was uns ein antikes Zeugnis für Menander mitteilt (*Heph. Poem.* p. 64 C.), haben uns die Funde bestätigt: eine menandrische Komödie setzt sich zusammen aus



iambischen Trimetern und trochäischen Tetrametern. Wie sehr der Trimeter überwiegt, zeigen die *Epitrepontes*, die bis heute keine Fragmente im Tetrameter enthalten. Lyrische Maße, wie Anapäste, hat Menander, wenn nicht alles trägt, nur ausnahmsweise, mit dem Reiz besonderer schmückender Heraushebung, zugelassen. Der etwas ältere Diphilos hingegen benutzte die lyrischen Maße in reicherer Wahl und damit auch öfter; aber wir haben keinen Anlaß anzunehmen, daß seine Stücke im Prinzip sich von den menandrischen unterschieden hätten, also nicht auch wesentlich Sprechdramen gewesen wären. Der Chor, müssen wir noch beifügen, gehört bei Menander ja nicht zur Handlung und bietet nichts anderes als Zwischenaktsmusik.

Ein ganz anderes Bild oder, besser, ein ganz anderer Ton bei Plautus. Ob wir sagen 'Mischung von Sprechdrama und Oper' oder 'Spieloper' – unsere modernen Begriffe decken sich nie ganz mit dem antiken Sachverhalt –, jedenfalls erwecken wir mit diesen Umschreibungen die richtigen Vorstellungen. Bei Plautus wird im iambischen Senar einfach gesprochen, in den oft recht umfänglichen Reihen der iambischen und trochäischen Langverse zur Musikbegleitung gesprochen, also melodramatisch vorgetragen, und in den *Cantica*, wohl rezitativähnlich, gesungen. Wir haben plautinische Stücke, in denen die Partien im musikfreien Sprechvers, im Senar, nur den vierten oder fünften Teil des Ganzen ausmachen. Die Arien, Duette oder Terzette sind bei Plautus zumeist keine singspielartigen Zugaben, sondern fest eingefügt in die Handlung. Diese Komödienoper ist nichts spezifisch Plautinisches, sondern die Form der altlateinischen Komödie überhaupt; Naevius kennt sie ebenso wie Caecilius. Ihre Entstehung ist ein bekanntes, für unsere Auffassung von den künstlerischen Anfängen Roms sehr wesentliches Problem; aussprechen möchte ich hier nur, daß ich mir eine Lösung der Frage nicht anders vorstellen kann, als daß die altrömische Komödie mit der altrömischen Tragödie zusammenbetrachtet wird; in der Tragödie wurde in ähnlicher Weise gesungen oder zur begleitenden Musik deklamiert. Bei Plautus, um wieder zu ihm zurückzukehren, tritt uns das Opernhafte nicht nur in der Musik an sich entgegen, in der Tatsache des Gesanges und der Musikbegleitung: seine Lieder sind auch im sprachlichen Ausdruck und in der dialogischen Gestaltung gern auf Rhythmus und Ton hin komponiert und einzelne Figurierungen nur so zu verstehen. Etwa im kretischen Maß (der trunkene Mann stützt sich auf sein Mädchen): *sí cadés, nón cadés, quín cadám técum* (*Most.* 329). Oder zum Beginn eines Begegnungsduettes auf die Partner verteilt: *quís illic ést qui cóntra me ástat? : : quís hic est qui sic cóntra me ástat?* (*Persa* 13). Oder wie sich ein plautinisches Stück mit Responsionen wie *babae : : tatae : : papae* in Tanz auflöst (*Stich.* 771). Und dann die Bravourarien mit ihrem Wortreichtum, der mehrmals dasselbe ausdrückt, mit dem Steigen des Ausdruckes bis zum Paratragödischen, mit den komisch-pathetischen Übertreibungen, skurrilen Aufzählungen (diese vielleicht in besonders schnellem Tempo heruntergesungen) und dergleichen mehr; es sind bei Plautus vor allem die Sklaven, Parasiten, Kuppler, die sich mit solchen Nummern produzieren.



Dem gegenüber nun Terenz. Er steht einerseits drin in der Tradition des altlateinischen Sprech- und Singdramas, in der Tradition, die, wie wir sahen, Komödie und Tragödie umfaßte, und um so eher beibehalten werden mußte. Aber Terenz hat andererseits doch seinen eigenen Weg gefunden. Die Komödie ist bei ihm mehr Sprechdrama geworden und hat von dem Opernhaften ein gutes Stück abgestreift. Terenz läßt den musikfreien iambischen Senar stärker hervortreten, als es Plautus getan hatte. Sie müssen mir erlauben, daß ich Ihnen dies und einiges Weitere mit Zahlen darlege, so wenig ich sonst ein Freund der Statistik bin. Bei Plautus umfaßt der iambische Senar ein gutes Drittel des Gesamtversbestandes, bei Terenz etwas mehr als die Hälfte. Und Terenz gibt im Laufe seiner Produktion dem Senar fast von Stück zu Stück noch ein wenig Raum dazu: im ersten Stück, der *Andria*, errechnen wir für den Senar fünfzig Prozente; im zweiten Stück, der *Hecyra*, sinkt die Zahl noch einmal auf 40, steigt dann in den beiden mittleren Stücken, *Hautontimorumenos* und *Eunuchus*, auf je 52 und erreicht mit den beiden letzten Stücken, *Phormio* und *Adelphen*, 57 und 56%. Neben dem iambischen Senar kennt Terenz fast nur noch die trochäischen und iambischen Langverse, also Septenare und Oktonare. Die anderen Maße, mit denen Plautus so gern seine Gesangspartien aufbaut, wie iambische und trochäische Dimeter oder Kretiker, sind bei Terenz fast verschwunden. Gewiß nicht zufällig, daß die *Andria*, das Erstlingsstück, noch 27 Verse dieser Art hat, während die späteren Stücke nur 4 bis 12 aufweisen. Geschlossene kleine Gesangsstücke aus diesen, bei ihm seltenen lyrischen Maßen, hat Terenz noch drei gebildet: zweimal in der *Andria* (481 ff. 625 ff.) und einmal als späte Konzession im letzten Stück, den *Adelphen* (610 ff.). So bestehen die Cantica bei Terenz fast nur noch aus den trochäischen und iambischen Langversen, die dafür oft in buntem Wechsel von Vers zu Vers auftreten. Überhaupt scheint es, als habe Terenz im öfteren Wechsel seiner Versmaße, den iambischen Senar eingerechnet, die Möglichkeit gesehen, den auf Ton und Klang gerichteten Wünschen der römischen Komödientradition zu genügen. Aber wir sehen, daß dies zwar sein Prinzip bleibt, er es aber nach und nach abschwächt zu noch vermehrter Einfachheit und Ruhe. Auf ein Stück mit 1000 Versen umgerechnet haben wir zunächst in der *Andria* und *Hecyra* 89- und 85mal einen metrischen Wechsel, zuletzt aber im *Phormio* und in den *Adelphen* noch 63- und 61mal. Oder wenn wir nur die Senare betrachten: sie sind in der *Andria* auf 16 große, kleine und kleinste Gruppen aufgeteilt, in den folgenden Stücken dann auf 11, 9, 11, 8 und zuletzt in den *Adelphen* auf 7 Gruppen.

Dieses selbe Verfahren, Festhalten an der Tradition, aber zugleich Vereinfachung und Abschwächung, haben wir nun auch bei all dem, was wir bei Plautus im weiteren Sinne opernhaft nannten. So kennt Terenz kaum mehr spielerisch-klangliche Responsionen zwischen zwei Figuren oder Wortzusammenstellungen, bei denen wir sagen könnten: hier ist der Ton wichtiger als der Ausdruck. Aber wir haben noch Monodien, die sich plautinischer Manier wenigstens nähern. So die Monodie des Sklaven Geta in den *Adelphen* (299 ff.), die mit allen altlateinischen

Wortklängen einsetzt und später mit der Verbenreihe brilliert: *ruerem ágerem ráperem túnderem ét prostérnerém* (319). Oder der Parasit Gnatho im *Eunuchus*, der die Parasitenschule der *Gnathonici* begründen will (232ff.); er setzt ein mit ennianischen Anklängen und hat gleichfalls eine lustige Aufzählung: *cetárii lanii coquí fartóres píscatóres* (257). Der Sklave in einem Fall, der Parasit im anderen Fall: es sind dieselben Gestalten wie bei Plautus, die diese komische Pathetik dem Publikum darbieten.

Was hat nun diese Abweichung des Terenz von Plautus und damit von der Tradition der römischen Komödie zu bedeuten? Zurück zu Menander, heißt es meist. Vielleicht aber auch einen Versuch, die römische Komödie vom opernhafte-unrealen Theater-Spiel wegzuführen hin zu einem mehr realistischen Schauspiel. Wir lassen dies zunächst auf sich beruhen und wenden uns unserem nächsten Abschnitt zu, den dramatischen Zusammenhängen.

Zunächst der Prolog. Wie steht es mit dem Prolog bei Plautus? Oder besser: wie beginnen die plautinischen Stücke? Teils mit Prolog, teils ohne Prolog. Der Prolog wird gesprochen von einem menschlichen oder göttlichen Prologsprecher; so haben wir einen göttlichen Sprecher in der *Aulularia* mit dem Lar familiaris, dem Hausgott, oder in der *Cistellaria* mit dem vergöttlichten Auxilium. Im Prolog wird etwa das Stück vorgestellt: 'ich bringe Euch einen Plautus' heißt es im *Menaechmen*-Prolog (3). Dann wird die Vorgeschichte erzählt, die zu wissen der Zuschauer zum Verständnis des Stückes nötig hat, oder es wird auch noch darüber hinaus weitererzählt und die Handlung vorweggenommen. Dieser Prolog mit der Erzählung der Vorgeschichte geht in jeder Beziehung zurück auf die griechischen Vorlagen der neuen attischen Komödie, gehört literaturgeschichtlich zusammen mit dem euripideischen Prolog und entspricht so recht antiker Theatergepflogenheit, die dem Zuhörer durch sein Vorauswissen eine Überlegenheit gibt über die Personen des Spieles; denn der antike Dramatiker versprach sich – um mit Lessing zu reden – «die Rührung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte». Erzählt wird in der *Aulularia* die Vergewaltigung eines Mädchens, in den *Menaechmen* der Raub eines Knaben, und damit wird die Anagnorisis, ein Hauptstück der neuen attischen Komödie, vorbereitet. Nach der formalen Seite hin ist noch wichtig, zu sagen, daß der Prolog nicht immer unmittelbar am Anfang steht, sondern nach dem Anfang eingeschoben sein kann, wie in der *Cistellaria*, wo der Prolog des göttlichen Auxilium erst nach einer Gesprächsszene und einer Monologszene folgt. Soweit die plautinischen Stücke mit Prolog. Für den prologlosen Typus nehmen wir die *Mostellaria*. Sie beginnt mit einem Dialog zwischen zwei Sklaven, und die sogenannte Exposition, die anderweitig der Prolog gibt, ist in dieses Gespräch hineingelegt. Wir erfahren, was wir für die Situation des Stückes wissen sollen: der Herr des Hauses ist seit drei Jahren abwesend; der Sohn hat mit Hilfe des einen der beiden Sklaven ein Lotterleben begonnen und ruiniert den väterlichen Besitz. Von den beiden Sklaven des Eröffnungsdialoges erscheint der eine nur hier, im weiteren Stück

Dramatisches  
Prolog

nicht mehr; er ist ein *πρόσωπον προτατικόν*, ein beliebtes Requisit solcher Eröffnungsszenen.

Plautus geht, wie wir zu wissen glauben, mit allen seinen Eröffnungen, den prologlosen wie denen mit Prolog, auf die griechischen Vorlagen zurück, und wir müssen die Prolog-Verhältnisse der neuen attischen Komödie – bei unserer trümmerhaften direkten Überlieferung – in der Hauptsache aus Plautus rekonstruieren. Was wir von Menander erhalten haben, entspricht dem einen plautinischen Typus. In der *Perikeiromene*, dem *Heros*, der sogenannten *Florentiner Komödie* und in einem weiteren unbekanntem Stück tritt, wie in der plautinischen *Cistellaria*, nach der Eröffnungsszene eine göttliche Figur als Prologsprecher auf; in der *Perikeiromene* ist es die *Ἄγνοια*, die Unwissenheit, die ihren langen Prolog damit beschließt, daß sie das Publikum um geneigte Aufmerksamkeit bittet (50f.); für die *Epitrepontes* postulieren Wilamowitz und Jensen gleichfalls einen eingeschobenen Götterprolog, und auch Körte hat sich, nach langem Widerstreben und nachdem er die Entbehrlichkeit des Prologes in seiner deutschen und ergänzten Ausgabe des Stückes gleichsam praktisch zu erweisen versucht hatte, dieser Auffassung angeschlossen (in der letzten Auflage des Teubner-Textes). Als sicheren weiteren Beleg können wir noch die plautinische *Cistellaria* hinzufügen, die ja auf Menander zurückgeht. Damit haben wir – und das ist uns besonders wichtig – bei Menander die offenbar nicht selten angewendete Praxis, daß die Handlung kurz nach dem Beginn unterbrochen wird, das Publikum über die Vorbedingungen der Handlung unterrichtet oder auch über den bevorstehenden Verlauf der Handlung aufgeklärt wird, und daß dann die Handlung wieder einsetzt. Während der Unterbrechung durch den Prolog hat der Zuschauer, in den uns bekannten Fällen, auf der Bühne eine Figur vor sich, die nicht zum Personenkreis gehört, der in die Handlung verwickelt ist. Die Illusion, daß ein Stück Leben auf der Bühne ablaufen soll, ist nicht gesucht; gerade der Prolog an zweiter Stelle zeigt, daß die neue attische Komödie noch Spiel, noch Theaterzauber sein will.

Nichts aber von diesem Theaterzauber in bezug auf den Prolog bei Terenz. Er hat die ausgesprochene, vom Stück getrennte Theaterdirektoren-Vorrede; tatsächlich ist ja auch der Prolog zum *Hautontimorumenos* und der zur *Hecyra* vom Theaterunternehmer, Ambivius Turpio, gesprochen worden, und mindestens diese beiden Prologe hat Terenz für diesen seinen Theaterunternehmer geschrieben. Es wird in den terenzischen Prologen das Stück mit seinem Titel vorgestellt, am Schluß wird das Publikum um sein Wohlwollen gebeten und, abgesehen von diesen traditionellen Formeln, die wenig Verse beanspruchen, sind die Prologe erfüllt von den literarischen Tageskämpfen über Verhältnis zum Original, Kontamination und dergleichen. Kein Wort aber über die Vorgeschichte der Handlung, keine Andeutung über den Verlauf der Handlung; es wird kein *argumentum* erzählt. Es begegnet uns bei Terenz eine prinzipielle Haltung: der Prolog gehört nicht zum Stück; nur innerhalb der Handlung des Stückes soll der Zuhörer das erfahren, was zur Handlung gehört. Diese vom Stück gelösten Prologe, die nichts über das Stück

aussagen, sind zu Terenz' Zeit keine Selbstverständlichkeit, denn in zweien seiner Prologe spricht Terenz es aus, daß der Prolog keine Erläuterung zum Inhalt des Stückes, kein *argumentum* bringen soll; in den *Adelphen* heißt es sogar: *ne expectetis argumentum fabulae*, und das Publikum wird an die Personen verwiesen, die zu Beginn des Stückes auftreten (22 ff.). Das Prinzipielle, die Ablehnung des exponierenden, inhaltserklärenden Prologes, und die gleichmäßige Durchführung dieses Prinzips, das scheint dem Terenz zu gehören. Denn Stücke ohne exponierenden Prolog gab es bei Plautus und wohl schon in der neuen attischen Komödie und damit also auch Stücke, die der Zuhörer ohne ein Vorauswissen über die Handlung aufnahm. Und bei Plautus haben wir in einigen Prologen Formulierungen, die schon anklingen an die Art, wie Terenz das Eintreten auf das *argumentum*, auf eine Inhaltsangabe, ablehnt. Im *Trinummus* wird einiges zur Eingangssituation mitgeteilt, dann aber mit einem '*ne expectetis*', wie wir es in den *Adelphen* hatten, abgebrochen und gleichfalls wie in den *Adelphen* auf die Personen verwiesen, die zuerst auftreten werden (16 f.). In der *Asinaria* heißt es, weitere Angaben zum *argumentum*, außer dem Titel des Stückes, seien nicht nötig (7 ff.). In der *Vidularia* schließlich lassen die Fragmente aus dem Codex Ambrosianus einen Wortlaut erkennen, der dem des *Trinummus* ähnlich ist (10 f.); nur scheint in der *Vidularia* gar nichts zum *argumentum* mitgeteilt zu sein. Wohl möglich, daß Terenz eine Entwicklung, die bei Plautus gerade anfängt, zu Ende geführt hat, daß die Frage der Prologform zu den theoretischen Auseinandersetzungen der römischen Komödiendichter im beginnenden zweiten Jahrhundert gehört. Warum wir dem Caecilius in dieser Entwicklung keinen entscheidenden Platz geben möchten, ist früher gesagt worden.

Hätte Terenz für die neue Prologform schon an eine feste Praxis seiner Vorgänger sich anschließen können, dann hätte ihm diese neue Prologform wohl nicht in ihrer Anwendung noch die Schwierigkeiten gemacht, die wir zu erkennen glauben. Alle Stücke des Terenz mit Ausnahme der *Adelphen* beenden ihre Konflikte durch Anagnorisis, die Wiedervereinigung unwissentlich getrennter Figuren, und es ist im vorneherein wahrscheinlich, daß alle diese Stücke im Original einen vorbereitenden, exponierenden Prolog hatten. Was das griechische Original dem Zuhörer im Prolog mitteilte, Vorbedingungen, die der Zuhörer zum Verständnis der Handlung wissen muß, das hat Terenz irgendwo im Stück in die Handlung hineinverwoben. Dieses Hineinverweben glauben wir in mehreren Stücken noch zu spüren an Stellen, die etwas unvermittelt formuliert, nicht ganz ausgeglichen sind. Und greifen können wir es noch, auf Grund der Nachweise, die Oppermann und Schadewaldt gegeben haben, in den beiden Anfangsstücken, stärker in der *Andria*, weniger in der *Hecyra*, und wieder sehen wir, wie Terenz sich seine Art und sein Verfahren erst erarbeitet. Im ersten Akt der *Andria* (215 ff.) geht der Sklave in einem Monolog von den Langversen für eine Weile zu Senaren über (an sich schon ein Zeichen, daß eine *narratio* einsetzt), schildert, was das liebende Paar erfinden könnte, um die Heirat und die Anerkennung des Kindes zu erzwingen, mit den Stichworten:



Schiffbruch, Waisenkind, attische Bürgerin. Der Sklave schiebt das alles als *fabulae*, als Täuschungsmanöver, beiseite, und wir sehen, wie geschickt Terenz an sich eine solche Einfügung vornimmt. Aber: das Publikum ist auf ein Stück Vorgeschichte gestoßen worden, das es wissen muß, und das bei Menander gewiß im Prolog erzählt war. Die kleine Senarpartie kann den Anschein, als sei sie unmittelbar zum Publikum gesprochen, nicht ganz verwischen, vor allem wegen der einleitenden Formel: *audire est operae pretium* (217), einer Formel, die wir als Auftakt effektvoller Berichte mehrfach belegen können. – In der *Hecyra* wird ein Stück Vorgeschichte, ein Stück *argumentum*, gleichfalls in einem Monolog nachgetragen (Vergewaltigung, Raub des Ringes; 572ff.). Nur drei Verse sind es, metrisch nicht abgesetzt, durch keine Formel als kleiner Bericht gestempelt, unterschieden vom Zusammenhang nur durch den Ton und die abrupte Beifügung des dritten Verses. Terenz ist, gegenüber der *Andria*, in seiner Geschicklichkeit beim Einfügen einen Schritt weiter.

Aber auch allgemeinere Erwägungen führen dazu, die neue Prologform, die völlige Abtrennung des Prologes vom Stück, in ihrer Vollendung mit Terenz zu verbinden. Denn dieser Bruch mit altem, unrealem Theaterbrauch paßt ganz zu weiteren Intentionen des Terenz, denen wir uns zuwenden. Der alte Prolog, der den Leuten die Vorgeschichte erzählt, und der die Leute auf den Zuschauerbänken auch ansprechen kann, gehört zum weiten Gebiet *ad spectatores*, dem direkten Verkehr der Spieler auf der Bühne mit den Zuhörern vor der Bühne. Bei Menander, wie bei Plautus, ist die Anrede ans Publikum ganz selbstverständlich, zumeist in der 2. Person Pluralis ('ihr'). Bei Menander für uns erhalten nicht nur im Prolog der *Perikeiromene* (7f. 50f.), sondern auch sonst im Monolog mit der üblichen Anrede *ἄνδρες*; besonders hübsch in der *Samia* 54: 'das Kind von welchem Vater? von ihm oder von ... nicht auszusprechen' (*οὐ λέγω δ', ἄνδρες, πρὸς ὑμᾶς τοῦτ' ἐγώ*). Bei Terenz nichts von dieser Art, keine Anrede mit *spectatores*, keine einzige Hinwendung in der 2. Person Pluralis. Einzelne Stellen, die in unseren Kommentaren als zum Publikum gesprochen bezeichnet werden (zumeist in Monologen), entfallen bei richtiger Interpretation, Interpretation vor allem des Sprachgebrauches, etwa eines *isti putant*, dem wir eine echt lateinische Nuance nehmen, wenn wir es aufs Publikum beziehen (*Ad.* 43). Und wenn irgendwo doch noch ein Zweifel bleibt, dann sind es Stellen in der *Andria* und *Hecyra* (361ff.), und das sind für uns die Ausnahmen, die die Regel bestätigen; die *Andria*-Stelle hatten wir ja im Zusammenhang des Prologes bereits berührt (oben S. 17).

Von besonderer Art ist der Verkehr zwischen Bühne und Publikum, wenn von den agierenden Personen der Bühne Bemerkungen fallen über Theaterdinge, zunächst einmal über Verlauf und Einrichtung des im Gang befindlichen Stückes, also die Illusion durchbrochen wird. In den *Epitrepontes* (33ff. Petrop.) und der *Perikeiromene* (71f.) sagt eine Person des Stückes vor dem Aktschluß, daß sie sich jetzt zurückziehe vor der Schar angetrunkenener Burschen, und weist damit hin auf die aufziehende Zwischenaktsmusik; bei Plautus wird im *Stichus* der Flöten-



spieler, also gleichsam das Orchester, zum Mittrinken aufgefordert (715 ff. 757 ff.). Beides bei Terenz unvorstellbar. Am Schluß des Stückes kann bei Plautus die Person, die zuletzt spricht, oder auch zwei Personen, die zuletzt sprechen, das Publikum noch in die Handlung hereinziehen, etwa im *Mercator*, wo die Lehre des Stückes als *lex* für das Publikum festgesetzt wird (1015 ff.). Bei Terenz haben wir zum Abschluß regelmäßig nur das *'vos valete et plaudite'*, das nicht von einer Figur des Stückes selbst ausgesprochen wird. Mit einer Ausnahme: am Schlusse der *Andria* wendet sich der Sklave ans Publikum mit den Worten: 'wartet nicht darauf, daß sie wieder aus dem Haus kommen; drinnen ist jetzt Verlobung und anderes mehr' (980 f.). Nach seinem ersten Auftreten, nach der *Andria*, hat Terenz auch für den Schluß des Stückes die klare Form, die die Illusion wahr, gefunden.

Nun können die Spieler aber auch ganz allgemein in ihrer Rede Theater-Dinge vorbringen, einen Moment der Handlung mit einem Theatermotiv in Beziehung setzen; so besonders amüsant in der *Mostellaria* bei Plautus die Worte des triumphierenden Sklaven, der seinen Herrn überlistet hat und erklärt: 'wenn Du den Diphilos und Philemon zu Freunden hast, dann erzähle ihnen, wie Du übertölpelt wurdest; und sie werden neuen Stoff für ihre Komödien haben' (1149 ff.). Witze dieser Art suchen wir im Terenz vergeblich. Was bei ihm an Theaterdinge rührt, ist stets so ausgedrückt, daß man zunächst zweifeln kann, ob die Illusion durchbrochen und mit dieser Durchbrechung das Publikum erheitert werden soll, oder ob die Theateranspielung einfach hineingehört in die von Terenz dargestellte Alltagsrede oder Alltagshandlung. Wenn also eine terenzische Figur sagt: 'es brauchen jetzt nicht alle alles zu wissen, wie in einer Komödie' (*ut in comoediis*), kann das dann nicht Alltagsrede eines theaterfreudigen antiken Volkes sein? Drei Stellen sind es bei Terenz, die in dieser und ähnlicher Weise Theater-Dinge tangieren; wenn ich Ihnen sage, daß diese Stellen in der *Andria* (490 f.), der *Hecyra* (866 f.) und dem *Phormio* (848) begegnen, so werden Sie in zweien leicht die Konzessionen des Anfängers Terenz erkennen, wenn die Stellen wirklich mit dem Blick aufs Publikum gesprochen sind.

In einem weiteren Sinn zum Gebiet *ad spectatores* gehört die Technik des Lauschers und des Beiseitesprechers. Hier wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers gewissermaßen in zwei Linien auf die Bühne gelenkt. Der Lauscher: ein Monolog oder Dialog wird von einer weiteren, unbemerkt auf der Bühne weilenden Figur angehört und es macht dieser Lauscher seine Bemerkungen über das Gehörte, zu sich, für das Publikum; natürlich kann auch ein Lauscherpaar im Dialog auftreten. Der Beiseitesprecher: im Dialog läßt der eine der Unterredner einzelne Bemerkungen vom Partner ungehört sein, er spricht zu sich, für das Publikum. Zunächst die Häufigkeit der beiden Motive bei Terenz: Lauscherszenen in der *Andria* 11; im lebhaften *Eunuchus* 10; in allen anderen Stücken durchschnittlich 5. Stärker noch hebt sich die *Andria* als Anfangsstück heraus beim Beiseitesprecher: in der *Andria* etwa 25 beiseitegesprochene Bemerkungen, in den folgenden Stücken durchschnittlich etwa 12. Terenz versucht die Bühnenunwirklichkeit des Lauschers

und des Beiseitesprechers einzuschränken. Nun mag es gerade beim Lauscher und Beiseitesprecher etwas bedauerlich sein, den Gebrauch des Terenz nur mit Zahlen zu messen und nicht zu interpretieren. Aber wir können gerade hier den Terenz nicht mit seinen Vorlagen, nicht mit Menander vergleichen, weil das Vergleichsmaterial bei Menander zu spärlich und zu unsicher ist. Wir könnten aber den Umweg über Plautus nehmen, aus Plautus den Gebrauch der attischen Komödie rekonstruieren, und es steht mir fest, daß ein Unterschied zwischen Terenz und seinen Vorlagen deutlich würde: bei Terenz sind die Bemerkungen des Lauschers ganz mit der Handlung verbunden, persönliche Reaktionen des Lauschers auf das, was er hört und was ihn dabei bewegt; diese Bemerkungen führen kein komisch-scurriles Sonderleben. Die neue attische Komödie aber hat gewiß gerade den Lauscher noch teilnehmen lassen am 'Spiel im Theater', und auch bei Menander hat das Publikum gewiß von den spottenden Bemerkungen des Lauschers etwas zur eigenen Ergötzung erwartet. Am Anfang der *Epitrepontes* belauscht der junge Chairestratos zunächst allein, dann zusammen mit seinem Freunde, den alten Smikrines (5ff. Petrop.); schon diese, gar nicht sonderlich ausgeschmückten, höhnischen Auslassungen sind vielleicht das Maximum, was Terenz übernehmen und nachbilden würde.

Nun fragen wir nach dem Monolog bei Terenz. Auch hier ist Plautus attischer als Terenz. Die komische Bühne der Antike läßt den Monolog zum Publikum gesprochen sein, dem Publikum kann die Bühnenfigur in ihrer Einsamkeit ihre Nöte oder Freuden mitteilen; wie bei Menander die Hinwendung zum Publikum mit der Anrede *ἄνδρες* und in der 2. Person Pluralis vor sich gehen kann, haben wir schon angedeutet (oben S. 18). Bei Terenz soll der Monolog auf der Bühne bleiben, Selbstgespräch sein, wie auch der Dialog nur die Mitredenden der Bühne umfaßt. Das wird deutlich auch durch eine stilistische Differenz zwischen Plautus und Terenz. Beide halten sie ja ihre Senarpartien in einem einfacheren Stil als die Partien im Langvers und als die Cantica; die Langverse und Cantica sind erfüllt – bei Plautus schwelgerisch, bei Terenz gemessener – von den altlateinischen Stilmitteln der Alliteration und sonstigen Klangfiguren und der synonymen Doppelung. Plautus kann seine Monologe auch im Senarmaß aufstreben lassen zu diesem höheren Stil, sind seine Monologe doch fast wie die Prologe Reden ans Publikum; bei Terenz hingegen unterscheiden sich die Monologe im Senarmaß stilistisch in keinem Punkt von den Dialogen im Senarmaß, während die Prologe des Terenz, die ans Publikum gerichtet sind, bekanntlich ein besonders kunstvolles stilistisches Gepränge aufweisen.

Terenz hat überhaupt eine gewisse Abneigung gegen den Monolog. Vielleicht weil ihm der Monolog zu theatermäßig, zu wenig realistisch vorkam. Wahrscheinlicher noch deswegen, weil er, im Vergleich zu seinen Originalen, eine Belebung der Handlung anstrebte.

(Fortsetzung folgt)