



ABHANDLUNGEN

KÖNIGLICHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN ZU GÖTTINGEN

PHILOLOGISCH-HISTORISCHE KLASSE.

NEUE FOLGE BAND X. Nro. 5.

Der Monolog im Drama.

Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik.

Von

Friedrich Leo.

Berlin.

Weidmannsche Buchhandlung.

1908.

Der Monolog im Drama.

Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik.

Von

Friedrich Leo.

Vorgelegt in der Sitzung vom 20. Juli 1907.

Während das gesamte neuere Drama den Monolog verwendet, um dem Andrängen leidenschaftlicher Regung und Betrachtung, dem Ringen mit entscheidender Überlegung Ausdruck zu geben, und sich seiner nur da entschlügt wo die am Schreibtisch construirte Natur der poetischen Natur den Garaus gemacht hat, während die gesamte neuere Lyrik in der Hauptsache monologisch ist, muß man in der antiken Litteratur nach Monologen suchen. Auch im Drama; freilich kann man reiche Ernte halten, wenn man bei der jüngsten dramatischen Gattung, der neuen Komödie, zu suchen anfängt. Aber zwischen der Technik des Sophokles und der Shakespeares und Schillers ist ein Hauptunterschied das Fehlen des Monologes dort, seine Ausbildung hier. Gleich bei der ersten Betrachtung also concentrirt sich das Interesse des im Titel angedeuteten Problems auf das Verhältniß der Tragödie zur neuen Komödie, das heißt auf die Entwicklung des attischen Dramas von seiner ursprünglichen zu seiner jüngeren Form.

Die attische Tragödie hatte zu Anbeginn zwar nur einen Schauspieler, aber dieser war nicht Einzelspieler, sondern *ὑποκριτής*. Er hatte sich vom Chor gesondert, um ihm Rede zu stehn, nicht um Monologe zu reden. In der Komödie ist dem Chor gegenüber nicht eine Einzelperson das Ursprüngliche, sondern die Zweiheit oder Vielheit der Personen. Das Epos erzählt von Handlung unter Menschen. Hesiod richtet die *Ἔργα* an eine bestimmte Person, die ihm den Anlaß zu seinen Betrachtungen gegeben hat. Elegie und Iambus sind für den Vortrag im geselligen Kreise entstanden und bestimmt. Auch das lesbische und jonische Lied ist gesellig und erscheint oft wie der Teil eines Gesprächs. Das chorische Lied scheint durch seine Natur alles Monologische auszuschließen. Jeder griechische Dichter richtet unter Umständen sein Gedicht an die Gottheit; aber Monolog gehört zur Kunstform keiner poetischen Gattung.

Dennoch hat sich in jedem Gebiet der griechischen Poesie mit mehr oder weniger Erfolg der Monolog Raum geschafft. Der chorische Dichter spricht zu seiner Seele, wie Archilochos. Sappho dichtet: 'Mond und Pleiaden sind gesunken, es ist tiefe Nacht, ich liege allein und kann nicht schlafen'. Solon ruft die Musen an, um sich in stiller Betrachtung zu ergehen; ähnlich klingen in der Theognissammlung die Gebete 341—350; 731—752. Hesiod hebt mit Selbstanrede an (Theog. 36) *τύνη, Μουσάων ἀρχώμεθα*. Besonders das homerische Epos, in dem der ganze Apparat des menschlichen Lebens spielt, hat den Monolog zwar in beschränktem Umfang, aber in deutlich bestimmten Typen durchgebildet.¹⁾

Homer unterscheidet scharf zwischen der stillen Überlegung und dem mit der Überlegung oder dem Affect verbundenen Selbstgespräch. Der auf eigene Kraft und Entschluß angewiesene Held überdenkt die Sache im Herzen und beschließt im Herzen: *φράζετο θυμῷ, πολλὰ δέ οἱ κῆρ ᾤομαινε, μερμηόριξε δ' ἔπειτα κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν, ὧδε δέ οἱ φρονέοντι δοάσσατο κέρδιον εἶναι*. Wenn er in Einsamkeit versetzt dem Wunsch oder der Bedrängnis Ausdruck geben will, so ruft er den Gott an²⁾, wie Chryses *ἀπάνευθε κίων* *A* 35, Achill *Φ* 273, Telemach *β* 260, Odysseus *ε* 444 u. a.; bezeichnend ist *μ* 333: *δὴ τότ' ἐγὼν ἀνὰ νῆσον ἀπέστιχον, ὄφρα θεοῖσιν εὐξαίμην*, und, da er wieder in die Nähe des Schiffes kommt, 370: *οἰμῶξας δὲ θεοῖσι μετ' ἀθανάτοισι γέγωνον· Ζεῦ πάτερ* u. s. w. Dies ist persönliche Anrede, die vernommen werden soll; aber es erscheint auch die mit Anrede an den Gott beginnende Rede, die dann in monologisches Sprechen übergeht, wie *Φ* 273 *ν* 61. Das eigentliche Selbstgespräch dagegen wird eingeführt als Rede ans Herz, wie die stille Überlegung im Herzen geschieht. Es kommt nur in gewissen Partien der Ilias und Odyssee vor: in der Patroklie und Achilleis (*P* bis *X*, sonst nur *A* 404) und in der Phäakengeschichte (Ankunft in Scheria und Ithaka *ε* *ξ* *ν*, sonst nur *σ* 201 und *ν* 18).³⁾ Eine stoffliche Erklärung gibt es für diese Beschränkung nicht; Odysseus irrt zwar einsam, aber auch Poseidon hat Monologe *ε* 286. 377.⁴⁾

Die Formel die fast stets der Einführung dient, *ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὄν μεγαλήτορα θυμόν*, zeigt daß das Selbstgespräch für Momente des Affects und schwerer Überlegung aufgespart ist: der Affect ist Befürchtung (*Σ* 6), Klage über das sichere Verderben (*ε* 299, ähnlich 408, die Einleitungsverse gleich);⁵⁾ die Überlegung angesichts der drohenden Gefahr: ohne Entschluß *ε* 408, wo

1) Untersucht von C. Hentze, Philol. LXIII 12 ff., der das Material vollständig mitteilt, und bei Gelegenheit des Vergilischen Monologs von R. Heinze, Virgils ep. Techn. 419 ff. (2. A. 425).

2) Vgl. Sudhaus Archiv für Religionswiss. IX (1906) 190 ff.

3) Über die einzelnen Monologe Hentze S. 25 ff. Folgerungen für die allgemeine Kritik deutet Heinze S. 419 A. 2, 420 A. 2 an. Sie können in der Tat, wenn auf diese und ähnliche Erscheinungen im Zusammenhang geachtet wird, sehr erheblich werden.

4) *ε* 377 wie die beiden Göttermonologe in *P* (201 *ἄ* *δειλέ*, 443 *ἄ* *δειλώ*, jener Imitation von diesem) zeigen die Erstarrung der Form: Poseidon und Zeus sprechen zu ihrem Herzen, reden aber die Menschen an, die ihren Affect erregen.

5) *σ* 201 kann vor den *ἀμφίπολοι* (198) gesprochen sein wie *Ψ* 103 vor den Myrmidonen.

Odysseus keinen Ausweg sieht, und 465, wo er die Möglichkeiten erwägt, aber die Entscheidung nicht ausspricht; statt dessen schließt der Dichter wie sonst bei stiller Überlegung *ὡς ἄρα οἱ φρονέοντι δοάσσατο κέρδιον εἶναι*. Die Überlegung führt zum Entschlusse ε 356 und ζ 119 und in einer Gruppe von Selbstgesprächen in der Ilias (*Α 404 Ρ 91 Φ 553 Χ 99*), die nach einem Schema gearbeitet sind: der Krieger in gefahrvoller Lage erwägt, zu seinem *θυμός* redend, ob er stehen oder weichen solle, bricht aber die Erwägung mit den Worten ab: *ἀλλὰ τίη μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός*, und kommt zum Entschlusse. In andern Fällen beginnt das Selbstgespräch mit dem Ausdruck der Verwunderung (*Υ 344 Φ 54*), der Erkenntniß des bevorstehenden Schicksals (*Χ 297*), mit Klage und Verwünschung (*ν 209*)¹⁾ und geht ohne Erwägung zur Tat über (*ἀλλ' ἄγε δὴ Υ 351 Φ 60 ν 215, ἀλλ' ἄγε ζ 126*).

Es kommt selten vor, daß die Anrede ans Herz nicht besonders ausgedrückt wird; eigentlich nur *Χ 296 Ἐκτωρ δ' ἔγνω ἧσιν ἐνὶ φρεσὶ φώνησέν τε* und *ν 199 ὀλοφνυρόμενος δ' ἔπος ἠΰδα* (*σ 200* oben S. 2 A. 5); denn *Υ 423*, wo Hektor kommt, Achill ihn sieht, aufspringt *καὶ εὐχόμενος ἔπος ἠΰδα*, das ist in die Luft gerufen. Merkwürdig sind die Stellen, an denen die Erzählungsform für stille Überlegung mit der für Selbstgespräch verbunden ist: ζ 118 *ἐξόμενος δ' ὤρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν*, dann Rede (*ὦ μοι ἐγώ*) und *ὡς εἰπὼν θάμνων ὑπεδύσετο*. Dann Σ 3: Antilochos findet den Achill *τὰ φρονέοντ' ἀνὰ θυμόν ἃ δὴ τετελεσμένα ἦεν· ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὄν μεγαλήτορα θυμόν· ὦ μοι ἐγώ* —, und nach der Rede nicht wie gewöhnlich *ὡς εἰπὼν*, *ὡς ἄρα φωνήσας*, sondern *ἦος ὁ ταῦθ' ὤρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν*²⁾. Beide Stellen machen nicht den Eindruck der Verquickung ausgebildeter Formen, sondern den einer ursprünglicheren der Schablone noch fremden Bewegung. So auch die dritte Stelle, an der mit voller Kunst um das steigernde Selbstgespräch die Überlegung hergruppirt ist: *ν 9 τοῦ δ' ὠρίνετο θυμός ἐνὶ στήθεσσι φιλοισιν· πολλὰ δὲ μερμήριζε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν*, und das Herz bellt ihm da drinnen; da schlägt er die Brust und fährt das Herz an: *τέτλαθι δὴ καρδίη* —: so sprach er, und das Herz gehorchte ihm und er überlegte weiter.

Dies sind die Typen des homerischen Monologs; man mag sie dramatisch nennen, soweit sie in Überlegung, Entschluß, dem unmittelbaren Eindruck des sich vollziehenden Ereignisses ein Moment der Handlung ausdrücken, lyrisch, soweit sie die durch das Ereigniß geweckte Empfindung wiedergeben. Das wichtigste ist, daß sie ausdrücklich als Reden bezeichnet werden, daß das Epos seine Helden in einsamer Überlegung, Verwunderung, Klage laut mit sich selber reden läßt. Dafür gibt es nur eine Erklärung. Der Grieche sprach, wenn er lebhaft empfand oder nachdachte, auch mit sich selber; wenigstens war ihm das nichts fremdes; der Monolog, den der Dichter in Gefahr und Affect einführte, war ihm,

1) *ν 200—208* Parallelfassung, die 3 Anfangsverse aus ζ 119—121 wiederholt.

2) Nachgebildet ist ε 354 *αὐτὰρ ὁ μερμήριζε πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς, ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὄν μεγαλήτορα θυμόν· ὦ μοι ἐγώ* — —. ἦος ὁ ταῦθ' ὤρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν.

wenigstens dem jonischen Griechen, etwas Natürliches, aus dem Leben um ihn her Geläufiges. Nur so konnte der Monolog ins Epos und sonst in die Dichtung gelangen.

Wir haben es erlebt, daß der Monolog als ein Verstoß gegen die Lebenswahrheit aus dem Drama verbannt worden ist. Das ist eine sehr einseitige nordländische Auffassung. Der Monolog ist in der Poesie zuerst lebendig geworden auf einem Gebiete, das nichts Widernatürliches kennt; nur daß er eine so ganz natürliche Erscheinung war, erklärt es, daß er sich, wo in der griechischen Litteratur das bewegte Gemüt zum Ausdruck kommt, überall durchgesetzt hat, auch wo ihm die Kunstform im Wege stand.

Die einsame Rede des homerischen Helden ist Zwiesprach mit dem *ἑνός*: der Grieche empfindet ihn als ein Wesen, sein zweites Ich.¹⁾ Zwischen den homerischen Typen der stillen Überlegung und des Selbstgesprächs ist also der Unterschied nur graduell: die Unterhaltung mit dem *ἑνός* kann ohne Worte stattfinden; laut ist sie nur, wenn der Dichter die Worte mitteilt. Daneben fanden wir aber einen dritten Typus, die Anrede an einen Gott, die entweder als solche durchgeführt ist oder mit dem Anruf beginnend wie einsame Rede verläuft. Auch hier ist, wie beim Selbstgespräch, ein Angeredeter vorhanden. Dem Griechen sind Natur und Umgebung belebt, er verkehrt frei mit den Göttern und Dämonen, er redet die Elemente und Berge Bäume Land wie lebende Wesen an; das ist das zweite Motiv, aus dem überall in der griechischen Poesie monologische Rede hervorgegangen ist.

Es wird gut sein, gleich den Gegensatz zu bezeichnen, mit dem hier das römische Wesen dem griechischen gegenübersteht. Der Römer hat wohl von Natur die Neigung zur Überlegung, aber nicht die Neigung nach Worten; der Grieche *ὁμολογεῖ, ἐπαινεῖ*, der Römer *consentit, accedit*. Ferner: es ist dem Römer von Ursprung fremd, so sehr ihn auch die griechische Poesie daran gewöhnt hat, die umgebende Natur in göttliche Wesen umzusetzen, mit denen der Einsame sich in lebendigem Verkehr fühlt. Diesen beiden Abweichungen hält die Wage, daß der Römer wie der Grieche die natürliche Empfindung vom Dualismus des menschlichen Wesens hat, *cogitat deliberat agit statuit cum animo suo*. Hier ist der Punkt, an dem der griechische Monolog die römische Sinnesart als etwas Verwandtes berührte; durch diese Tür drang er ungehindert nicht nur in die Übertragungen, auch in die freien Gebilde der römischen Litteratur ein.

Etwas von dem Unterschiede zeigt Vergil im Verhältniß zu Homer. Er bezeichnet ausdrücklich in homerischer Weise den Monolog als Rede: I 94 *talia voce refert*, VII 292 *haec effundit pectore dicta*, nur dies Wort fehlt XII 871, aber nicht nach Schluß der Rede *tantum effata*.²⁾ Aber Didos Rede IV 533 ist ein-

1) Ich komme hierauf im Abschnitt über das Selbstgespräch zurück.

2) Ovid in den Metamorphosen leitet sämtliche Monologe durch *inquit* oder anderes 'sprach' ein; nur X 320 *et secum — inquit*; III 441 *ad circumstantes tendens sua bracchia silvas 'ecquis, io silvae, crudelius' inquit 'amavit'?*

geleitet *sic adeo insistit secumque ita corde volutat* (nach dem Monolog: *stantos illa suo rumpebat pectore questus*), Iunos Rede I 37 *haec secum* und als Abschluß (50): *talia flammato secum dea corde volutat*. Vergil hält die scharfe Sonderung von stiller und lauter Überlegung nicht ein.¹⁾

Der epische Dichter muß erzählen, daß eine seiner Personen zu sich selber spricht oder in der Einsamkeit an einen Gott oder die belebte Umgebung ihre Rede richtet. In Elegie, Iambus, Lyrik ist es nur Ton und Stimmung, die das Monologische anzeigen, wenn nicht der Dichter durch Selbstanrede oder dadurch, daß er von seiner Einsamkeit spricht, ein äußeres Zeichen gibt, wie Archilochos 66 *θυμὲ θυμῷ ἀμηγάνοισιν κήδεσιν κικλώμενε*, Sappho 52 *ἐγὼ δὲ μόνα καθεύδω*, Properz I 18 *haec certe deserta loca et taciturna querenti*.²⁾ Am nächsten dem Ausdruck der einsamen Empfindung steht gewiß der des einsamen Gedankens; und es wäre nur natürlich, wenn die Männer, die zuerst auf die ewigen Fragen des Menschengenies zusammenhängende Antworten gegeben haben, ihr in sich gekehrtes Denken in der Form ihrer Schriften ausgeprägt hätten. Aber Xenophanes redet seine Tischgesellschaft an, Parmenides und Empedokles ihre Adressaten wie Hesiod; Anaxagoras schon und durchaus Demokrit haben die Form der Abhandlung. Der einzige Heraklit redet wie im Selbstgespräch, persönlich, und von den Menschen, den Ephesiern in dritter Person: *ἐδιξησάμην ἐμεωυτόν, οὐ ξυνιᾶσιν*. Dann haben Sokrates und Platon, indem sie die philosophische Erörterung aus der Überlegung des Einzelnen, d. h. nach Platon dem Gespräch der Seele mit sich selber³⁾, in das Gespräch mit einer andern Seele übertragen, das litterarische Selbstgespräch aus der philosophischen Schriftstellerei verbannt, bis es in der späten Stoa aus anderem Antrieb wieder erschien; wovon unten noch die Rede sein wird.

In der hellenistischen Poesie verbindet sich das Elegische mit dem Epischen.

1) Heinze führt die Stellen an; Apollonios (Heinze S. 422) läßt Medea sprechen, aber nicht zu ihrer Seele. Der Monolog des Aeneas in dem interpolirten Stück II 567—588 ist als Monolog in Icherzählung bei Homer und Vergil ohne Beispiel; er ist ohne Einführung; zum Schluß *talia iactabam* beleuchtet die Schwäche der Erfindung. (Ebenso Heinze S. 47 der neuen Auflage, die mir während der letzten Correctur zugeht.) Was den Ursprung dieser Stelle angeht, so lohnt es sich nicht mit Leuten zu disputiren, die nicht wissen worum es sich handelt, nämlich darum, daß die Verse im Corpus der vergilischen Gedichte fehlen und keine andre Überlieferung haben als die andern nur in Scholien und Nebenüberlieferung erscheinenden unzweifelhaften Interpolationen, daß also die Unechtheit das Gegebene ist und es für die Echtheit eines vollen Beweises bedürfte.

2) Prop. II 17, 2 *nunc ego desertas adloquor aleyonas*, 18, 30 *cogor ad argutas dicere solus ares*, mit Selbstanrede s. u.; ohne äußere Zeichen I 8^b II 2. 4. 9. 10 III 1.

3) Pl. Theaet. 189 E (*τὸ διανοεῖσθαι καλῶ*) *λόγον ὃν αὐτὴ πρὸς αὐτὴν ἢ ψυχὴ διεξέρχεται περὶ ὧν ἂν σκοπῆ*. — — *τοῦτο γάρ μοι ἰνδάλλεται διανοουμένη οὐκ ἄλλο τι ἢ διαλέγεσθαι, αὐτὴ ἐαυτὴν ἐρωτῶσα καὶ ἀποκρινομένη καὶ φάσκουσα καὶ οὐ φάσκουσα*. Die so gewonnene δόξα ist λόγος εἰρημένος οὐ μέντοι πρὸς ἄλλον οὐδὲ φωνῆ, ἀλλὰ σιγῇ πρὸς αὐτόν u. s. w. So werden διάνοια und λόγος unterschieden Soph. 263 E: jene ist αὐτῆς πρὸς ἐαυτὴν ψυχῆς διάλογος (264 A), dieser ἀπὸ τῆς ψυχῆς ῥεῦμα διὰ τοῦ στόματος ἴδν μετὰ φθόγγον.

Nun erzählt auch die Elegie, wie der Liebende seine Empfindungen der Einsamkeit klagt. Ein Prototyp ist der Monolog des Akontios;¹⁾ Ovid hat eine Menge erotischer und auch sonst pathetischer Monologe in den Metamorphosen. Von dieser Poesie aus ist der Monolog in den Roman gekommen: Achilles Tatius I 5; II 5; III 10; VI 16; VII 5, Longus I 14. 18; II 22; III 32; IV 28, Xenophon Eph. I 4, 1; II 8; IV 2, 4; V 10, 8 Monologe des Habrokomes, I 4, 6; III 6, 5; 8, 1; V 7, 2; 8, 7 der Antheia, Apuleius II 6 und VI 26 übereinstimmend mit dem lukianischen *Ἔνος* (5. 23); Petron 81. 83; ebenso in die verwandte erotische Litteratur, z. B. Aristaen. I 6. Auch den Nebenarten der historischen Erzählung ist er nicht fremd geblieben, wie Seneca de clem. I 9 und Plutarch Ant. 76 zeigen mögen.

Überall gibt der Dichter gelegentlich der natürlichen Vorstellung nach, daß der in Affect versetzte Mensch nicht nur seiner Empfindung auch ohne Zeugen in Worten Ausdruck gibt, sondern daß er die Einsamkeit sucht, um laut zu sagen, was ihn die Scheu vor Zeugen auszusprechen hindert. Aber nur das Drama muß sich technisch mit der Frage abfinden: kann eine Person allein auf der Bühne sprechen? Denn es stellt nicht ein Abbild, sondern den Menschen selbst mit seinem Handeln und Reden vor den Zuschauer hin, und keine Convention kann ihm helfen, wenn Ausgangspunkte und Grundlinien seiner Technik dem Leben zuwider sind.

Für die Tragödie und alte Komödie erscheint die Frage von vorherein gelöst, da ihre Personen nicht allein, sondern mit dem Chor zusammen auf der Bühne sind; vielmehr sie scheint beschränkt auf den der Parodos des Chors vorausgehenden Anfangsteil. Wir werden freilich sehen, daß den Tragiker das Problem grade da, wo es gelöst schien, in die Enge führte. Aber ihre eigentliche Entscheidung mußte die Frage auf dem Gebiet der chorlosen Komödie finden.

2.

Es ist, wie bemerkt, unmittelbar einleuchtend, daß von der Tragödie (und ebenso von der alten Komödie) der Monolog vom Eintritt des Chors an, gleichviel ob mit diesem das Stück begann oder nicht, so gut wie ausgeschlossen war. Als der erste Schauspieler zum Chor hinzutrat oder sich von ihm löste (wie es der Theseus des Bakchylides vor Augen stellt), war er *ὑποκριτής* und seine Bestimmung von der des Chors nicht gesondert. Wenn er das Stück begann, so tat er es wie in den Septem: *Κάδμῳ πολῖται, χορὴ λέγειν τὰ καίρια*. Es war eine Kühnheit, daß Phrynichos zu Anfang der Phönissen den Eunuchen, der über die Sessel der Regierenden, also vor deren Eintritt, Kissen deckte, von Xerxes' Niederlage berichten ließ. Erst als das spätere Einziehen des Chors zur Regel wurde, war zu Anfang des Stücks Gelegenheit für den Monolog vorhanden.

1) Kallim. frg. 101, Aristaen. I 10 (*ὠμῶς τοιαύδε* und *τοιαῦτα μὲν τὸ παιδίον διελέγετο*), Dilthey Cyd. 73 ff.

In Aeschylus' Persern, Septem, Supplices ist denn auch nichts was man als Monolog bezeichnen dürfte. Der Schauspieler spricht, wenn nicht zu einer zweiten Person, zum Chor, auch wenn die Leidenschaft im Herzen stürmt: seine Rede dringt nach einer Richtung und der Chor hält den Widerpart. Dabei kommt es vor, daß solche Rede durch den Affect über den Dialog hinausgehoben scheint, wie besonders in den Erwidern des Eteokles an den Boten die letzte (Sept. 653). Das Gebet an die Götter soll von allen gehört werden (Sept. 76 *ξυνὰ δ' ἐλπίζω λέγειν*). So gut wie Gebet, eine feste, noch in der neuen Komödie feste Culthandlung ist die Anrede des aus der Fremde Anlangenden an das Land, die Heimat und ihre Götter (Pers. 249, s. u. Agam. 503. 810). Xerxes beginnt auftretend seine Klage (908) ohne den Chor anzureden, aber sie ist an ihn gerichtet (914. 989). Atossa erwidert dem Boten mit Klagen, die über ihn hinaus an die Gottheit gehen (472 *ὦ στυγνὲ δαίμον* — 477, vgl. 515), mit der Erkenntniß, daß der Traum Wahrheit war (517 *οὐ γὰρ τάλαινα* — 519, aber 445 *οὐ γὰρ τάλαινα συμφορᾶς κακῆς, φίλοι*). Alle diese Reden sind durch Anrufungen eingeleitet.¹⁾

Prometheus dagegen spricht²⁾ einen richtigen Monolog zwischen der Eingangsscene und dem Einzuge des Chors; und zwar tut dieser Monolog, obwohl er eine erzählende Stelle hat (106 ff.), der Exposition der Handlung nichts hinzu (vgl. V. 7), und die folgende Scene zeigt, daß viel mehr zu sagen war und daß es auf diese Scene verspart werden konnte. Der Zweck dieses Monologs ist nur, die Stimmung des Helden auszudrücken; aber daß auch das dem Gespräch mit den Okeaniden vorbehalten werden konnte, lehrt die Wiederkehr der eigentlich den Monolog motivirenden Wendung V. 106 *ἀλλ' οὔτε σιγᾶν οὔτε μὴ σιγᾶν τύχας οἷόν τέ μοι τάσδ' ἐστίν* in diesem Gespräch V. 197 *ἀλγεινὰ μὲν μοι καὶ λέγειν ἐστὶν τάδε, ἄλγος δὲ σιγᾶν*. Der Monolog ist, rühre er nun ursprünglich von Aeschylus her oder von einem andern³⁾, aus dem poetischen Bedürfnis hervorgegangen, die furchtbare Einsamkeit eine Zeitlang und das Schicksal des ihr für ewig überantworteten Titanen für sich wirken zu lassen. Die Form ist nicht Anrede des Prometheus an sein Herz, er ergeht sich auch nicht in Worten ohne Ziel; sondern er ruft die Elemente, die ihn umgeben, zu Zeugen seiner Leiden auf und klagt ihnen, da er nicht schweigen mag, aus welchem Anlaß er luhdet.

Die Orestie unterscheidet sich nur dadurch von den älteren Stücken, daß sie den Monolog vor der Parodos in einer ausgebildeten Gestalt zeigt. Der Wächter beginnt mit Gebet: *θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων* und redet von den Mühen seiner Wache wie einer, den beständige Einsamkeit und der Zwang sich wach zu halten daran gewöhnt hat, mit sich selber zu reden, über die Schmach des Hauses zu klagen, ein Ende zu wünschen. Dann fällt das entscheidende Handlungsmoment mitten in den Monolog hinein: *ὦ χαῖρε λαμπτήρ νυκτός*. Aber

1) Vgl. frg. 255 *ὦ θάνατε παιῶν*.

2) Anapästes wechseln mit Iamben; 115 ist auch jambisch, 117 (*τερομόνιον ἔκετ' ἐπὶ πάγον*) wohl auch; Gesang anzunehmen ist kein Zwang.

3) Vgl. Bethe Proleg. zur Gesch. d. Theaters S. 163.

die Freude, die es bringt, ist nicht rein; was auf dem Hause lastet, darf auch der Einsame nicht aussprechen: *βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας βέβηκεν*.¹⁾ So liegt hier in den Bedingungen der Handlung begründet das Sprechen und das Schweigen mit der Vordeutung des Kommenden.

Von ganz entsprechender Anlage ist die Prologrede der Priesterin vor den Eumeniden. Auch sie beginnt mit Gebet: *πρῶτον μὲν εὐχῇ τῆδε προσβέω θεῶν τὴν πρωτόμαντιν Γαῖαν*, aber mit einem langen, feierlichen, mit heiliger Geschichte vermischten. Dann kommt, überraschend wie dort, das entscheidende Einleitungsmoment der Handlung, Orest und die Erinyen im Heiligtum: *ἦ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν*. Im Affect des Schreckens beschreibt sie die Erscheinung, dann gibt sie das Kommende dem Gotte anheim.

Es ist sehr merkwürdig, wie die Technik der beiden Prologe übereinstimmt. Offenbar verlangt Aeschylus, anders als das Epos, dessen Monolog naiv ist, für Rede und Spiel der einsam auftretenden Person eine besonders kräftige Motivierung. Der Wächter und die Priesterin, beide sind auf ihrem steten Posten; und mitten in ihre Rede tritt, von außen her, ihr Geschäft zunächst berührend, aber unabhängig von ihrem Willen, die Handlung hinein. Dadurch erhält der Monolog einen spezifisch dramatischen Charakter.²⁾

Auch die Choephoren beginnen mit einer Einzelrede, diese beginnt und endet mit Gebet; aber Orest tritt mit Pylades zusammen auf und redet ihn an. Es ist klar, daß die zu einer stummen Person gesprochene Rede, so sehr sie in ihrer Fassung an Monolog erinnern mag, für den Dramatiker, sowohl was die Motivierung als was die dramatische Erscheinung angeht, vom Monolog grundverschieden ist.

Wie an den oben erwähnten Stellen in *Persae* und *Septem*³⁾, spricht auch in der *Orestie* öfter eine Person im Beisein des Chors, ohne den Chor zu beachten oder vielmehr ehe sie ihn beachtet, denn es sind fast durchaus Reden auftretender Personen, die sich einführen (*Athene Eum.* 397—405) oder nach heiligem Brauch Land und Götter anreden: im *Agamemnon* der Herold 503 und *Agamemnon* 810 (*πρῶτον μὲν Ἄργος καὶ θεοῦς — δίκη προσειπεῖν*, dann 829 *θεοῖς μὲν ἐξέτεινα φροῖμιον τόδε· τὸ δ' ἐς τὸ σὸν φρόνημα —*); ähnlich *Aegisthos* 1577 (*ὦ φέγγος εὐφρον ἡμέρας δικηφόρου*), dessen Rede aber durchaus an den Chor gerichtet ist (s. u. S. 30 A. 4). Selten läßt der Affect, die Ergriffenheit den Redenden über die Anwesenden hinaussehen: in der Fiction *Choeph.* 691; *Kassandra's* Monodie 1072 geht nicht an den Chor, der doch zwischensingt; aber sie ist sich seiner Anwesenheit in der Verzückung bewußt (1095 *γάρ*, 1129). Das

1) *μαθοῦσιν ἀδῶ* (39) geht natürlich auf den als möglich gedachten Hörer, nicht aufs Publikum.

2) Die Rede der Europe in den *Karern* ist an den Chor gerichtet (frg. 99, 4 *ἴν' οὖν τὰ πολλὰ κείνα διὰ πάρων λέγω*), von der Art wie *Pers.* 176 *Prom.* 197 u. a., gleich nach der *Parodos*. Vgl. *Blass Rhein. Mus.* XXXV 86. — Der Anfang des *Philoktet* *Σπερχεῖ ποταμὲ βοῦνομοί τ' ἐπιστροφαί* erinnert an den der Euripideischen *Andromache*.

3) Vgl. *Prom.* 578.

Gegenstück ist Klytaemestra als Gespenst in den Choephoren; da ist sie die einzige Wachende, aber sie redet nicht als Einsame, sondern zu den Schlafenden.

Im übrigen hat auch die Trilogie keinen Monolog. Über die angedeuteten Motive, Gebet und Affect, geht der Dichter nicht hinaus. Eine Person in Gegenwart des Chors die Tat überlegen zu lassen, ist ihm fremd; dem homerischen Monolog des Überlegens und Entscheidens, der nur im Verlauf der Handlung, nach dem Auftreten des Chors, denkbar wäre, hat der Chor den Weg in die Tragödie verlegt. Nirgend ist das deutlicher als in den Choephoren, wo Pylades den Mund aufthut. Nicht nur Hamlet, der, weil er zur Tat unfähig, der Held des Selbstgespräches ist, auch Orest zweifelt vor der Tat, ob es nicht ein furchtbarer Frevel sei, den er begehen wolle. Aber Überlegung und Entscheidung spielen sich folgendermaßen ab (899):

O. Πυλάδῃ, τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;

Π. Ποῦ δὴ τὰ λοιπὰ Λοξίου μαντεύματα

τὰ πυθόχρηστα; πιστὰ δ' εὐορκώματα·

ἅπαντας ἐχθροὺς τῶν θεῶν ἡγοῦ πλέον.

O. Κρίνω σε νικᾶν, καὶ παραινεῖς μοι καλῶς.

Der Zwang der Technik kommt hier freilich sowohl der Charakterisirung des Helden wie der Motivirung der Handlung zu gute: das kurze Wort der einen, das scharfgeprägte Argument der andern; aber ganz augenscheinlich sind, an einer rechten Monologstelle, die Elemente des inneren Kampfes in Zwiegespräch aufgelöst.

Besonders hervorzuheben ist, daß die drei Monologe, die in den erhaltenen Tragödien des Aeschylos vorkommen, nicht von den Redenden an ihre eigne Seele gerichtet, sondern als Anreden an die Götter oder an die umgebende Einsamkeit der Elemente eingeführt sind; nur in diesem Rahmen geschieht es, daß Prometheus, der Wächter, die Priesterin ihrer an Einsamkeit gewöhnten oder plötzlich aller Gemeinsamkeit entrückten Seele Luft machen. Es ist das bei Homer auch erscheinende, aber im Hintergrund stehende zweite Motiv der einsamen Rede, das uns so in der Tragödie zuerst, bei Aeschylos ausschließlich, begegnet; wir werden sehen, daß es in der Tragödie auch sonst vor dem Gespräch mit der eigenen Seele den Vorrang hat.

3.

Von Sophokles darf man im allgemeinen sagen, daß er sich innerhalb der von Aeschylos gezogenen Linien bewegt, über die er in den erhaltenen Tragödien nur einmal mit Entschiedenheit hinausgeht. Daß er den Monolog mit fortschreitender Freiheit verwandt habe, wie sie bei Aeschylos an den Prologreden ersichtlich ist, kann man, auch abgesehen von der Unsicherheit der Chronologie, nicht behaupten; schon deshalb nicht, weil der Oedipus auf Kolonos außer dem Gebet 84 ff. nichts Monologartiges hat. Die Prologform der Orestie hat Sophokles, so viel wir sehen, nicht angewandt (von den Trachinierinnen wird gleich die Rede sein); zweimal in den sieben Stücken reden Personen, die allein auf der

Bühne stehn. Darum ist es doch klar zu erkennen, daß der Dichter in den so eng beschriebenen Grenzen freiere Bewegung gesucht hat.

Diese Freiheit kann nach dem Gesagten nur im Dialog oder im Verkehr des Schauspielers mit dem Chor stattfinden. Wir haben monologische Einführungsreden bei Anwesenheit von Chor und Personen und monologische Abschweifungen vom Dialog bei Aeschylos gefunden, in ihrer Ausbildung sind sie ausgesprochen sophokleisch; aber mit einer Einschränkung, durch die sich Sophokles von Aeschylos wie von Euripides sondert. Sophokles kennt die Einführungsreden nicht; seine Helden kündigen nicht mit ihren ersten Worten ihre Person und den Anlaß ihres Kommens an¹⁾; sie reden sofort entweder zum Chor oder zu den handelnden Personen. Auch der Chor gibt zu Anfang der Parodos nicht an was ihn herführt²⁾, wie er es in Prometheus und Choephoren tut und wie es bei Euripides fast die Regel ist (Med. Andr. Her. Tro. El. Iph. T. A. Hel. Or. Phoen.³⁾). Wir werden noch sehn, wie viel die Einführungsrede im späteren Drama zu bedeuten hat; Sophokles hat sie so wenig zugelassen wie die monologische Prologrede; beides die Spur des Aeschylos verlassend und von Euripides nicht gefolgt.

Dagegen hat Sophokles die monologische Unterbrechung des gesprochenen oder gesungenen Dialogs in großem Umfange angewendet, und zwar mit der bestimmten Norm, daß der Redende zu Anfang oder zu Anfang und vor den einzelnen Abschnitten der Rede einen Gott, Dämonen, Abwesende, die Elemente, Belebtes und Unbelebtes anruft; das heißt er wendet sich zwar von den Anwesenden ab, aber andern Wesen, sei es entfernten, wie wenn sie gegenwärtig wären, oder in der Vorstellung des Affects belebten Wesen zu. Nur die Klage beginnt mit einer Art von Selbstanrede, wie ὦ δύσμορος, ὦ πόλλ' ἐγὼ μοχθηρός. Diesen Ersatz des Monologs hat Sophokles offenbar mit Vorliebe gesucht, er findet sich in jedem der sieben Stücke, in Reden und Monodien.

Die Monodie der Antigone 806 wendet sich allmählich vom Chor und seinen Zwischensätzen ab: 842 ὦ πόλις u. s. w., von 863 an (ὡ ματρώαι λέκτρων ἄται, 870 κασίγνητε) ganz. Sie erwidert von da an weder dem Chor noch Kreon ein Wort. Die Angeredeten ihrer letzten ῥήσις (891) sind ὦ τύμβος ὦ νυμφεῖον, dann die Eltern und der Bruder, an den sie das vielangefochtene, auch in diesem Punkt specifisch sophokleisch geformte Hauptstück der Rede mit der Begründung ihres Handelns richtet; nicht die Götter ruft sie an, aber das begründet sie besonders: τί χροῖ μὲ τὴν δύστηνον ἐς θεοὺς ἔτι βλέπειν, τίν' αὐδᾶν ξυμμαχῶν;

Von ähnlicher Anlage ist die Scene im Aias nach der Öffnung des Zeltes. Die Monodie 348 wendet sich gleichfalls allmählich vom Chor ab: von 372 (ὦ δύσμορος) an ruft er den abwesenden Odysseus, Zeus, den Erebos, Meer und

1) Sie reden in den erhaltenen Stücken auch nicht Land und Götter an, aber die Fragmente mahnen an den Vorbehalt, den man in all solchen Dingen machen muß: frg. 353 ὦ Αἴημι Χρόσης τ' ἀγγιτέρονες πάγοι kann wohl andern Zusammenhang haben, aber nicht frg. 825 ὦ γῆ Φεραία, χαῖρε, σύγγονόν θ' ὕδωρ Ἰπέρεια κρήνη, νᾶμα θεοφιλέστατον.

2) Trach. 141 πεπυσμένη μὲν, ὡς ἀπεικᾶσαι, πάρεϊ πάθημα τοῦμόν.

3) Frg. 472 (Κρητες) 1084.

Landschaft an¹⁾; dann 430 eine Rede, die, an keine Person ausdrücklich gerichtet, wie in Selbstbetrachtung die verzweifelte Lage des Helden darlegt; aber der Schluß πάντ' ἀκήκοας λόγον zeigt, daß die Rede sich gegen Ende wieder an den Chor persönlich zurückwenden soll. Ferner die Monodie des erwachenden Herakles Trach. 983 (ὦ Ζεῦ, 993 ὦ Κηραία κρηπίς βωμῶν); von 1005 an herrscht die Anrede an die ihm Umstehenden vor; die ῥῆσις 1046 (ὦ πολλὰ — — μοχθήσας ἐγώ) ist Selbstgespräch bis 1063, dann wieder, nach der Anrede an Hyllos und den Chor, von 1085 (ὦναξ Ἰίδη) an. Endlich die Monodie des Philoktet 1081 (ὦ κοίλας πέτρας γύαλον, 1101 ὦ τλάμων τλάμων ἄρ' ἐγώ, 1122 οἴμοι μοι, 1128 ὦ τόξον φίλον, 1146 ὦ πταναί θῆραι): der Chor redet ihn in seinen Zwischensätzen an, aber erst 1170 wendet sich Philoktet an ihn.

Mit der letzten ῥῆσις der Antigone ist Elektras Rede 1126 (ὦ φιλάτου μνημεῖον ἀνθρώπων ἐμοί) und die des Teukros an Aias' Leiche 992 (ὦ τῶν ἀπάντων δὴ θεαμάτων ἐμοὶ ἄλγιστον) zu vergleichen, an das Tote gerichtet und völlig der Gegenwärtigen vergessend. Sonst lassen sich von vollständigen Reden nur Gebete anführen, das der Elektra 1376 und des Oedipus Oed. Col. 84. Aber noch deutlicher tritt das monologische Element in den Reden hervor, die innerhalb des Dialogs statt zu antworten mit Anrufung, Betrachtung, Selbstgespräch beginnen und sich dann erst an den Unterredner wenden. Von dieser Art ist Oed. 380 ὦ πλοῦτε καὶ τυραννί (390 φέρ' εἶπέ), Phil. 254 ὦ πόλλ' ἐγὼ μοχθηρός (260 ὦ τέκνον), Trach. 200 ὦ Ζεῦ (202 φωνήσατ' ὦ γυναῖκες), vor allem Phil. 1348, wo Philoktet, in die Enge getrieben und daran verzweifeln seinen festen Entschluß gegen den Ansturm des Freundes und Wohltäters zu halten, gradezu bei Seite redet und überlegt, aber mit dem ganzen Affect der Situation, mit Anrede und Ausruf (1348 ὦ στυγνὸς αἰὼν, 1350 οἴμοι τί δράσω; 1354 ὦ τὰ πάντ' ἰδόντες ἄμφ' ἐμοὶ κύκλοι); dann erst wendet er sich (1362) mit Überredung an Neoptolemos.²⁾

Dieser Übergang von Selbstgespräch zur Anrede ist in Dialog aufgelöst El. 766. Klytaemestra hat den Botenbericht gehört und findet noch kein lautes Wort für ihre widerstrebenden Empfindungen³⁾:

ὦ Ζεῦ, τί ταῦτα, πότερον εὐτυχῆ λέγω
ἢ δεινὰ μὲν, κέρδη δέ; λυπηρῶς δ' ἔχει,

1) 406 φίλοι, aber in einem Verse, dessen ursprüngliche Gestalt ganz zweifelhaft ist.

2) Offenbar aus einer in höchst gespanntem Moment der Handlung bei Seite gesprochenen Rede ist frg. 690 (von Athenaeus I 33^c ohne Nennung der Tragödie angeführt):

ὦ γλώσσα, σιγήσασα τὸν πολὺν χρόνον,
πῶς δῆτα τλήσῃ προῶγμ' ὑπεξελεῖν τόδε;
ἢ τῆς ἀνάγκης οὐδὲν ἐμβριθέστερον,
ὑφ' ἧς τὸ κρυφθὲν ἐφανεῖς ἀνακτόρων.

Dies ist wirkliches Selbstgespräch, in den erhaltenen Stücken des Sophokles keine Stelle, die so sehr an den homerischen Monolog erinnert. Der Redner spricht in Gegenwart der Personen, denen er das Geheimniß enthüllen soll; vielleicht ging das Beiseitereden über die 4 Verse nicht hinaus, gewiß ist ὦ γλώσσα der Anfang.

3) Vgl. Kaibel S. 190.

εἰ τοῖς ἐμαντῆς τὸν βίον σώζω κακοῖς.

Der Pädagog fragt, da sie ihn ohne ein Wort läßt:

τί δ' ὧδ' ἀδυμεῖς, ὧ γύναι, τῷ νῦν λόγῳ;

Sie antwortet nicht, spricht aber mehr für die Ohren des Boten und der andern:

*δεινὸν τὸ τίπτειν ἐστίν· οὐδὲ γὰρ κακῶς
πάσχοντι μῦθος ὧν τέκη προσγίγνεται.*

Der Pädagog, indem er dies als Erklärung nimmt, daß er üble Botschaft gebracht habe:

μάτην ἄρ' ἡμεῖς, ὡς ἔοικεν, ἤκομεν.

Nun erst hat sie sich gefunden und erwidert offen: *οὔτοι μάτην γε.* Hier ist das Beiseitereden zum ersten mal deutlich ausgebildet.

Zweimal finden sich monologische Stellen dieser Art innerhalb der Rede: Oed. 1391—1408 (*ὠ Κιθαίων, 1394 ὧ Πόλυβε καὶ Κόρινθε, 1398 ὧ τρεῖς κέλευθοι*), vor- und nachher an den Chor, und das Gebet Trach. 303—306 (*ὧ Ζεῦ τροπαῖε*), vorher an den Chor, nachher an Iole und Lichas. Die Analogien der Reden zu den Monodien liegen auf der Hand.

Von sehr besonderer Art ist Klytaemestras Gebet El. 634. Sie wagt nicht offen zu beten, weil sie mit dem Gotte nicht allein und die Zuhörer ihren Wünschen feindlich sind: *οὐ γὰρ ἐν φίλοις ὁ μῦθος οὐδὲ πᾶν ἀναπτύξαι πρέπει πρὸς φῶς παρούσης τῆσδε πλησίας ἐμοί.* Phoebus wird auch ihr stilles Gebet hören: *κλύοις ἐν ἤδῃ, Φοῖβε προστατήριε, κεκρυμμένην μου βάζειν.* Doch ist jedes Wort durch das Bestreben bestimmt, zugleich auszusprechen und zu verschweigen. Der Monolog, der zwischen den Zeilen steckt, charakterisirt das Weib wirksamer als die offene Rede. Man staunt nicht nur über die Kunst, die den Mangel des Monologs zum Gewinn wendet, sondern auch über die Leistung an nuancirtem Sprechen und Spiel, die der Dichter von dem maskirten Schauspieler erwarten durfte.

Sophokles hat, wie bemerkt, nur zwei Monologe im engeren Sinne, Selbstgespräche einer allein auf der Bühne befindlichen Person. Das eine ist die anapästische Monodie der Elektra (86—120), die genau wie der Monolog des Prometheus zwischen dialogischer Expositionsscene und Parodos steht; sie tritt unmittelbar neben jene auch bei Aeschylos vereinzelt Rede. Ihr Inhalt dient, wie dort, nur der persönlichen Einführung der Hauptperson und dem Ausdruck der Stimmung, in der sie und das Drama lebt. Die Form der Rede ist, wie dort, Anrede an die Elemente: *ὧ φάος ἀγνὸν καὶ γῆς ἰσόμοιρ' ἀήρ,* dann an den toten Vater (101) und zum Abschluß (110) *ὧ δῶμ' Ἄιδου καὶ Περσεφόνης* an die Unterwelt und ihre Götter.

Dann aber hat Sophokles im Todesmonolog des Aias die sonst auch von ihm eingehaltenen Grenzen in doppelter Hinsicht übersprungen; doch ist die eine Abweichung durch die andre herbeigeführt. Er bringt dem Zuschauer die Tat vor Augen (schol. 815), und um das zu tun mußte er Aias einsam, d. h. von dem längst agirenden Chor getrennt auftreten lassen. Der Monolog 815—865

bestätigt in sehr merkwürdiger Weise das bisher Beobachtete. Er enthält weder Überlegung noch Betrachtung. Aias ist zur Tat völlig entschlossen; es liegt ihm aber auch fern, nach dem Entschlusse noch sein Schicksal zu beklagen, wie er es vorher getan hat (852 *ἀλλ' οὐδὲν ἔργον ταῦτα θορηγεῖσθαι μάτην, ἀλλ' ἀρκτέον τὸ πρᾶγμα σὺν τάχει τινί*). Was ihm übrig bleibt zu reden, sind die Gebete und Anrufungen, die ihm vor dem Sterben am Herzen liegen. Eingeleitet werden sie durch die 8 Verse, in denen er von dem Freunde spricht, der ihn töten soll. Er ist eben mit der Arbeit fertig geworden, das Schwert im Boden zu befestigen (821 *ἔπηξα δ' αὐτὸν εἴς περιστελέας ἐρώ*); er betrachtet sein Werk, wie sich ausruhend: da steht er, die Gabe des Feindes im feindlichen Boden, doch für den raschen Tod der beste Freund. Mit diesem *ὁ μὲν σφαγέως ἔστηκεν* redet er niemanden an und weist niemanden darauf hin; 'da steht er nun' ist das stille Wort des Einsamen nach der Arbeit. Dann aber beginnt er mit dem, was vor dem Tode noch gesagt werden muß. Gebet an Zeus: 'sende einen Boten zu Teukros': an Hermes, ohne Anrede (*καλῶ δ' ἕμα πομπαῖον Ἐρμῆν*), er soll ihn rasch sterben lassen; an die Erinyen, zuerst ebenso (*καλῶ δ' ἄρωγούς*), sie sollen schauen wie ihn die Atriden umbringen, dann in die Anrede übergehend: 'kommt und verderbet das ganze Heer';¹⁾ an Helios: 'melde meinen Tod den Eltern'; hier will ihn im Gedanken an die Mutter das Gefühl übermannen, aber er hält sich fest (850—853); an den Tod, das letzte: 'nun hole mich'. Aber ehe er dieser Aufforderung Folge gibt, hält er noch ein letztes mal ein, um Abschied zu nehmen: 'dich red' ich an, Tag und Licht, Heimat und Herd und Freundesland, das Feindesland, das mich wie die Heimat genährt hat'; und zum Schlusse, wie zur Bestätigung, daß es kein Selbstgespräch gewesen ist: *τοῦθ' ὑμῖν Αἴας τοῦπος ὕστατον θροεῖ, τὰ δ' ἄλλ' ἐν Αἴδου τοῖς κάτω μυθήσομαι*.

Also auch der Einzelrede, die Sophokles mit kühner Durchbrechung der Form mitten ins Stück gelegt hat, wollte er keine andre Ausführung geben, als die von ihm in Anlehnung an Aeschylos ausgebildete, die er in Dialog und Kommos so häufig angewendet hat. Der Held spricht nicht *πρὸς ὃν μεγαλύτερα θυμόν*, er spricht, wenn er nicht Chor oder Person anredet, zu Göttern, Dämonen, Abwesenden, zur umgebenden Natur. Die stille Überlegung im Selbstgespräch ist ganz verbannt; wo die Überlegung nicht laut und im Wechselgespräch erfolgt, muß sie, wie grade im Aias, aus verhüllter Rede herausgehört werden.

Hiermit ist gesagt, daß Sophokles die monologische Rede, im engen und weiteren Sinne, nur für gesteigerten Affect zuläßt²⁾; und darin liegt wohl auch die Erklärung dafür, daß er die monologische Prologrede nicht zugelassen hat. Denn mit so starkem Pathos er gelegentlich gleich nach der Expositionsscene (in

1) Die Verse 839—842 zerstören die Absicht des Dichters. Ehe er sagt, was sie zur Rache tun sollen, redet er die Erinyen an.

2) Betrachtung (wie El. 770, oben S. 12) frg. 859 *ὁ θνητὸν ἀνδρῶν καὶ ταλαίπωρον γένος* u. s. w.

Aias und Elektra) einsetzt, einen stark pathetischen Auftact, wie das Verfahren des Euripides noch deutlicher lehren wird, verträgt die Tragödie nicht. Vielleicht verstehen wir nach dieser ganzen Erörterung auch den Prolog der Trachinierinnen richtiger. Es ist kein Monolog, denn die alte Dienerin ist zugegen und antwortet¹⁾; es ist kein Dialog, denn die Anrede fehlt. Die Rede ist nicht lyrisch, denn die Erzählung überwiegt; sie ist nicht episch, denn eine schmerzliche Selbstbetrachtung der Heldin und ihres Lebens durchzieht und bestimmt sie. Den Aufschluß geben die ersten Worte der Amme: *πολλὰ μὲν σ' ἐγὼ κατεῖδον ἤδη πανδάκροντ' ὀδύροματὰ τῆν Ἡράκλειον ἔξοδον γοωμένην*. Deianira ist mit ihrer Vertrauten zusammen, sie ist gewohnt in deren Gegenwart halb mit sich selbst zu reden und zu klagen und immer wieder in ihren Erinnerungen zu wühlen. Die innere Motivierung der Rede erinnert an die beiden der Orestie; aber die Ausführung ist doch augenscheinlich durch Euripides' erzählende Prologe beeinflusst.²⁾

Alles was sich bei Sophokles von Ersatz des Selbstgespräches findet, deutet auf eine fest bestimmte Technik. Er erkennt die natürliche Berechtigung des einsamen Sprechens, aber er zieht aus der Existenz des Chors die unerbittliche Consequenz: kein ruhiges Sinnen, kein Ergehen in einsamen Gedanken, nur das Pathos, das die Dämme durchbricht, zerreißt den Zwang, der Drang des stürmenden Herzens, der Aufschrei der gepreßten Seele, die Angst des Moments, der gefaßte Entschluß des Verzweifelten. Dies ist die einzige Art, die er anwendet, ihr äußeres Zeichen sind die unerläßlichen Anrufungen. Er hat die Form in seiner frühen Zeit ausgebildet, in seiner letzten Tragödie ist sie aufs äußerste beschränkt; wir haben kein Zeichen dafür, daß er auch ferner, wie er es im Aias getan, nach Mitteln gesucht hat, dieser Art von Monolog freiere Bewegung zu verschaffen.

4.

Wenn man das Gebiet des Euripides betritt, so erwartet man neue Gebilde zu finden und freiere Verwendung der ausgebildeten Formen. Die beiden ältesten Stücke, die wir besitzen, zeigen das eine wie das andere.

Zu Anfang der Alkestis tritt Apollon aus dem Palast und erzählt die Vorgeschichte und was jetzt im Hause vorgeht. Motivirt ist sein Heraustreten (22 *μη μίασμά μ' ἐν δόμοις κίχῃ*), nicht seine Anwesenheit im Hause; denn das

1) Wie im Prolog des Herakles Amphitryon und Megara beieinander sind und Megara auf die Rede antwortet, die gleichfalls keine Anrede enthält.

2) Sehr schön, jeder in seiner Art, sprechen über diesen Prolog Zielinski Philol. LV (1896) 521 f. und J. Oeri in der Festschrift zur Baseler Philologenversammlung (1907) S. 123 f., vgl. auch desselben Vortrag Das epische Element in der griech. Trag. (1889) S. 6 f. Freilich scheinen mir beide zu weit zu gehn, indem sie den Einfluß des Euripides in Abrede stellen. — Trachinierinnen und Herakles treffen sich auch darin, daß in beiden die Prologrede nicht eigentlicher Monolog ist (Amphitryon stellt Alkmene vor, redet sie aber nicht an) und daß die nicht angeredete Partnerin antwortet; s. unten S. 21 über die Prologreden Schutzfehender.

Dienstjahr liegt weit zurück und aus dem Verhältniß des Gottes zu begünstigten Sterblichen (9 τόνδ' ἔσφρον οἶκον ἐς τόδ' ἡμέρας) folgt nicht, daß er wie ein Hausgenosse unter den andern verkehrt. Man mag denken, daß er Thanatos im Hause erwarten wollte um ihn zu erbitten, wie er es V. 38 ff. versucht; aber mit einem Worte konnte das der Dichter ihn sagen lassen. Immerhin, das Erscheinen des Gottes ist motivirt; daß er aus dem Hause tritt, geschieht der scenischen Wirkung wegen; Aeschylos verlangte für einsames Auftreten eine stärkere Motivirung. Was Apollon spricht, Erzählung im Erzählungstone, spricht er weil die Zuschauer es wissen sollen; nicht, wie der Wächter und die Priesterin der Orestie, Worte die aus allmorgendlicher Gewohnheit wie von selbst hervorkommen. Aber die Rede wird eingeleitet durch die Anrede ans Haus: ὦ δόματ' Ἀδμήτεια, und erhält dadurch den Schein des Unwillkürlichen.

Es ist das erste Beispiel der euripideischen Prologrede, die allmählich auch das Äußerliche und den Schein der Motivirung abtut. Von dieser Gleichgiltigkeit war Euripides, als er die Alkestis dichtete, noch weit entfernt; das zeigt sieben Jahre später die Medea; er verwendet nur die bei Phrynichos und Aeschylos vorhandene Form in freierer Weise.

Alkestis redet (243 ff.) in der durch Sophokles besonders ausgebildeten Art (wie wenig früher Antigone und wenig später Aias) zum Abschied die Elemente, Land und Haus an, ehe sie sich zu den Umgebenden wendet.

V. 747 geschieht etwas Ungewöhnliches: der Chor zieht im Grabgeleite der Alkestis ab und läßt die Bühne leer.¹⁾ Der dem Herakles zur Bedienung beigegebene Sklave tritt aus dem Hause und spricht einen Monolog. Daß er es drinnen nicht aushalten kann, daß er seinen Gefühlen in Worten Luft machen muß, davon sagt er nichts. Er beginnt auch nicht mit Anruf oder Ausruf oder überhaupt pathetischer Rede; er erzählt ganz einfach dem Publikum was drinnen vorgeht, wie ungebührlich der Fremde sich benimmt. Die Rede ist nach Motivirung und Durchführung ganz ähnlich der Prologrede Apollons; auch darin ähnlich, daß durch das Heraustreten des Einen die Scene, die sich sonst im Innern abspielen würde, dem Zuschauer vor Augen tritt; ferner darin, daß der Monolog ein für die Handlung wichtiges Zwiegespräch einleitet. Man kann nicht sagen, daß der Monolog notwendig war, weder hier noch im Anfang. Beide Personen konnten zugleich auftreten und einander anreden. Es ist einleuchtend, daß Euripides in der Einzelrede und dem Fortschreiten zum Dialog einen dramatischen Vorteil fand und dagegen die strenge Motivirung des einsamen Sprechens aufgab. Auch worin der Vorteil liegt ist deutlich: wir wissen aus der Prologrede Apollons wie aus dem Monolog des Dieners, daß ihr Herz voll ist, dadurch werden im Dialog die Worte zugleich gespart und im Ausdruck gehoben. Besonders daß der Sklave die gebotene Verschwiegenheit bricht, ist durch den Monolog vorbereitet und vorgedeutet; und wie die Worte, die Stim-

1) Indirect beweist es die Scene zwischen Diener und Herakles, direct V. 897 τί μ' ἐκάλυπας ἄνθρωποι τύμβον τάφρον ἐς κοιλίην;

mung, die Lebensweisheit des Herakles auf ihn wirken müssen, empfindet der Hörer doppelt stark.

Ob mit V. 836 der Diener die Bühne verläßt oder Herakles ihn nicht weiter beachtet, verschlägt nicht viel. Herakles' Rede 837—860 ist ein Selbstgespräch im engeren Sinne, und zwar das erste, das uns in der Tragödie begegnet. Es beginnt:

ὦ πολλὰ τλάσα καρδία καὶ χεὶρ ἐμή,
 νῦν δεῖξον οἶον παῖδά σ' ἢ Τιρυνθία
 Ἥλεκτρούωνη γείνατ' Ἀλκμήνη Διί.

Das ist die homerische Form der Selbstanrede, die sich, wie wir sahen, weder bei Aeschylos noch bei Sophokles findet. Euripides hat sie wieder aufgenommen und durch die Anrede ans eigne Herz, die im Epos erzählt wird, dramatisirt; im Anklang an *τέτλαθι δὴ καρδίη* (v 18), die einzige Stelle, an der die Anrede bei Homer erscheint. Herz und Hand bedeuten den Mann, die Anrede geht unmittelbar von ihnen an die Person über; dann geht die Rede sofort in erster Person weiter: *δεῖ γάρ με σῶσαι* —. Der Inhalt ist nicht Überlegung und Entschluß, sondern Entwicklung des im Moment der erhaltenen Kunde beschlossenen Planes: Bändigung des Thanatos oder Gang in die Unterwelt (— 854), denn dazu verpflichtet den Helden, der es vermag, die Dankbarkeit gegen den Edelmut des Gastfreundes. Herakles überlegt nicht, das charakterisirt ihn: er ist entschlossen; im übrigen ist der Monolog auch dadurch, daß er die für die folgende Handlung bestimmende Absicht des Helden ankündigt, die dramatische Erneuerung des epischen Monologs und der Führer einer langen Reihe.

In der folgenden Monodie Admets ist die Anrede an das Haus (861 *στύγναι πρόσοδοι*, 911 *ὦ σχῆμα δόμων*) nicht von der gewohnten Art, sondern von individuellem zugleich pathetischem und ethischem Gehalt: Admet fürchtet sich das leere Haus zu betreten. Im Liede wie in der folgenden Rede (935—961) spricht er zum Chor; in der Rede ist es nur durch *φίλοι* zu Anfang und Ende angedeutet. Es sind die Empfindungen, die ihn am Grabe bewegt haben, und die Gedanken, durch die er zur Selbsterkenntniß durchdringt; beide machen dem Zuschauer die glückliche Lösung annehmbar. Wie der Chor dem Dichter die monologische Behandlung innerer Vorgänge erschwerte, ist an diesem Beispiel recht deutlich.¹⁾

Die Medea zeigt in der Prologrede der alten Dienerin eine spezifische Kunst des Monologs in voller Ausbildung. Sie beginnt in der Form des leidenschaftlichen Wunsches, mit einer Periodenbildung wie der Affect sie eingibt: wäre doch das und das und das nicht geschehen, dann hätte Medea das und das und das nicht getan. 'Wäre doch die Argo nicht in den Pontus gefahren, die Fichte nicht gefällt, nicht mit den Helden bemannt worden, die das Vließ dem Pelias holten: dann hätte Medea nicht den Iason geliebt, wäre nicht nach Iolkos gefahren, hätte nicht die Peliastöchter getödtet, nicht mit Mann und Kindern nach

1) Vgl. v. Wilamowitz Griech. Trag. III S. 92. 96.

Korinth fliehen müssen, doch noch zu freundlichen Bürgern und in Eintracht mit dem Gatten; nun ist alles verdorben, nun hat Iason sie verraten und sie klagt bald und ruft die Götter an, bald liegt sie in starrer Verzweiflung; nun erkennt sie, was sie am Vaterlande verloren hat. Die Kinder mag sie nicht sehn, ich kenne sie und fürchte, sie sinnt Arges.' Alles liegt in dieser hervorbrechenden Klage was nur irgend der Prolog dem Zuschauer an Exposition des Vorangegangenen bieten muß; die epische Form, die in der Alkestis vorliegt und später das Feld behält, ist in lyrische aufgelöst. Nicht nur das Heraustreten der Dienerin, auch ihr einsames Sprechen wird, nicht in der Rede, aber nachträglich motivirt, und zwar so, daß das Auffällige des Monologs besonders hervorgehoben und auf den Monolog ein besonderes Licht zurückgeworfen wird. Der Pädagog fragt: *τί πρὸς πύλαισι τήνδ' ἄγρονσ' ἐρημίαν ἔστηκας, θροεομένη σαυτῇ κακά;* *πῶς σοῦ μόνη Μήδεια λείπεσθαι θέλει;* Die Alte antwortet: *ἐγὼ γὰρ ἐς τοῦτ' ἐκβέβηκα ἀλγηδόνοσ, ὥσθ' ἴμερόσ μ' ὑπῆλθε γῆ τε κοῦραν ᾧ λέξαι μολούσῃ δεῦρο δεσποίνης τύχασ.* Sie konnte den Anblick nicht ertragen und wollte den Elementen ihrer Herrin und ihr eignes Leid (*χρηστοῖσι δούλοις ξυμφορὰ τὰ δεσποτῶν κακῶσ πίτνοντα*) klagen. Aber sie hat nicht, wie Prometheus Aias Elektra Philoktet, die Elemente angerufen; daß sie draußen einsam laut redet, bedeutet Reden zu Erd und Himmel. Der Pädagog bezeichnet das als Selbstgespräch: *θροεομένη σαυτῇ κακά.* So fließen die beiden Erscheinungsformen des einsamen Sprechens, Selbstgespräch und Rede an die Elemente, ineinander.

Dies ist eine neue, dem leicht gesteigerten Temperament des jonisch-attischen Wesens gemäße Gestaltung des Monologs, wie sie die euripideische Expositionstechnik erforderte. Man ist berechtigt zu fragen, warum Euripides in der Folge zu der schematischen Prologerzählung herabgestiegen sein mag, statt jedesmal an die Motivirung der Eingangsrede einen Teil seiner Erfindungskraft zu wenden.¹⁾ Nur sollte man sich die allgemeine Antwort, daß der Dichter wohl gewußt haben wird was er tat, zuvor selber gegeben haben. Darüber unten mehr.

Dann ruft Medea, allein im Hause, ihre Klagen und Verwünschungen aus, wie Elektra (Soph. 86). Ihr antwortet die Alte draußen, die auch wieder allein ist, nachdem sie die Kinder hineingeschickt hat; ihre Anapäste gehen V. 119 in eine monologische Betrachtung über: die Großen und Mächtigen trifft auch das Leiden stärker; ähnlich 190 ff., wo der Chor auf der Bühne ist; diese Freigebigkeit mit der Lebenserfahrung charakterisirt die Alte, sie geht ihr vom Munde, gleichviel ob Hörer dafür da sind oder nicht.

Medeas erste Rede (214) ist ganz überlegte Ansprache an den Chor, den sie erbittet, wie es die dramatische Situation verlangt²⁾; die zweite (364) ist auch in ihrem ersten Teil (bis 385) an den Chor gerichtet, dem sie ihren Entschluß eröffnet und die Überlegung, wie er auszuführen sei, vorträgt. Dann

1) Vgl. Gött. Gel. Anz. 1898 S. 747.

2) Am nächsten kommt Iph. Taur. 1056 ff.

kommt ihr die Frage nach ihrer nächsten Zukunft, und von da an gerät sie immer tiefer ins Selbstgespräch. 'Erst dann will ichs wagen, dann aber will ich ihnen alles vergelten'. Hier (400) übernimmt sie das Pathos und sie steigert sich zur Selbstanrede:

ἀλλ' εἶα, φείδου μηδὲν ὦν ἐπίστασαι,
 Μήδεια, βουλευούσα καὶ τεχνωμένη,
 ἔρπ' ἐς τὸ δεινόν· νῦν ἄγων εὐψυχίας.
 ὄρᾳς ἂ πάσχεις; οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν
 τοῖς Σισυφείοις τοῖς τ' Ἰάσονος γάμοις,
 γεγῶσαν ἐσθλοῦ πατρὸς Ἑλίου τ' ἄπο.

Dies ist eine neue Form. Sie redet sich mit Namen an und führt sich selbst die Gründe vor, die sie zur Tat treiben sollen. Mit den Schlußworten lenkt sie wieder in die an den Chor gerichtete Rede ein: ἐπίστασαι δέ· πρὸς δὲ καὶ πεφύκαμεν γυναῖκες.

V. 764 ff. tut Medea dem Chor ihre nun reif gewordenen Pläne kund: ἤδη δὲ πάντα τὰμά σοι βουλευόμενα λέξω. Auch die alte Dienerin ist gegenwärtig (820). Aber die Rede 1019—1080 ist wieder von ganz ähnlicher Anlage wie 364—409. Bis 1041 ist es Anrede an die Kinder; nun ist sie erweicht und spricht zum Chor: αἰαὶ τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται, γυναῖκες. Sie will die Kinder nicht töten, sondern mit sich nehmen — χαιρέτω βουλευόμενα. Wie sie diesem Gedanken nachdenkt, wird sie wieder schwankend: καίτοι τί πάσχω; soll ich mich verhöhnen lassen? nein, es muß getan sein. Sie schickt die Kinder fort, dann hält sie sie wieder; die Frauen verlieren sich vor ihrem Blick, ihr Seelenkampf drängt sich in einsamen Worten hervor; und hier redet sie wieder zu ihrem eignen Herzen (1056):

μηδῆτα, θυμέ, μηδ' ἄν γ' ἐργάσῃ τάδε,
 ἔασον αὐτοῦς, ὦ τάλαν, φείσαι τέκνων·
 ἐκεῖ μεθ' ἡμῶν ζῶντες εὐφρανοῦσί σε.

Wieder zurückgeworfen spricht sie in der ersten Person weiter. Nun steht der Entschluß fest und sie redet zum letzten mal die Kinder an. Diese in Gegenwart des Chors und der Kinder gesprochene und an beide gerichtete Rede wächst sich zu einem durch wechselnde Überlegung zum Entschluß geführten Monologe aus.

Ganz ähnlich ist auch Medeas letzte Rede an den Chor gefaßt. Sechs Verse spricht sie zu ihm (1236—41): φίλοι, δέδοικται τοῦργον. Dann, ehe sie zur Tat geht, redet sie, wie Herakles in der Alkestis, ihr Herz und ihre Hand an, das eine wie die andre mit ihrer Person vertauschend:

ἀλλ' εἴ' ὀπλίξον, καρδία, τί μέλλομεν
 τὰ δεινὰ κἀναγκαῖα μὴ πράσσειν κακά;
 ἄγ' ὦ τάλαινα χεῖρ ἐμή, λαβὲ ξίφος,
 λάβ' ἔρπε πρὸς βαλβίδα λυπηρὰν βίον
 καὶ μὴ καμισθῆς μηδ' ἀναμνησθῆς τέκνων

und schließt: καὶ γὰρ εἰ κτενεῖς σφ' ὅμως φίλοι γ' ἔφρσαν δυστυχῆς δ' ἐγὼ γυνή.

Durch diese drei Reden Medeas wie durch die Prologrede hat Euripides die dramatische Berechtigung des leidenschaftlichen Selbstgesprächs anerkannt. In der Folge aber ist er vor den Schwierigkeiten der Motivierung, die durch die Teilnahme des Chors an der Handlung gegeben waren, zurückgewichen. Er gibt den Monolog nicht völlig auf, aber die Ausgestaltung, die man nach Alkestis und Medea erwarten sollte, läßt er ihm nicht zu teil werden.

Leider können wir die Entwicklung nicht Tragödie für Tragödie weiter verfolgen; denn für das auf die Medea folgende Jahrzehnt wird die zeitliche Bestimmung und Abfolge der Tragödien unsicher. Wir müssen das chronologische Moment in zweite Linie stellen und gruppenweise zusammenfassen was von Monologen und monologartigen Bildungen bei Euripides vorkommt. Das natürliche ist mit den Prologreden anzufangen; es empfiehlt sich auch deshalb, weil uns hier die Fragmente für die ältere Zeit zu Hilfe kommen.

Zu den 17 Einleitungsmonologen erhaltener Tragödien (den Kyklops darf man hinzunehmen) sind neuerdings¹⁾ die zur klugen Melanippe und Stheneboia hinzugekommen, jener aus späterer, dieser aus früherer Zeit. Wenn wir die andern Reste verlorener Prologe hinzunehmen (Aiolos²⁾ Antigone Antiope Archelaos Meleager Oineus Philoktetes Telephos Hypsipyle Phaethon Phrixos, dazu frg. 846), so fällt sicher vor Medea, mit Alkestis zusammen, Telephos, vielleicht Oineus (vor 425) und Stheneboia (von Kratinos parodirt), möglicherweise Aiolos (im Frieden parodirt),³⁾ mit Medea zugleich Philoktetes. Telephos und Oineus haben eine übereinstimmende Form des Prologs, Telephos (696):

ὦ γαῖα πατρίς, ἦν Πέλοψ ὀρίζεται,
χαῖρ', ὅς τε πέτρον Ἀρκάδων δυσχέιμερον
<Πάν> ἐμβατεύεις, ἔνθ' εὖ εὐχομαι γένος·
Ἀὔγη γάρ — —

Oineus (558):

ὦ γῆς πατρώας χαῖρε φίλτατον πέδον
Καλυδῶνος, ἔνθ' εὖ εἰς αἶμα συγγενῆς φηγῶν
Τυδεύς — —

Es ist die Form der Alkestis:

ὦ δῶματ' Ἀδμήτει', ἐν οἷς ἔτλην ἐγὼ
θῆσσαν τράπεζαν αἰνέσαι θεός περ ὦν·
Ζεὺς γάρ — —

Das Auftreten ist motivirt, die Rede erhält durch die Anrede an Haus und Land den Schein des Momentanen, Innerlichen, aber die gleich einsetzende Erzählung dient nur dem Zwecke; was durch die gleichmäßige relative Anknüpfung besonders bemerklich wird.

1) H. Rabe Rhein. Mus. LXIII 146. 147

2) Daß frg. 14 wenigstens nicht, wie Nauck vermutete, zur klugen Melanippe gehört, ist nun erwiesen.

3) Die Verstechnik spricht nicht dagegen. Auch Phaethon setzt Wilamowitz früh an: Anal Eur. 158, Hermes XVIII 434.

Den Prolog des Philoktetes kennen wir aus Dions Paraphrase 59, 1 ff. (II p. 131 v. A.), ergänzt durch 52, 11 ff.: *εὐθύς γοῦν πεποιήται προλογίζων ἀντὶ δ' Ὀδυσσεύς [καὶ] ἄλλα τε ἐνθυμήματα πολιτικὰ στρέφων ἐν ἑαυτῷ καὶ πρῶτόν γε δι-
απορῶν ὑπὲρ αὐτοῦ*: Zweifel an der Berechtigung seines Weisheitsruhmes, da er sich ohne Not in immer neue Gefahr begibt. Nicht nur das Auftreten ist motiviert, auch die Gedanken, die er ausspricht, haben seinen Sinn während der ganzen Reise beschäftigt und beschäftigen ihn jetzt, im Moment der nahenden Gefahr, am stärksten. *ἔπειτα σαφῶς καὶ ἀκριβῶς δηλοῖ τὴν τοῦ δράματος ὑπόθεσιν καὶ οὗ ἕνεκεν ἐλήλυθεν εἰς τὴν Λήμνον* (59, 2 *νῦν οὖν κατὰ πρῶξιν πάνυ ἐπισφαλῆ καὶ χαλεπὴν δεῦρο ἐλήλυθα εἰς Λήμνον*): das heißt, die Erzählung folgt nur weil erzählt werden muß, in den Tenor eines natürlichen Selbstgesprächs ist sie nicht verwoben.¹⁾

Bellerophon's Rede vor der Stheneboia²⁾ ist dagegen ihrer inneren Anlage nach ein wirklicher Monolog: Bellerophon tritt in tiefem Sinnen auf und beginnt mit einer allgemeinen Betrachtung über das menschliche Leben, die er dann auf Proitos anwendet. So ist der Anfang der Herakliden, Iolaos' Betrachtung, auf die eigene Person angewendet (wie Sophokles' Deianira beginnt), und später wieder der des Orestes, aber ohne Ethos; so auch, wie wir sahen, der Anfang des Philoktetes, nur scheint dort Odysseus von der persönlichen Betrachtung zur allgemeinen übergegangen zu sein. Sicher ist, daß Philoktet, Herakliden, Stheneboia einen ebenso übereinstimmenden Typus des Eingangs zeigen wie Alkestis Telephos Oineus. Während aber in allen diesen Prologen nach dem Eingang die nur dem Zwecke dienende Erzählung einsetzt, redet Bellerophon weiter in einer Art, die diesen Prolog dem der Medea zunächst stellt. Er fängt nicht von vorne an, weder von seinen Vorfahren noch von seinen Schicksalen, sondern verweilt bei dem gegenwärtigen Erlebnis, das seinen Sinn beschäftigt und ihm unmittelbare Gefahr droht; denn noch jetzt umgarnen ihn die Überredungskünste der alten Kupplerin. Erst wo er sich die Pflicht und den gefaßten Entschluß noch einmal vor Augen führt (18 ff.), kommt er von selbst auf die Erinnerung seiner Tat, Flucht und Sühnung. So erfährt der Zuhörer durch die im Ethos ohne Zwang und Absicht geführte Rede was für das Verständnis der Handlung erforderlich ist. Der Unterschied vom Prolog der Medea liegt im Grunde nur darin, daß dieser im Pathos gesprochen wird. Aber wie die alte Dienerin durch ihre Empfindung hinausgetrieben wird, so hat Bellerophon aus äußeren Gründen allen Anlaß die Einsamkeit für seine Betrachtungen aufzusuchen.

1) Die Angabe Dions (52, 14) *οὐ μόνον πεποίηκε τὸν Ὀδυσσεῖα παραγιγνόμενον, ἀλλὰ μετὰ τοῦ Διομήδους* kann, wie Bericht und Paraphrase zeigen, nicht auf den Monolog bezogen werden.

2) Die Rede ist im Hermogenescommentar des Iohannes außerordentlich schwer verdorben, verstümmelt und interpoliert. Nach S. 148, 1 fehlt die Ortsangabe (*Τιρυνθίας γῆς*), nach V. 2 sowohl *Σθενέβοια* als *ἐμέ*, nach V. 8 etwas wie *λέχος κρατῆσαι*, corrupt und zum Teil interpoliert sind V. 1. 7 (*ὃ κακῶς φρονῶν, πείθου*) 8 (prosodisch falsch und metrisch bedenklich, etwa *δῶμ' ἐμοῦ πεισθεῖς βραχὺ*) 17. 22 (*ἀπιέναι* genügt nicht, *ἔκτοπος γενήσομαι* oder dergleichen).

übrigen Einleitungsmonologen ist nicht einer oder kaum einer, und Inhalt als Monolog motiviert wäre, das heißt dessen Sprecher einem ersichtlichen Grunde einsam auftritt, sondern auch aus der es erklärt, warum er einsam ausspricht was er vorbringt, ist nur die Anfangsworte, sondern auch die Erzählung; Prologe von Agamemnon und Eumeniden, Medea und Stheneboia. Im allgemeinen Euripides bei der Technik des Alkestisprologs: motiviertes Aufreten Fall einige motivierte Worte, nicht motivierte Erzählung. In der Art er sich auch die Motivierung des Auftretens, so in dem der Andromache und Herakliden, vielleicht der Kyklops, der aber ist, können concurriren) auf die Medea zunächst folgenden Hippolytos einmal noch hat Euripides einen Anlauf zu äußerer und innerer Art der Art des Medeaprologs genommen: Iphigenie tritt zu Anwesenheit dem Orest ein Totenopfer bringen will (Iph. T. 61); sie ermahnt und deutet ihn, um sich die Seele zu befreien (42):

*ἢ καινὰ δ' ἴκει νύξ φέρουσα φάσματα,
λέξω πρὸς αἰθέρα, εἴ τι δὴ τόδ' ἔστ' ἄκος.*

Wie sie dem Publikum erzählt was der Dichter es wissen lassen soll, Führung und Einkleidung (*Πέλοψ ὁ Ταντάλειος ἐς Πίσαν μολών*) der kommen die Dienerinnen nicht und sie geht unverrichteter Sache aus dem Haus: *ἀλλ' ἐξ αἰτίας οὐπω τινὸς πάρεισιν· εἴμ' ἔσω δόμων.* Das heißt der Klang verschollener Kunstmittel.

Die Prologien des Jahrzehnts 430—420 (Hippolytos, Andromache, Herakliden, wahrscheinlich Hekabe und Herakles) bevorzugt Euripides ein Prolog: der *προλογοῦν* sitzt als Schutzflüchtender auf der Bühne, mit Herakliden, Herakles), allein (Andromache, wie später Helene), unter den Tiden). Dadurch ist die Anwesenheit des Prologredens ohne Anwesenheit, aber auch in Herakliden Herakles Hiketiden die Anwesenheit, so daß die Prologrede nicht als Monolog eines einsamen Sprechers kann. Das Nächstliegende wäre gewesen, den Sprecher seine Anwesenheit, Amphitryon an Megara, Aethra an Adrastos das Wort zu sagen: die Bedingungen waren aber auch vorhanden, diese Stücke motivierten, leidenschaftlichen Prologreden beginnen zu lassen, wie wenn es sind alles Stoffe, deren zu Anfang fertige Situation ein Prolog enthält; der Dichter konnte, ohne einen Anlaß suchen und glaubwürdig machen, den Prologredens die Voraussetzungen der Handlung darlegen, die der eignen Lage angemessen war, darlegen lassen. Aber der Gunst des Stoffes keinen Gebrauch gemacht. Freilich sind

sich hier nur um dramatische Technik, nicht um den poetischen Gehalt und die unabhängige poetische Weisheit. An der Aphrodite des Hippolytos kann man dieser Gesichtspunkte ermessen, vgl. Wilamowitz Hipp. S. 52, Griech. Trag.

diese vier Prologreden noch nicht von der dem bloßen Schema verfallenen Art. Alle vier setzen mit lebhafter gefärbten Worten ein: Aethra mit Gebet, Andromache mit der Anrufung ihrer entfernten Mädchenheimat (erst V. 16 nennt sie den gegenwärtigen Schauplatz), in weitergeführter Erinnerung kommt sie allmählich, durch zwei Relativsätze (2 ὄθεν, 8 ἦτις), auf den Anfang ihres jetzigen Zustandes. Dabei nennt sie sich, mit einem zum Affect gesteigerten Ausdruck den ersten Satz schließend: *ξηλωτὸς ἐν γε τῷ πρὶν Ἀνδρομάχῃ χρόνῳ, νῦν δ' ἐλ' τις ἄλλη δυστυχιστάτη γυνή*. Dieser Anfang ist der des Selbstgesprächs einer erregten Seele; aber mit V. 16 beginnt einfache Erzählung, die einfach zu Ende geführt wird. Amphitryon leitet die Vorstellung seiner Person mit lebhafter Frage ein: *τίς τὸν Διὸς ξύλλεκτρον οὐκ οἶδεν βροτῶν Ἀργείων Ἀμφιτρυόνα*; Iolaos hebt wie in stiller Betrachtung mit einer Lebenswahrheit an, die er auf sich anwendet (oben S. 20). Aber danach berichten Amphitryon wie Iolaos ohne weitere Figurierung was für die Handlung zu wissen nötig ist. In allen drei Stücken steigert sich die Handlung rasch. Megara antwortet dem Alten mit dem Affect der stärkeren Lebenskraft; auf Iolaos und Andromache dringt gleich nach der Prologrede die Gefahr ein, auf Iolaos in der Person des Feindes, die ihn kaum die Schilderung zu Ende führen läßt, auf Andromache in der Meldung der Dienerin. Hier wird die Absicht des Dichters besonders deutlich. Die Dienerin tritt ab und Andromache spricht (91) einen richtigen Monolog, der ihre Klagen (*οἷσπερ ἐγκείμεσθ' ἀεὶ θρήνοισι καὶ γόοισι καὶ δακρύμασιν*) einleitet und diese in der elegischen Monodie ausführt. Es ist klar, daß Euripides die stets gewohnten Klagen der Andromache in der Eingangsrede nur andeuten und danach erst, in der Steigerung, vorführen wollte.

Der Prolog der Hiketiden ist kunstreicher componirt; wenn man nur davon absieht, daß Aethra in Adrastos' und des Chors Anwesenheit redet, daß also ihre Rede nicht als Monolog motivirt ist, so kann man weder an der äußeren noch an der inneren Motivierung etwas aussetzen. Sie ist gekommen, um ein Opfer an dem Altar zu bringen (28—31), auf dem sie die Schutzflehenden antrifft, die ihr erzählen und klagen und sie bitten für sie einzustehn (8—28); sie gesellt sich zu ihnen und schickt einen Boten an Theseus (32—41); unter dem frischen Eindruck des Gehörten betet sie zu Demeter und führt sich dabei persönlich ein (1—7). Dies Alles, Gebet mit Einführung, Vorstellung des Chors, Anlaß seines Flehens, des Adrastos besonders, dessen Bitte, der Anlaß ihres Kommens, ihr Verweilen zur Hilfe der Schutzflehenden, die Erwartung des Theseus, dies Alles entwickelt sich wie unwillkürlich in Aithras Munde: es sind keine alten oder neuen Geschichten, die sie erzählt, sondern das eben Erlebte kommt, von der Erregung des Moments auf den gegenwärtigen Anblick und weiter zurück auf das Geschehene greifend, in ihren Worten vor Augen. Nachdem sie mit der Ruhe des Alters zu Ende gesprochen, geht der Chor sie mit leidenschaftlicher Klage an.

Man kann nach diesen vier Prologen von Tragödien stark pathetischen Stoffes, die von der Medea nicht allzuweit zeitlich entfernt sind, die künstleri-

sche Überlegung, die den Dichter vom Stile des Medeaprologs entfernt hat, wohl ermessen. Die Tragödie sollte nicht im heftigen Ton der Leidenschaft beginnen, das Feuer sollte sich vor den Augen des Zuschauers entzünden. Philoktet und Stheneboia lehren dasselbe. Euripides zog ein für allemal für den Prolog die schlichte Form der Erzählung vor, nach der er der Steigerung sicher war; wenn er das aber tat, so bedeutete es zugleich, daß er die innere und bald auch die äußere Motivierung aufgab, das heißt, daß er statt der Form eine Schablone verwendete und immer wieder einem Kunstzweck, den er dessen wert hielt, den Erstling seiner Tragödie opferte.¹⁾

Einander ähnlich sind die Prologreden des Hippolytos und der Hekabe: Aphrodite und das vom Körper gelöste Seelenbild des Polydoros, beides unirdische Wesen, beides *πρόσωπα προτατικά*, doch mit der Handlung eng verwoben; beide treten nur auf, weil es der Anfang der Tragödie ist (*κέκλημα Κύπρις, ἤγω — Πολύδωρος*), sagen was sie zu sagen haben, beide in ruhigem Ton, so sehr der Gegenstand sie persönlich trifft, und verschwinden, weil die Person erscheint, auf die sich ihre Reden beziehen: *ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ τόνδε παῖδα Θεσέως στείχοντα — ἔξω τῶνδε βήσομαι τόπων* (Hipp. 51), *γεραῖα δ' ἐκποδῶν χωρήσομαι Ἐκάβη· περὶ γὰρ ἡδ' ὑπὸ σκηνῆς πόδα Ἀγαμέμνονος* (Hec. 52), beide mit einem Nachwort an den Helden und die Heldin. Dann folgt in klagender Monodie der Traum der Hekabe²⁾; im Hippolytos steigt das Pathos nur allmählich an. Als dritter schließt sich diesen beiden der Prolog des Ion an, der auch zeitlich der behandelten Gruppe von Tragödien vielleicht zunächst steht. Alle drei Stücke treffen sich darin, daß auf die Eingangsrede eine Monodie des Helden folgt; Hippolytos und Ion in der Erscheinung des Gottes zu Anfang und Ende des Stückes. Die Rede des Hermes vor dem Ion zeigt einen Fortschritt in der Richtung des Schematischen. Der Gott ist mit der Handlung nicht verwoben, kein Pathos treibt ihn zum Reden; er erzählt denen, die es nicht wissen, was außer Phöbus er allein weiß, und er erzählt es mit Aktion in wohlgefügter Rede. Vorher führt er seine Person mit Stammbaum ein, *ἤγω δὲ Δελφῶν τήνδε γῆν*, nachher berichtet er was die Zuschauer von Xuthos und Kreusa wissen sollen und was diesen bevorsteht. Dann entfernt er sich: *οἶῶ γὰρ ἐκβαλόντα Λοξίου γόνον τόνδε*.

Die folgenden Tragödien zeigen durchweg die Neigung, das Auftreten des *προλογίζων* zu motivieren. Zunächst die des folgenden Jahrzehnts, außer Ion: Troades, taurische Iphigenie³⁾, Elektra, Helena. Von Iphigenie war oben die Rede; ihr Prolog hat in seiner ersten Hälfte große Ähnlichkeit mit dem des Ion: Stammbaum, Erzählung der Vorgeschichte mit Aktion, Kalchas wird redend

1) Vgl. v. Arnim de prol. Eur. 90 sq.

2) Es liegt nahe anzunehmen, daß die Erscheinung des Polydoros bedeuten soll, daß er der Hekabe den Traum bringt, wie V. 30 *ὑπὲρ μητρὸς φιλῆς Ἐκάβης εἰσσω* in den Scholien (*ὄναρ αὐτῇ φαίνομαι* und zu 53 p. 18, 13 *ταραχθεῖσα τῷ φάσματι ἀνέστη*) verstanden wird; vgl. die Iliada des Pacuvius; aber der Dichter hätte das doch wohl gesagt, V. 32 *τριταῖον ἤδη φέγγος* führt gradezu davon ab.

3) Vgl. Bruhn, Ausgew. Trag. d. Eur. II S. 11 ff.

eingeführt wie Phöbus Ion 29. In dieser Erzählung ist nichts zu spüren von der Erregung, unter der Iphigenie nach V. 42 steht, die sie treibt ihren Traum den einsamen Lüften zu sagen.

Im Gegensatz zu dieser Rede ist die des Poseidon vor den Troades innerlich ausgeglichen, auch äußerlich sicherer eingeführt. ἦκω beginnt auch er, wie Polydoros, um sich mit Namen vorzustellen; aber er kommt im gegebenen Moment zu bestimmtem Zwecke, von dem rauchenden Ilion, seiner alten Stätte, Abschied zu nehmen (23. 45). Zu erzählen ist nicht viel, und das Wenige ordnet sich der Bewegung, die den Gott beim Anblick der zerstörten Stadt erfüllt, wie unwillkürlich ein; nicht alles: die Mitteilungen über die Troerinnen und das Vorzeigen der Hekabe (36 τὴν δ' ἀθλίαν τήνδ' εἴ τις εἰσορᾶν θέλει, πάρεσται, Ἐκάβην κειμένην πυλῶν πάρος) sind von der schematischen Art.

Zu Anfang der Elektra geht der Landmann an sein Tagewerk, wie die Priesterin der Eumeniden; sein Auftreten ist so wohlmotiviert wie die Darlegung der ὑποκείμενα es nicht ist. Der Eingang ὃ γῆς παλαιὸν Ἄργος ist nur Figur, die keinen andern Zweck hat als zu Anfang der Helena Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί. Helena sitzt als Schutzflehende am Grabe des Proteus; mit ihrer Erscheinung und Rede steht es genau wie mit der des Landmanns. Die beiden Reden haben auch darin Ähnlichkeit untereinander wie mit den Prologen der taurischen Iphigenie und dann der Phönissen und des Orestes, daß sie von Personen gesprochen werden, die von den vorgebrachten Dingen am nächsten und aufs stärkste berührt werden; anders die älteren bis Hippolytos und die zwischen Herakles und Elektra liegenden Hiketiden, Ion, Troades. Ferner treffen sich Elektra und Helena darin, daß auf den ersten Monolog unmittelbar ein zweiter (Elektra, Teukros) folgt, dann Dialog der beiden Personen.

Die Prologreden zu Phönissen¹⁾ und Orestes sind rechte Muster der erstarrten Form. Äußerlich motiviert ist die Rede Elektras: sie sitzt am Lager des Orestes und schaut nach Menelaos aus, die nächste Analogie zu Helena und den andern schutzflehenden Prologisten. Iokaste hat nach Polyneikes geschickt und er hat versprochen zu kommen (81—83), aber sie sagt nicht einmal, daß sie heraustritt ihn zu erwarten. Die Folge ist, daß in beiden, in Elektras noch mehr als in Iokastes Rede das Mißverhältnis zwischen äußerer und innerer Motivierung empfunden wird. Beide erzählen ohne Affect, nicht ohne äußere Zeichen des Affects, besonders in Anfang und Schluß, aber ohne daß durch ihn der überlegte Lauf der Erzählung, auch wo Iokaste redende Personen agiert (17. 40) irgend beeinflußt wäre. Iokaste beginnt mit Anrufung des Helios, ὃ τὴν ἐν ἄστροις οὐρανοῦ τέμνων ὁδόν — Ἥλιε, aber nicht um γῆ τε κοῦρανῶ ihr Leid zu klagen, sondern um den Gedanken: 'Kadmos kam an einem Unglückstage nach Theben' in die Figur zu kleiden: 'o Sonne, wie schrecklich gingst du auf

1) schol. Phoen. 88 τὰ τῆς Ἰοκάστης παρελκόμενά ἐστι καὶ ἕνεκα τοῦ θεάτρον ἐπιτάται. — Der Anfang der mit den Phönissen zugleich aufgeführten Hypsipyle bei Aristophanes Ran. 1211, einfach erzählend. Ebenso der Prolog der klugen Melanippe und alle oben genannten, die wir nur aus Fragmenten kennen.

dem Tage, da Kadmos nach Theben kam'; ähnlich dem Anfang der Elektra, *γῆς παλαιὸν Ἄργος*. Elektra beginnt mit einer Lebensbetrachtung, wie Iolaos den Herakliden, die sie auf Tantalos anwendet: mit ihm, dem Urheber des ummbaums, hebt ihre Erzählung an, wie die der Iokaste mit Kadmos, um wie sie auf die Gegenwart herabgeführt zu werden. Dabei geben beide in übereinstimmenden Worten der vollendeten Illusions- und Affectlosigkeit dieses Protypus einen charakteristischen Ausdruck. Iokaste hat den Bericht von der Vergeltung an der *σχιστῇ ὁδῷ* zu breit angelegt; sie ruft sich zur Knappheit der Erzählung zurück mit den Worten (43) *τί τὰκτὸς τῶν κακῶν με δεῖ λέγειν*; sie ist ein Redner vor Gericht, der sich besinnt was Regel und Umstände von ihm zu fordern.¹⁾ Dieser neuen Wendung gibt Euripides im nächsten oder übernächsten Prolog im Prolog der Elektra breiteren Raum. Niemand hört ihr zu als das Publikum; sie sagt V. 14 *τί τάρρητ' ἀναμετρήσασθαί με δεῖ*; 16 *τὰς γὰρ ἐν μέσῳ σιγῶν ἴσας, 26 ὧν δ' ἕκατι (πόσιν ἔκτεινε) παρθένῳ λέγειν οὐ καλόν· ἐὼ τοῦτ' ἀσαφῆς κοινῶ σκοπεῖν. Φοῖβον δ' ἀδικίαν μὲν τί δεῖ κατηγορεῖν; 37 ὀνομάζειν γὰρ αἰετοῦμαι θεάς*. Hier ist auf den unpersönlichen, von der inneren Bewegung getrennten und damit naturwidrigen Charakter dieser nur dem Zwecke dienenden Prologmonologe das Siegel gedrückt. Daß sie naturwidrig sind, schließt sich ein, daß sie auch kunstwidrig seien; aber die Technik hat, indem sie sich der Expositionsmittel einen erzählenden Einzelredner schuf, den die Handlungsführenden Monolog zerstört. Der 'prologus' der späteren Komödie ist in diesen Prologen potentiell vorhanden.

Zu Anfang der Bakchen tritt Dionysos in voller Handlung auf und redet zuletzt den Chor an; es ist das ursprüngliche Verhältniß des Schauspielers zum Chor, wie es der Theseus des Bakchylides zeigt und Euripides es in den Herakliden und annähernd in den Hiketiden (Aeschylos in den Hiketiden) bewahrt hat. Aber die Erzählung (*ἴκω Λιδὸς παῖς* —) und Ankündigung dessen, was der Chor beabsichtigt, ist nur zur Einführung da.

Die aulische Iphigenie hat Euripides ohne Zweifel mit der Rede Agamemnonns 49—114 begonnen. Aber deren Anfang und Ende sind vom Verfertiger der Anapäste geändert worden. Euripides konnte nicht beginnen: *ἐγένοντο Αἴδηα ἐστιάδι τρεῖς παρθένου, Φοῖβη Κλυταιμῆστρα τ', ἐμὴ ξυνάορος, Ἐλένη τε*, denn Agamemnon mußte seinen Namen nennen. Er konnte nicht schließen: *ἄ δ' οὐκ ἔλως ἔργων τότ', αὖθις μεταγράφω καλῶς πάλιν ἐς τήνδε δέλτον, ἣν κατ' εὐφρόνης κἀν λύοντα καὶ ξυνδοῦντά μ' εἰσείδες, γέρον, denn sie setzen die Anapäste des Prologmonolog voraus (34 ff.), den V. 3 Agamemnon anredet. Die Prologrede ist also in den zugedichteten Anapästen entsprechend gemodelt worden und wir können*

1) Gewiß ist die Erscheinung so zu erklären. Euripides hat sich Normen für die Erzählung gemacht, wie sie Aristoteles rhet. III 16 aufstellt, der auch einen euripideischen Prolog als Beispiel führt. Sonderbar ist nur, daß der Dichter seine Personen auf die Regeln hinweisen läßt. Auch Iphigenie spricht wie ein Redner, der sich zur Sache ruft (Rhein. Mus. LXIII 146) V. 11 *ἀλλ' οἰστῆός λόγος ὀνομά τε τοῦμόν κείσ' ὄθενπερ ἠεξάμην*.

nicht sagen, ob sie als Monolog äußerlich motivirt war oder ob der Alte von Anfang an zugegen sein sollte, wie Megara im Herakles und die alte Dienerin in den Trachinierinnen. Agamemnons Bericht ist ganz von der schematischen Art.

Allen auf die Medea folgenden Prologen steht der des Kyklops gegenüber als ein Eingangsmonolog von der alten, sowohl in der Erfindung wie in der Ausführung motivirten Art. Silen harkt den Platz vor der Höhle des Kyklopen ab; es ist sein gewöhnliches Tagewerk, die Satyrn sind fort, er redet mit sich selber, der geschwätzige Alte, wie er es jeden Morgen tut, und gewiß immer über dasselbe Thema, nicht zu seiner Seele, aber zu dem fernen Dionysos sprechend: ὦ Βρόμιε, διὰ σὲ μυρίους ἔχω πόνουσ, νῦν χῶτ' ἐν ἡβῃ τοῦμυον εὐσθένει δέμας· πρῶτον μὲν — ἔπειτα — καὶ νῦν, und so kommt er auf den gegenwärtigen Zustand; daß er breiter redet als nötig und einfließen läßt was die Zuschauer wissen sollen, dient zu seiner Charakterisirung. Diese Art der Prologrede ist gewiß ein Moment, das mit zur Altersbestimmung des *Κύκλωψ* dienen muß.

Während die Monologe als Eingang des Stückes bei Euripides Regel und sogar Gesetz sind, gehören selbstverständlich auch bei ihm Monologe nach der Eingangsrede zu den Ausnahmen und es handelt sich wesentlich darum zu sehen, welche Surrogate des Monologs und wie er sie verwendet. Die, wie wir sahen, von Aeschylos selten angewendete, von Sophokles ausgebildete Form der im Affect von den Anwesenden, sei es Chor oder Schauspieler, sich abwendenden und Götter, Abwesende, Tote, die Elemente, die umgebende Natur apostrophirende Rede ist auch Euripides sehr geläufig und zwar zu allen Zeiten. Es würde nicht uninteressant sein, ist aber für unsern Zweck nicht erforderlich, die einzelnen Stellen vorzuführen. Aber die Masse läßt sich nach wenigen Kennzeichen auseinanderlegen. Der in früherer Zeit häufigste Typus ist, daß auf eine den Affect anreizende oder zur Erwägung menschlichen Schicksals führende Rede der Angeredete nicht gleich direct antwortet, sondern nach einem Ausruf (*οἴμοι*) oder Anruf (ὦ Ζεῦ) seiner Empfindung zuerst in Worten Raum gibt und sich dann erst an den Andern, sei es Person oder Chor, wendet.¹⁾ Von dieser Form ist in der Alkestis nichts, in der Medea, so sehr ihr Charakter und die Handlung dazu Anlaß gab, nur ein Ansatz (277. 1405). Häufig wird sie in den Tragödien des auf die Medea folgenden Jahrzehnts, dann wieder selten.²⁾ Da

1) Sophokles s. S. 10.

2) Hipp. 616 (ὦ Ζεῦ, Schlechtigkeit der Weiber; 651 ὡς καὶ σὺ —); Androm. 319 (ὦ δόξα δόξα, wahrer und falscher Ruhm; 324 σὺ δὴ —); 693 (οἴμοι καθ' Ἑλλάδ' ὡς κακῶς νομίζεται, Feldherr und Heer; 703 ὡς καὶ σὺ —); Heraklid. 869 (ὦ Ζεῦ, Dank; 873 ὦ τέκνα); Hek. 488 (ὦ Ζεῦ, Betrachtung über Hekabes Schicksal; 599 ἀνίστασ' ὦ δύστηνε); Hiket. 734 (ὦ Ζεῦ, Betrachtung über menschliche Nichtigkeit; 750 ἀτὰρ τί ταῦτα, κείνο βούλομαι μαθεῖν); 1080 (οἴμοι, Betrachtung und Klage; 1104 οὐχ ὡς τάχιστα δητὰ μ' ἔξετ' ἐς δόμοις); Ion 384 (ὦ Φοῖβε, Vorwurf; 392 ἀλλ' ὦ ξένη, vgl. Iph. T. 77) vgl. 1261; Iph. T. 77 (ὦ Φοῖβε, ποῦ μ' αὖ τήνδ' ἐς ἔρων ἡγάγες χοήσας; die zweite Prologrede, das Tatsächliche, das mitgeteilt werden sollte, an den Affect der

die Form in Sophokles' Antigone und Oedipus T. in voller Ausbildung erscheint, in Alkestis und Medea nicht, aber in Andromache Hippolytos Herakliden, so wird man dabei bleiben dürfen, als den 'Erfinder' Sophokles zu bezeichnen.

Eine Spielart dieser Form ist es, daß eine in dieser Art angelegte Rede nicht in der directen Ansprache zu Ende geht, sondern daß sich der Affect des Sprechenden wieder der Apostrophirung zuwendet, und zwar nicht der ersten, sondern einer andern, mit der nun die Rede wirksam geschlossen wird. Diese Form findet sich nur in der Hekabe und mit besonderer Bevorzugung im Herakles, daß heißt in den Jahren 425 bis 422: Hek. 585—602 Hekabe an die geporferte Polyxena, 603—618 an Talthybios und die Dienerin, 619 ὦ σχήματ' οἴκων, ὦ — — Πρίαμε, mit Schlußbetrachtung vor dem Abgehn; Herakles 170 ff. Amphitryon an den abwesenden Herakles (Ἡράκλεις 171. 175), von 182 an (ὦ κάμιστε βασιλέων) an Lykos gerichtet, den er widerlegt, dann 204 Frage und Aufforderung an Lykos, 217 φεῦ, ὦ γαῖα Κάδμου u. s. w.; ähnlich gebaut die Rede des Chors 252 ὦ γῆς λοχεύματα bis 257, Lykos in der dritten Person genannt, dann an Lykos 258—67, und wieder 268 ὦ δεξιὰ χεῖρ, ὡς ποθεῖς λαβεῖν δόρυ, wieder mit der Wendung an Lykos; 1340 Herakles (οἴμοι, Betrachtung), 1351 an Theseus, Amphitryon, die Leichen, schließend 1389 ὦ γαῖα Κάδμου (wie 217) u. s. w. Man darf hiernach sagen, daß diese Form der Rede eine weitere, steigernde Ausbildung der sophokleischen Form ist, die Euripides eingeführt, aber nach kurzer Zeit wieder aufgegeben hat.¹⁾

Die Reden des zweiten Typus beginnen mit der Anrede an Person oder Chor und gehen im Verlauf, wie sich die Empfindung des Redenden steigert oder seine Gedanken sich auf ein bestimmtes Ziel richten, in die monologartige Klage, Betrachtung, Anrufung über, um entweder damit zu schließen oder zum Schluß sich noch einmal an die Gegenwärtigen zu wenden. Es ist klar, wie verschieden solche Rede in Spiel und Vortrag von der gewöhnlichen sophokleischen Form sein muß, in der der Sprecher zuerst seinem Affect Luft macht und sich dann erst zur directen Antwort zusammenfaßt. Von dieser zweiten Art ist die Rede des Oedipus O. T. 1369 und das Lied des Aias 348 (Kommos); von dieser die drei oben besprochenen Reden Medeas an den Chor (364. 1019. 1236), auch die Anapäste der Alten Med. 116 und 184; ebenso die der Alten Hipp. 178 und 250, die sich wie jene in Lebensbetrachtung ergehen. Ferner die Rede der Andromache 384 an Menelaos, von 394 an Selbstgespräch, 413 ὦ τέκνον, die der Her-

ersten Worte heftend; 94 σὲ δ' ἱστορῶ, Πυλάδη), 344 (hier erst beginnt die Rede) ὦ καρδία τέλεινα, ihre Sinnesänderung gegen die Griechen, 351 φίλοι an den Chor; El. 367 (φεῦ, Betrachtung über ἀρετή, Anrede von 391 an), 866 (ὦ φέγγος, 870 an den Chor); Phoen. 1595 (ὦ μοῖρα, Klage des Oedipus; 1620 an Kreon). Nur Iph. A. 919 weicht ab: hier beginnt Achill eine Selbstbetrachtung ohne Ruf oder Anruf: ὑψηλόφρων μοι θυμὸς αἴρεται πρόσω, dann 932 an Klytaemestra. Doch läßt sich Theseus' Rede Hiket. 195 vergleichen (Betrachtung, 219 ἦς καὶ σύ —). Das sophokleische Kennzeichen des Anrufs ist, wie man sieht, von Euripides durchaus beibehalten worden. Vgl. frg. 324 (Danae) und von späteren Theodectes frg. 10 (p. 805 N.).

1) Vielleicht gehört hierher frg. 136 (Andromeda).

mione Andr. 920—953: bis 928 an Orestes, dann in dritter Person: 'sollte mich jemand fragen¹⁾, wie ich dazu kam: es war der böse Einfluß der Weiber', mit der Erwägung, die sie hätte anstellen sollen, der Nutzenanwendung und der Aufforderung an die Allgemeinheit: *πρὸς τὰδ' εἶ φυλάσσετε — πύλας*. Danach aber, wenn man nicht die kurze Anrufung der *ἐλπίς* Heraklid. 433. 4 hinzurechnen will, erscheint die Form erst wieder, gleichfalls halbversteckt, im Ion (247 ὦ ξένη, 252 ὦ τλήμονες γυναῖκες) und, mit Vorliebe angewandt, in den Troades: Hekabe 466 an den Chor *ἔατέ με*, 469 ὦ θεοί· κακούς μὲν ἀνακαλῶ τοὺς ξυμμάχους, ὅμως δ' ἔχει τι σχῆμα κικλήσκειν θεούς, 500 und 502 an die abwesenden Kinder, 505 wieder an den Chor: *τί δῆτά μ' ὀρθοῦτε*; Andromache 634 an Hekabe²⁾, 673 *σὲ δ' ὦ φίλ' Ἐκτορ*, 679 wieder an Hekabe (ähnlich 759); Hekabe 1156 an die Träger, 1167 ff. Totenklage an Astyanax. Es entspricht dem pathetischen Charakter der Troades und dem sinkenden Pathos der folgenden, daß in der Folge diese Form nicht mehr erscheint; zugleich ergibt sich hieraus, zusammen mit dem was an der ersten Form zu beobachten war, daß Euripides diese Bildungen der Rede nicht als Figuren zur Variirung des Ausdrucks verwendet, auch in seinen späten Zeiten nicht, sondern daß sie sich aus eigener Kraft einstellen wo das Feuer der Empfindung sie ruft.

Der dritte Typus ist Monolog vor anwesenden Personen oder Chor, die nicht angedet werden, gleichfalls sophokleisch (oben S. 10 ff.); Euripides hat solchen Monolog in den älteren Stücken nicht³⁾, zuerst in den Herakliden, dann, und zwar mit Vorliebe, im Herakles und Ion; danach in Troades, Elektra, Phönissen, endlich in der aulischen Iphigenie. Es sind 13 Reden, von denen fünf oder sechs den Aktschluß bilden (Heraklid. 740 Her. 339 Ion 429. 1041 Iph. A. 742, dazu Phoen. 625), mit offenbar beabsichtigtem Effect. Iolaos geht in den Kampf mit der Anrede an seinen Arm: *φεῦ· εἶθ' ὦ βραχίων* — (740—747); Amphitryon schließt die große Scene mit Lykos: ὦ Ζεῦ, μάτην ἄρ' ὀμόγαμόν σ' ἐκτεσάμην (339—347); Herakles erwachend 1089 (zu vergleichen Or. 211) und in Todesüberlegung 1146 redet ohne Amphitryon und den Chor zu sehen oder zu beachten. Ion bleibt V. 429 mit Kreusa und dem Chor auf der Bühne, während Xuthos in den Tempel gegangen ist; Kreusa betet an den Altären, Ion macht sich mit den Gedanken zu schaffen, die durch Kreusas versteckte Reden in ihm angeregt worden sind; er möchte davon loskommen (434), aber der Gedanke, daß die Götter sündigen, hält ihn fest. So sinnend geht er ab, und der Chor singt (452). Es ist ein Monolog, der der Handlung nichts hinzutut, aber den Jüngling in seiner weltfremden, nachdenklichen, zugleich sich gegen das Unrecht

1) In den Vers 929 *πῶς οὖν τὰδ', ὡς εἶποι τις, ἐξημάρτανες*; ist, um den bedenklichen Optativ herauszubringen, oft die Anrede an Orest hineincorrigirt worden. Aber das widerrät die ganze Fassung der Rede von 929 an. ὦδ' ἔρεῖ τις Nauck.

2) Daran ist trotz der gestörten Überlieferung nicht zu zweifeln.

3) Ob z. B. im Phoinix (frg. 817), ist nicht auszumachen. Ich erwähne die Fragmente nur, wo das Einzelne sich richtig beurteilen läßt ohne daß man das Ganze kennt; in dieser Untersuchung überhaupt kein häufiger Fall.

urwüchsig aufbäumenden Art klar vor Augen stellt. Ein ähnliches Nachdenken, mit Vorwurf gegen göttliche Einrichtung, enthält Ions Rede vor dem Auftreten der Priesterin, 1312—19; und mit stärkerem Pathos, vor der Entscheidung, von einem Entschluß zum andern kommend, 1369—94. Endlich die Abgangsworte des Pädagogen 1041—47, eingeleitet *ἄγ' ὃ γεραῖέ πούς*, wie die Rede der Hekabe vor dem Schlußkommos, Tro. 1272—83, der verzweifelte Abschied vom Vaterlande. El. 907 die Schmähung der Leiche Ägisths (vgl. Hek. 1167 und Soph. El. 1126 Ai. 992); Phoen. 625 der pathetische Abgang des Polyneikes, Abschied von Land und Göttern, dann nach einem Wort des Eteokles das Stasimon. Die aulische Iphigenie hat zwei solche Monologe, den ersten nach der interpolierten Botenscene, deren Entfernung eine Lücke läßt, sodaß nicht mit Sicherheit zu sagen ist, ob V. 442 den Anfang der Rede bildet: *οἴμοι τί φῶ δύστηνος*; Auch von 554 an ist die Authentizität des Textes zweifelhaft, aber die Art wie Menelaos reagiert (471) zeigt doch, daß die Rede als Monolog durchgeführt war oder werden sollte. V. 742 bleibt Agamemnon zurück: *οἴμοι, μάτην ἦξ', ἐλπίδος δ' ἀπεσφάλην*, spricht das Bewußtsein von der Unwürdigkeit seiner Lage und die Absicht, mit Kalchas zu verhandeln, aus; dann das Stasimon. Auch im Kyklops ist ein solcher Monolog: 347 Klage und Gebet des Odysseus vor Abgang und Aktschluß.

In diese Reihe gehört auch das Gebet, wenn es nicht gleichsam ein öffentliches Gebet ist (wie Aesch. Sept. 69). Sophokles' Elektra betet vor der Entscheidung (1376), Oedipus vor der Parodos (O. C. 84). Euripides stellt das Gebet fast stets an den Aktschluß (Hipp. 70. 114, an die gegenwärtigen Götterbilder, sind Gebete anderer Art), in der Gefahr, vor der Katastrophe, in der höchsten Spannung das letzte an die Gottheit gerichtete Wort: Herakles 490. 497 Hel. 1093. 1441 Iph. T. 1082 Kykl. 350. 599, auch das Gebet der Dreie Or. 1225. Selten leitet das Gebet ein wichtiges Moment der Handlung ein, wie Tro. 884.

Ferner gehören in diese Reihe die von Euripides besonders ausgebildeten Monodien, meist Klagelieder, auch im Kommos oft in dem besprochenen Sinne monologisch gebildet: Alk. 243. 861 (Anapäste)¹⁾ Hipp. 817 Andr. 1173²⁾ Hek. 68. 155. 681. 1056 Hiket. 990 Ion 859 Tro. 1287 Hel. 362³⁾ Andromeda (Thesm.) Phoen. 1485 Or. 1381. 1452 Iph. A. 1283. Aus diesen hebt sich das anapästische Lied Ion 859 durch die Motivierung heraus: Kreusa beginnt ihre Seele anredend: *ὦ ψυχὰ, πῶς σιγάσω, πῶς δὲ σκοτίας ἀναφήνω ἐννάς, αἰδοῦς δ' ἀπολειφθῶ*; wie Prometheus *οὔτε σιγᾶν οὔτε μὴ σιγᾶν τύχας οἶόν τέ μοι τάσδ' ἐστίν*, und fährt fort (874) *οὐκέτι κρούσω λέχος, ὡς στέρονων ἀπονησαμένη ὄρων ἔσομαι*, wie Med. 57 Tro. 110 Iph. T. 43; nur daß hier der Pädagog und der Chor anwesend sind.

1) Medea klagt nur in den Anapästen des Prologs; nur der Chor singt.

2) Den Herakliden ist wahrscheinlich eine Monodie der Alkmene bei der Bearbeitung verloren gegangen. Wilamowitz Herm. XVII.

3) Vielleicht hat der Chor schon mit V. 361 die Bühne verlassen.

Diese Lieder sind die dramatische Gestaltung des homerischen Selbstgesprächs, das, meist mit *ᾠμοι ἐγώ* beginnend, nur dem Affect Ausdruck gibt.

Eine besondere Gruppe bilden die Reden, die ein Auftretender hält, in gebetartiger Begrüßung des Hauses (bei Euripides nur Her. 523 Or. 356 Hel. 1165)¹⁾ oder indem er sich einführt und den Anlaß seines Kommens angibt, ehe er die auf der Bühne Anwesenden erblickt und anredet. Wir haben gesehen, daß Aeschylos diese Auftrittsreden kennt, Sophokles sie vermeidet. Euripides folgt in seiner älteren Zeit dem Sophokles: in den 5 ältesten Stücken gibt es keine solchen Reden, der Auftretende redet ohne weiteres, auch wo er mit *ἦκω* beginnt (Alk. 614 Med. 866 Hipp. 902 Andr. 309), den Chor (Alk. 476 Med. 1293 Hipp. 790. 1153 Andr. 547. 802. 881. 1047 Heraklid. 474) oder eine Person an (Alk. 614 Med. 271. 447. 663. 866. 1002. 1121 Hipp. 902 Andr. 309 Heraklid 55. 120. 646. 784. 928); nur Hermione (Andr. 147) schickt einige einleitende Verse voraus.²⁾ Danach hat er die äschyleische Eintrittsrede wieder aufgenommen: sie erscheint in Hekabe Herakles Hiketiden. Hek. 1109 beginnt Agamemnon *κραυγῆς ἀκούσας ἦλθον* und redet 5 Verse fort (dagegen Hipp. 902 *κραυγῆς ἀκούσας σῆς ἀφικόμην, πάτερ*), bis Polymestor ihn anruft, dann 1116 *ἔα, Πολυμήστορ ὦ δύστηνε*. Dies *ἔα* ist das den Monolog abbrechende Wort: Her. 523 *ὦ χαῖρε μέλαθρον* (525 *ἔα*), Hiket. 87 (92 *ἔα*) 1034. Dann weiter Tro. 860 El. 487 Hel. 68 (71 *ἔα*) 528 (541 *ἔα*) 1165 *ὦ χαῖρε, πατρὸς μνήμα* (1177 *ἔα*), Andromeda in Ar. Thesm. 1098 (1105 *ἔα*), Phoen. 261. 1310 Or. 356 *ὦ δῶμα*, 1554 Bakch. 215. 1025 *ὦ δῶμα* Iph. A. 1098. Da sich in diesen Reden meist der Auftretende persönlich einführt, bekommen einige dadurch einen der Prologrede ähnlichen Anstrich und Inhalt: Iphis Hik. 1034, Menelaos Or. 356, Pentheus Bakch. 215.³⁾ Dies ist eine eigne Form, die Euripides in seiner späteren Zeit weiter ausgebildet hat.⁴⁾ Tro. 860 tritt Menelaos, einen neuen Teil der Handlung einleitend, mit einer richtigen Prologrede auf, in der er, pathetisch beginnend, erzählt was für das Verständniß nötig ist; das Auftreten ist motivirt: er kommt mit Trabanten, um Helena aus dem Zelt aufs Schiff zu holen. Den stärksten Gebrauch macht Euripides von dieser Form in der Helena. V. 528 kommt Helena aus dem Hause und erzählt dem Publikum die Prophezeiung, die sie empfangen hat; nicht etwa dem Chor, denn der war mit im Hause und hat unmittelbar vorher, gleich-

1) Vgl. Bacch. 1025; frg. 558. 696 sind Prologreden (oben S. 19) wie die der Alkestis.

2) frg. 443 (Hippol. vel.) ist schwerlich Auftrittsrede.

3) Wenn Welcker (Gr. Tr. II 647 ff.) mit seiner auf schol. Thesm. 1065 (*τοῦ προλόγου Ἀνδρομέδας εἰσβολή*) gestützten Auffassung recht hat, so ist die Andromeda das Vorbild der Prologform, die ich Plaut. F. 194 besprochen habe. Robert Arch. Z. XXXVI (1878) S. 18 ff. hat dagegen eine Prologrede der Echo angenommen; v. Arnim de prol. Eur. 106 stimmt ihm zu, wahrscheinlich mit Recht. Ganz sicher ist es mir nicht, da die Figur der Echo in den Thesmophoriazusen nur um so komischer ist, wenn sie bei Euripides *ἐν ἄντροις* (1019) geblieben war.

4) Die Rede des Aegisthos Aesch. Agam. 1577, die einen ähnlichen Anstrich hat, ist doch von ganz anderer Art: Aegisth erzählt zwar, aber dem Chor, um seine Tat als Resultat gerechter Überlegung und des auf Agamemnon ruhenden Fluches zu erweisen.

falls heraustretend, erzählt: *ἤκουσα τὰς θεσπιῶδοῦ κόρας*. Diese hintereinander in doppelter Form, lyrisch und episch, gegebene Mitteilung ist sehr merkwürdig. Auch die Rede des Theoklymenos 1165 erinnert in ihrem ersten Teil an die Prologreden. Vor allem aber ist die Rede des Menelaos 386 ff. vollkommen als Prologrede gebildet, und der ganze Szenencomplex, den sie einleitet, ist ein *πρόλογος* wie er das Stück eröffnet hat: Monolog, Dialog mit einer hinzukommenden Person, Monolog des ersten Sprechers, Einzugslied. Denn der Chor hat V. 385 die Bühne verlassen, wie Alk. 746; er ist mit Helena ins Haus gegangen (327. 330) und tritt vor ihr wieder heraus V. 515. Menelaos kommt also V. 386 auf die leere Bühne. Er ist ausgegangen um für sich und seine schiffbrüchigen Gefährten nach des Lebens Notdurft auszuschauen; er hat den Palast von ferne gesehen und kommt heran (428 ff.). So erzählt er seine Schicksale und die letzten Erlebnisse, die der Zuschauer kennen muß, eigentlich ohne bessere Motivierung als die Prologreden sie zu haben pflegen, aber mit einer pathetischen Einkleidung des Anfangs wenigstens, die mit keiner andern Prologrede eher als mit der der alten Dienerin vor der Medea zu vergleichen ist: 'o Pelops, wärest du doch, als dein Vater dich den Göttern vorsetzte, gestorben, ehe du den Atreus gezeugt hättest, Agamemnons und meinen Vater'. Die Ähnlichkeit der Anlage wäre vollkommen, wenn er fortführe: 'dann wäre das und das nicht geschehen'; aber hier weicht er ab: er nennt den Bruder und sich *κλεινὸν ζυγόν*, erklärt daran anknüpfend das *κλεινόν* (393—6) und erzählt von der Rückkehr und seinen eignen Leiden: *ἐγὼ δέ* — (400), *καὶ νῦν* — (408). Die innere Bewegung reicht nicht aus, den Ton der leidenschaftlichen Klage bis an Ende durchzuführen; so fällt die Rede in den Stil der andern zurück. Menelaos hat dann, nachdem die Alte ihn allein gelassen, noch einen Monolog, von dem gleich die Rede sein soll. Im ganzen ist in der Helena vom Monolog mehr Gebrauch gemacht als in einer der andern Tragödien; dem entspricht das Zurücktreten des Chors in dieser Tragödie: er singt das erste Stasimon V. 1107.

Das Motiv des Auftretenden ist am tiefsten gefaßt Phoen. 261, wo Polyneikes als Feind in die Heimatstadt eingelassen ist. Er kommt wirklich allein und unbegleitet, das Schwert offen in der Faust, um sich spähend, vor Geräuschen erschreckend; er traut dem freien Geleit nicht, auch der Mutter nicht, nur die Altäre in der Nähe geben ihm Sicherheit. Dies alles spricht er aus, wie es vom Tor bis an den Palast unablässig seinen Sinn bewegen muß. Vor dem Palast angekommen redet er den Chor an.

Eine letzte Gruppe wirklicher Monologe, Einzelreden oder Lieder einer Person auf leerer Bühne, finden sich in den Prologen nach der Eingangsrede und der auf sie folgenden Dialogscene, wie die Monodien des Prometheus und der sophokleischen Elektra. Gesprochene Rede ist es nur zweimal: Andr. 91 die Einleitung der Klage, und Or. 126. Hier bleibt Elektra, nachdem Helena gegangen, wieder mit dem schlafenden Orestes allein und gibt ihren Gefühlen über die liebe Verwandte in 5^{1/2} Versen Ausdruck: *ὦ φύσις, ἐν ἀνθρώποισιν ὧς μέγ' εἶ κακόν*, 'habt ihr gesehen', so redet sie die gedachten Gesprächsgenossen

an, in der Komödie wäre es das Publikum, 'habt ihr gesehen, wie sie sich die Haare geschnitten hat?' Dann eine Verwünschung, der sie weiter nachgehen würde, wenn nicht jetzt der einziehende Chor ihre Aufmerksamkeit in Anspruch nähme. In den übrigen Fällen sind es Monodien (oder Anapäste) und meistens Klagen, wie in Prometheus und Sophokles' Elektra. Die Klagen der Medea zu Anfang, denen die Amme antwortet, gehören hierher; und die übrigen in denen, wie wir sahen, auf die ruhigere Eingangsrede das starke Pathos folgt. Andr. 103 das Klagelied Andromaches¹⁾; Tro. 98 Hekabes Klage, mit Selbstanrede beginnend: *ἄνα, δύσδαιμον, πεδόθεν κεφαλὴν ἐπάειρε*, dann *οὐκέτι — βασιλεῖς ἐσμεν* und wieder *ἀνέχου* und weiter in zweiter Person; 110 *τί με χρῆ σιγᾶν, τί δὲ μὴ σιγᾶν, τί δὲ θρηνηῆσαι*; El. 112 gleichfalls beginnend *ξύντειν'*, *ῶρα, ποδὸς ὀρμάν, ὦ ἔμβα ἔμβα κατακλάουσα*, dann in erster Person fortfahrend²⁾; es ist die stete Klage jedes Morgens; Hel. 164 *ὦ μεγάλων ἀχέων καταβαλλομένα μέγαν οἶτον, ποῖον ἀμιλλαθῶ γόνον*; Helena in ähnlicher Situation wie Andromache. Diesen Klage-
liedern steht gegenüber Ions Monodie V. 82: der Morgen kommt, die Priesterin ist auf ihrem Sitz: *ἡμεῖς δὲ πόνους, οὓς ἐκ παιδὸς μοχθοῦμεν αἰεὶ* — er geht an sein Tagewerk und begleitet es mit gewohntem Gesang.

Wenn wir hiernach fragen, wie weit Euripides der Einzelrede einer auf der Bühne einsamen Person Raum gegeben hat, so finden wir solche außer in der stereotyp gewordenen Prologrede oft, und zwar von Medea bis Orestes, im *πρόλογος* nach der Eingangsscene, vor der *πάροδος*, wo sie sonst nur Aeschylos im Prometheus und Sophokles in der Elektra zugelassen hat. Das ist die Stelle der Tragödie, an der solche Szenen, ohne durch künstliche Erfindung, gegen die Gewohnheit der Bühne, den Chor zu entfernen, angebracht werden können. Aus der häufigen Benutzung dieser Gelegenheit, wie auch aus dem für die Einführung des Stückes festgelegten Monolog sieht man, daß Euripides geneigt war, dem Monolog eine stärkere Entwicklung zu gönnen, als er vordem gefunden hatte.³⁾ Dieser Neigung opferte er in den meisten Fällen die starken Ansprüche an Motivierung, die besonders bei Aeschylos hervortreten, indem er zwar das einsame Auftreten meist, aber das einsame Sprechen dem Inhalt nach selten motivirte. Dagegen gab er in viel größerem Maße als Aeschylos und auch als Sophokles, der diese Form ausgebildet hat, der erregten oder nachdenklichen Rede in Gegenwart von Personen oder Chor monologische Färbung. Am deutlichsten zeigt sich dies in der Einführung der Selbstanrede, die wir nach Homer zuerst wieder in der Alkestis in einem wirklichen Monolog gefunden haben (837), danach Med. 1056. 1242 Heraklid. 740 Hek. 736 (s. u.) Ion 1041 Tro. 98. 1275 Iph. T. 344 El. 112⁴⁾.

1) Hek. 68 ist an die Begleiterinnen gerichtet, dabei zieht der Chor ein.

2) Vgl. Vahlen Opusc. acad. I 372 und s. u.

3) Äußerungen über einsames Denken Hipp. 375 Heraklid. 993. frg. 901.

4) Frg. 924 *μὴ μοι λεπτῶν θίγγανε μύθων, ψυχῆ· τί περίσσα φρονεῖς; εἰ μὴ μέλλεις σεμνύνεσθαι παρ' ὁμοίοις.* adesp. 398 <ὦ> *γλώσσα, μέτριον εἴ τι νομπάσαι θέλεις, ἔξειπε.*

Nur zweimal hat Euripides den Chor von der Bühne entfernt, um Raum für Monologe zu schaffen, in der *Alkestis* und *Helena*, den beiden Stücken, die am entschiedensten innerhalb der uns bekannten Production des Euripides Sonderstellungen einnehmen. Sophokles hat es im *Aias* getan, um die Katastrophe, bei der der Chor nicht zugegen sein durfte, auf der Bühne vorgehen lassen zu können; Euripides in der *Alkestis* vielmehr, um, in einer durch Monolog, Dialog, Monolog gehenden Scene, in einem plötzlichen Umschwung der Stimmung die entscheidende Wendung vorzubereiten. Dazu läßt er den Helden, so kraftvoll und einfach wie Admet schwächlich und unklaren Sinnes ist, durch sein eignes Wesen wirken; er tritt auf, wie wenn ein Wind das Staubige und Traurige verscheucht hätte. In der *Helena* verschlingt sich die Handlung erst, indem sie durch Menelaos' Auftreten von neuem anhebt. Euripides scheint für die Oekonomie des Intrigenspiels, das er in dieser Zeit, durch Ion, Helene und taurische Iphigenie, gestaltet und damit der Komödie die Wege weist, nach neuen scenischen Mitteln gesucht zu haben. Die Auftrittsrede des Menelaos V. 386 ist, wie wir sahen, eine richtige Prologrede, angelegt im Stil der *Medea*. Nach dem Gespräch mit der Alten bleibt er wieder allein in vollem Erstaunen über das Vernommene und redet aufs natürlichste mit sich selber fort (483): *τί φῶ; τί λέξω*; Helena hier? Er überlegt die Möglichkeiten einer Verwechselung trotz so genauer Angaben und beruhigt sich damit, daß gleiche Namen täuschen können. So will er auch nicht fliehen (500), denn die Bitten des Menelaos wird niemand von sich weisen. Daher der Entschluß (505): *δύμῳν ἄνακτα προσμενῶ*: entweder wird er seine Absicht erreichen oder auch dann Zeit zum Fliehen haben.

Dies ist von allen wirklichen Monologen der Tragödie der erste und einzige, in dem der Sprechende nach der homerischen Art durch Überlegungen zum Entschlusse gelangt. *Aias* ist längst entschlossen, als der Monolog beginnt; *Herakles* ist entschlossen, sobald er die wahre Lage des Hauses vernimmt. Aber nicht nur aus den wenigen Monologen engeren Sinnes ist die Überlegung in Worten so gut wie verbannt, auch in den bei Sophokles und besonders bei Euripides so häufigen und vielgestaltigen Surrogaten des Monologs, den an Personen oder Chor gerichteten oder über ihre Köpfe weg gehaltenen Reden ist die Überlegung ein seltenes Element. Einen Ansatz enthalten Eteokles' Antworten in den Sieben vor Theben (besonders 653 ff.); bei Sophokles nur *Philoktet* 1348 ff. (oben S. 11), das kann euripideischer Einfluß sein. Denn Euripides hat die durch Überlegung zum Entschluß vordringende Rede zwar nicht häufig, aber in voller Ausbildung. Drei Reden *Medeas* sind ganz von diesem Zuge beherrscht (oben S. 17 ff.), von ihnen unterscheidet sich die vierte dadurch, daß *Medea* dem Chor ihre *βουλευματα* mitteilt (772). *Andromache* kommt durch die Überlegungen 394 ff. zu dem Entschlusse, den Altar zu verlassen¹⁾. *Ion* beginnt 1369 den durch die

1) Ähnlich *Herakles* 316 ff., nur ohne die Überlegung in Worten. 1146 beginnt die Überlegung, aber der Entschluß wird gekreuzt.

Enthüllung angeregten Empfindungen Ausdruck zu geben; diese führen ihn durch die Überlegung, daß die Kiste Unerwünshtes enthalten könne, zu dem Entschluß, sie uneröffnet dem Gotte zu weihen; die andre Überlegung, daß er damit den Befehl des Gottes verletzen würde, drängt sich vor, er beschließt anders und beginnt die Kiste zu öffnen. Sehr merkwürdig ist die Scene Hek. 726 ff. Agamemnon tritt auf, fordert Hekabe auf, ihre Tochter zu bestatten und sieht den verhüllten Leichnam des Polydoros; Hekabe antwortet ihm nicht (736):

E. δύστην', ἐμαντήν γὰρ λέγω λέγουσα σέ,

Ἐκάβη, τί δράσω; πότρεα προσπέσω γόνυ

Ἀγαμέμνονος τοῦδ', ἢ φέρω σιγῇ κακά;

*A. τί μοι προσώπω νῶτον ἐγκλίνασα σὸν
δύρη, τὸ πραχθὲν δ' οὐ λέγεις, τίς ἔσθ' ὅδε;* 740

*E. ἀλλ' εἴ με δούλην πολεμίαν θ' ἠγοῦμενος
γονάτων ἀπώσαιτ', ἄλλος αὖ προσθείμεθ' ἄν.*

*A. οὔτοι πέφυκα μάντις, ὥστε μὴ κλύων
ἐξιστορήσαι σῶν ὁδὸν βουλευμάτων.*

*E. ἄρ' ἐκλογίζομαι γε πρὸς τὸ δυσμενές
μᾶλλον φρένας τοῦδ' ὄντος οὐχὶ δυσμενοῦς;* 745

*A. εἴ τοί με βούλει τῶνδε μηδὲν εἰδέναι,
ἔς ταῦτόν ἤκεις· καὶ γὰρ οὐδ' ἐγὼ κλύειν.*

*E. οὐκ ἄν δυναίμην τοῦδε τιμωρεῖν ἄτερ
τέκνοισι τοῖς ἐμοῖσι. τί στρέφω τάδε;* 750

τολμᾶν ἀνάγκη, κἂν τύχω κἂν μὴ τύχω.

Ἀγάμεμνον, ἱκετεύω σε τῶνδε γονάτων

καὶ σοῦ γενεῖου δεξιᾶς τ' εὐδαίμονος.

Hier ist eine vollkommene, scenisch stark bezeichnete, durch vier Phasen bis zum Entschluß und dessen Ausführung geleitete Überlegung. Obgleich durchaus Monolog ist sie doch stichomythisch in ihre vier Abschnitte zerlegt, das Auffallende des Selbstgesprächs¹⁾ wird durch Agamemnons Zwischenreden besonders verdeutlicht²⁾.

Dies ist aber auch alles was von der homerischen Art des Monologs aus Euripides angeführt oder mit ihr verglichen werden kann. Nach der Helena hat er diese Form in den erhaltenen Stücken nicht wieder angewendet oder weiter ausgebildet. Einen besonders kräftig charakterisirten Monolog fanden wir in der Rede des Polyneikes Phoen. 261; aber wo in demselben Stücke Menoikeus, nach den verstellten Worten an den Vater, den Entschluß faßt, sich selbst zu opfern, tut er es nicht auf dem Wege der Überlegung, sondern umgekehrt: er teilt dem Chor, der aus fremden Weibern besteht, den gefaßten

1) Didymos bezog *δύστηνε* auf Polydoros (schol.), so auffallend war ihm die Redeform; und G. Hermann stimmt ihm bei. Vgl. Vahlen Opusc. acad. I 372.

2) Wie eine entfernte Vorbildung erscheinen Klytaemestras Worte Soph. El. 766 und 770, mit den Zwischenreden des Boten (oben S. 11 f.).

Entschluß mit (991) und fügt die Gründe hinzu, die ihn dazu bewogen haben. Es ist der synthetische Weg statt des analytischen: statt durch die einzelnen Momente zum Resultat, das sich im Entschlusse darstellt, zu gelangen, wird das Resultat hingestellt und in die Elemente zerlegt, aus denen es hervorgegangen. Wenn irgendwo, so war hier für eine laute Überlegung der Anlaß da.¹⁾

Es kann nach allem wohl mit Sicherheit behauptet werden, daß die Tragiker und besonders Euripides dem Monolog deshalb eine so geringe Ausbildung gegeben haben, weil die Existenz des Chors sie daran verhinderte, nicht weil sie den Monolog aus künstlerischen Erwägungen verwarfen. Schon Sophokles, besonders aber Euripides hat mit den Schwierigkeiten gekämpft, die durch den Chor der monologischen Behandlung des Affects und der Überlegung bereitet waren. Er hat vieles versucht, manches durchgeführt, im ganzen aber den Kampf aufgegeben.

Der Rhesos zeigt auch in diesem Punkt seine archaisirende Tendenz. Er ist ganz ohne Monolog und hat auch nichts von den sophokleisch-euripideischen monologartigen Bildungen; die Technik, die er in diesem Punkt befolgt, ist ganz die der älteren Tragödien des Aeschylus.

5.

Von dem Kampf, den die Tragödie um den Monolog geführt hat, findet sich in der alten Komödie, soweit wir sie aus Aristophanes kennen, keine Spur. Es ist auch kein Grund anzunehmen, daß Kratinos, Eupolis und die andern sich in diesem Punkt von Aristophanes unterschieden hätten. Denn erstens nimmt der Chor der Komödie in viel lebhafterer Weise als der tragische an der Handlung teil; zweitens kommt für die Person der Komödie die Möglichkeit hinzu, mit Durchbrechung der Illusion zum Publikum zu sprechen; und drittens sind die Affecte der komischen Personen der *ἀρχαία* nicht von der Art, daß sie die Empfindungen nach innen treiben und nur in der Einsamkeit hervorbrechen lassen, sondern sie sind von geselliger Natur. Die Komödie fand, wenn der Chor einmal auf der Bühne war, keinen Anlaß mehr zu einsamer Rede.

Ritter Wespen Friede Vögel Frösche sind so gut wie ganz ohne Monologe. Die Verse des Xanthias Vesp. 1292—6 (*ὡς χελῶναι*) und 1474—81 (*οὐκ τὸν Διόυυσον*) werden die einen vom Chor aufgenommen, sind also zu ihm gesprochen, die andern sind eine Art von Botenrede, nur durch die Gegenwart des Chors motivirt. In den Acharnern ist sehr bezeichnend der Monolog des Dikaeopolis V. 174: es ist der eine Vers *οἴμοι τάλας, μντωτὸν ὄσον ἀπώλεσα*²⁾. Dann kommt Amphitheos. Die Reden 347 ff. und 366 ff. enthalten wohl stille Erwägung, aber sie sind an

1) Die Rede der Praxithea im Erechtheus ist von anderer Art: das ist die Lebensauffassung einer reifen Frau, die sie ihrem Manne (V. 36) und dem Chor (50) entwickelt. V. 5 *λογίζομαι δὲ πολλά*.

2) Wie der auftretende Prometheus Vög. 1494 *οἴμοι τάλας, ὁ Ζεὺς ὅπως μὴ μ' ὄφεται*, vgl. Kinesias Lys. 845, der Sykophant Plut. 850.

den Chor gerichtet. In der Euripidesscene und ihrer Umgebung aber redet Dikaeopolis sein Herz an, zuerst um sich zu weiterem Betteln Mut zu machen V. 450:

ὦ θύμ', ὄρας γὰρ ὡς ἀποθοῦμαι δόμων,
πολλῶν δεόμενος σκευαρίων; νῦν δὴ γενοῦ
γλίσχρος προσαιτῶν λιπαρῶν τε¹⁾,

dann in dem wirklichen Monolog, nach dem Verschwinden des Euripides und ehe der Chor wieder teilnimmt, V. 480:

ὦ θύμ', ἄνευ σκάνδικος ἐμπορευτέα.
ἄρ' οἶσθ' ὅσον τὸν ἀγῶν' ἀγωνιῇ τάχα,
μέλλων ὑπὲρ Λακεδαιμονίων ἀνδρῶν λέγειν;
προβάινει νῦν, ὦ θυμέ· γραμμῇ δ' αὐτῆι.
ἔστηκας; οὐκ εἶ καταπιὼν Εὐριπίδην;
ἐπήνεσ' ἄγε νυν, ὦ τάλαινα καρδία,
ἄπελθ' ἐκεῖσε, κῆρα τὴν κεφαλὴν ἐκεῖ
παράσχεες εἰποῦσ' ἄτ' ἂν αὐτῇ σοι δοκῆ.
τόλμησον ἴθι χάρησον. ἄραμαι καρδίας.

Es ist klar, daß diese Rede nicht nur euripideischen Stil parodiert, sondern daß dem Dichter eine bestimmte Rede vorschwebt, die der Medea V. 1242 ff. (oben S. 18), eine Selbstermunterung vor der Entscheidung, in neun Versen, wie hier, um die Gegenwart des Chors unbekümmert, mit der Setzung des angeredeten Herzens für die Person, mit dem Bilde des Eintritts in die Rennbahn für die entscheidende Tat (*γραμμῇ δ' αὐτῆι*, bei Euripides 1245 *ἔρπε πρὸς βαλβίδα λυπηρὸν βίον*).

Hier also schlägt Aristophanes stark den euripideischen Ton an, und dadurch erklärt sich die monologische Rede. Auf den ersten Blick auch die Prologrede des Dikaeopolis; aber es gibt bei Euripides nichts was dieser ganz ähnlich wäre; auch der Medeaprolog unterscheidet sich dadurch, daß in ihm die Erfindung auf eine innere Motivierung des Berichts über die *ὑποκείμενα* hinausläuft. Die Rede des Dikaeopolis hat keine andre Situation zu exponieren, als die der Pnyx an jedem Volksversammlungstage. Dikaeopolis ist allein, weil er immer zuerst kommt (28), dann muß er sich immer über die Andern ärgern, die nicht kommen (17 ff.); dann seufzt er und gähnt, schreibt in den Sand und rechnet und, was er nicht besonders zu sagen braucht, spricht mit sich selber (30). Heut aber ist er besonders gerüstet, zu schreien und zu schimpfen *εἰάν τις ἄλλο πλὴν περὶ εἰρήνης λέγη* (37). In dieser doppelten Stimmung der Verdrießlichkeit im allgemeinen und der Bereitschaft zu tumultuiren strömt ihm die Rede von dem vielen Ärger und den wenigen Freuden des Lebens, ein Thema, das er offenbar bei diesen einsamen Sitzungen zu verhandeln pflegt. Diese Erfindung, der Mann in seinem gewohnten Geschäft, redend was die Gewohnheit ihm wie unwillkürlich von der Zunge gehen läßt, ist von der Art der äschyleischen Prologreden

1) Eq. 1194 der Wursthändler ὦ θυμέ, νυνὶ βομολόχον ἔξευρέ τι.

in der Orestie; an wen man erinnert wird, ist der Wächter auf Agamemnons Dach.

Auch die Prologrede der Wolken ist keineswegs euripeidisch, obgleich sie etwas mehr zu exponiren hat. Strepsiades hat die ganze Nacht nicht schlafen können (75), endlich naht der Morgen (4), aber das Gesinde schläft, der Sohn schläft; er versucht es auch noch einmal (11), aber die Gedanken lassen ihm keine Ruhe. Er läßt Licht machen und rechnet die Schulden nach, die ihn die Nacht hindurch beschäftigt haben. Der Sohn träumt laut, wacht auf, schläft wieder ein; dem Vater kommen die Gedanken, wie er so geworden ist. Das ist alles darauf angelegt, es recht natürlich erscheinen zu lassen, daß der Alte so lange Selbstgespräche hält. Es kommt auch, nach der durchwachten Nacht mit ihren Gedanken, die nun zu Worten werden, vollkommen natürlich heraus; und der kurze Monolog 126 ff., nach dem ersten Dialog, der Entschluß selber in die Schule zu gehn, erscheint wie ein Nachklang der Monologscene. Wie in den Achaenen ist alle Kunst auf die innere wie auf die äußere Motivirung des Selbstgesprächs verwendet.

Im Verlauf des Stückes, im Beisein des Chors tritt Sokrates V. 627 fluchend und schimpfend aus dem Hause, das ist ein Monolog (bis 632) im Affect; 1131 Strepsiades rechnend (Ach. 31 *λογίζουαι*) und weiter mit sich selber, nicht mit dem Chor redend (bis 1144). 1476 ff. hat er in Gebet und Gespräch eine kleine Unterhaltung mit dem Hermes vor seiner Thür. Im ganzen ist, so unerheblich es ist, in den Wolken mehr Monolog als sonst in den älteren sechs Stücken zusammen.

Lysistrate spricht zu Anfang des Stückes nur ein paar Worte der Enttäuschung, da sie allein auf dem Platze ist. Kinesias tritt mit ein paar Worten auf 845 und klagt allein gelassen 952. Der Probulos redet (387) gleich zum Chor¹⁾. In den Thesmophoriazusen bleibt V. 279 der *κηδεστῆς* allein, aber die *Θοῦρα* ist auf einmal auch da; so wird es eine Anrede, um das komische Gebet her. V. 765 (*ἄγε δὴ, τίς ἔσται μηχανῆ σωτηρίας*) in Gegenwart des Chors Monolog mit Monodie: Überlegung und Ausführung der gefundenen List; hier geht gewiß die Parodie weiter als es aus den Scholien ersichtlich ist. Die Scene mit der Parodie der Andromeda aber (1008 ff.) gehört überhaupt in die Tragödie.

Die beiden letzten Stücke, Ekklesiazusen und Plutos, haben wieder Prologreden, aber durchaus nicht von euripideischer Art. Praxagora und Karion geben von den Vorgängen nur soviel zu erkennen wie das beginnende Spiel von selbst mit sich bringt; ja beide reden so, daß durch bloße Andeutung die Aufmerksamkeit gespannt wird. Praxagora beginnt mit der pomphaften Anrede an die Lampe, die sie trägt, Karion mit einer Lebensbetrachtung: diese erinnert eher

1) Wie es die Regel bei Aristophanes ist, daß hinzutretende Personen in der sophokleischen und älteren euripideischen Weise gleich zu den Anwesenden sprechen. Aber es fehlt zu keiner Zeit bei ihm an kurzen Einführungsreden, vgl. Ach. 572. 729 (die Begrüßung: *ἀγορά 'ν Ἀθήνας χαίρει*) Vesp. 1292, andre S. 35 A. 2.

an tragische Prologrede als jene. An Euripides erinnern beide Prologe nur dadurch, daß das Selbstgespräch nicht wie vor Acharnen und Wolken sorgfältig motiviert ist. Dasselbe gilt von dem Monolog des auftretenden Blepsidemos (335—42); er beginnt ganz ruhig *τί ἄν οὖν τὸ προῶγυ' εἶη*; und sagt laut was Chremylos hören muß, um das Seine zu sagen. Das ist stilisirter Monolog, wie ihn Aristophanes früher nicht anwendet; in den älteren Stücken läßt sich nur die Rede des Strepsiades Wolk. 1131 ff. damit vergleichen. Dagegen das Klagen und Toben des Sykophanten (Plut. 850 ff.) ist unmittelbares Leben. Zu jenen beiden Reden (Plut. 335 Wolk. 1131) tritt die des Blepyros Eccl. 311—326. Sie ist wirklicher Monolog: der Chor ist abgezogen und Blepyros betritt die leere Bühne. Er beginnt wie Blepsidemos (Plut. 335) *τί τὸ προῶγυα*; Dann wundert er sich, erzählt was ihm geschehen ist, was er vorhat, und klagt über seinen Ehestand, sehr ergötzlich, aber das Selbstgespräch ist nur da weil es ergötzlich ist. Im Verlauf des Stückes kommen die Einzelreden der beiden Männer 728 und 746, die der Alten und des Jünglings 877 und 884, beide Redenpaare als Einleitung des Gesprächs. Ähnlich sind auch die beiden Reden des Plutos und des Chremylos Plut. 771 und 782 angelegt.

Es ergibt sich, daß Aristophanes in den älteren Stücken, und zwar in allen, die noch ins 5. Jahrhundert und die Zeit der blühenden Tragödie gehören, Monolog und monologartige Rede so streng wie Aeschylos behandelt und nur in den beiden jüngsten erhaltenen Stücken und in den Wolken, deren Überarbeitung zeitlich nicht festzulegen ist, einer freieren Verwendung des Monologs zuneigt.

6.

Daß die neue Komödie nicht von der alten, sondern von der Tragödie des Euripides herkommt, ist zu einer billigen Wahrheit geworden. Richtig ist, daß die Tragödie durch Euripides an die Grenze des für sie Möglichen geführt worden war, denn aus dem Kreise der Sagenwelt konnte sie nicht treten und ihre Helden und Könige nicht aufgeben. Die Konsequenzen des euripideischen Dramas konnten nur innerhalb einer andern Gattung, in einem Stoffkreis bürgerlichen und alltäglichen Lebens gezogen werden. Dies war der Lebenskreis der Komödie von Anfang her; sie war vorausbestimmt, die Nachfolgerin der dem wirklichen Leben genäherten Tragödie zu werden. Aber dazu mußte sie ihre Form aufgeben und die der Tragödie annehmen; und auch damit war es nicht genug: sie mußte auch den Chor aufgeben.

Von Euripides zu Menander ist ein weiter Weg, zeitlich und technisch; und es ist ein empfindlicher Mangel, daß wir den Weg nicht nachgehn können. Menander steht für uns auf der Höhe einer Entwicklung, ohne daß wir sagen können, wo sein Weg ansetzt; wenigstens können wir die Etappen vor ihm nicht mit Namen oder nur mit Namen bezeichnen. Auch die Gestaltung der Komödie zum Liebesdrama fällt, nach dem was wir von Philemon und Diphilos wissen, wahrscheinlich nur in ihrem letzten Stadium auf seine Rechnung. Aber das können wir mit Bestimmtheit sagen, daß in der Entwicklung, durch die das Drama des

ausgehenden fünften Jahrhunderts in das bürgerliche Lustspiel des ausgehenden vierten hinübergeführt wurde, eine oder wahrscheinlich mehrere Persönlichkeiten in ähnlicher Weise wirksam gewesen sind wie Aeschylos in der ersten und Euripides in der letzten Entwicklung der Tragödie. Man braucht nur das Resultat ins Auge zu fassen, um zu sehen, daß es durch persönliche Taten einzelner Dichter herbeigerührt worden ist.

Die alte Komödie mit ihrem die Handlung in Sentenz auflösenden Agon, ihrer die Composition durchschneidenden Parabase, ihren um die Sentenz gruppirten Possenscenen war kein Rahmen für das Drama des βίος, auf das die jüngere euripideische Tragödie hinwies. Wenn aber eines dieser Elemente aufgegeben wurde, so verlor die Komödie ihr ursprüngliches Wesen. Jener Reformator der Komödie hat, wie es uns jetzt erscheint, mit entschlossener Hand den Schnitt gemacht und die charakteristischen Erscheinungen der Komödienform entfernt; oder einer hat an einem Punkte damit begonnen und andere haben die Arbeit vollendet. Daß es schon Aristophanes gewesen sei, trifft nicht zu; denn was den Grammatikern als Vorbildung der späteren Komödie erschien, ist nur Stilistisches und das Zurücktreten des Chors; aber die Dichter der 'mittleren' Komödie müssen es gewesen sein, die an die Stelle der alten Komödienform die episodische Composition der Tragödie setzten; und damit war die Entwicklung vollzogen, denn die Menschen des Tages und das Athen der Gegenwart lebten in der Komödie, und Erlebnisse des Tages dramatisch zu gestalten hatte Euripides gelehrt.

Dies ist bestimmt zu erkennen, auch wenn man den Chor dabei nicht in Betracht zieht. Aber er kam, wie man von vornherein sagen kann, sehr wesentlich in Betracht, und hier sehen wir nicht nur das Resultat, sondern auch etwas von der Entwicklung.

Für eine Handlung, die wirkliches Leben wiedergeben wollte, Erlebnisse des Hauses, Verwicklungen und Lösungen, die sich in intimen Gesprächen vorbereiten und vollziehen mußten, war der Chor hinderlich. In mehr als einer Richtung. Diese Dichter haben schon mit der Bühneneinrichtung schwer genug zu kämpfen gehabt, die sie zwang, den ganzen Vorgang vom Innern des Hauses fort auf die Straße zu verlegen; wir sehen, daß wenigstens ein Surrogat für den Innenraum in dem bei Plautus erscheinenden, zwischen Haus und Straße gelegenen Vorraum erfunden worden ist.¹⁾ Wenn die neue Komödie dauernd mit dem Chor hätte operiren müssen, so wäre die Intimität der Handlung nicht zu erreichen gewesen, das Geheimniß jeder Intrige hätte, wie in der Helena, vom Chor erbeten werden müssen. Ferner: die neue Komödie tut den Gesang in der Handlung ab, und zwar offenbar weil im Leben der handelnde Mensch nicht singt. Das trifft

1) Wie die Erfindung durch die Unmöglichkeit, die Handlung im Innern des Hauses stattfinden zu lassen, erschwert aber auch geleitet wurde, sieht man am deutlichsten jetzt an den *Ἐπιτρέποντες* (Hermes XLIII 135 ff.). Aber dieser Punkt bedarf einer eignen Untersuchung. Die Befreiung der Bühne von den antiken Fesseln, die Verlegung des Schauplatzes nach Belieben des Dichters ins Haus hinein, bedeutet den wichtigsten Schritt auch in der inneren Fortentwicklung des gesamten Dramas.

nicht Liebeslieder wie in den Ekklesiazusen oder dem Curculio und Komastenscenen wie in der Mostellaria¹⁾; dergleichen mag immer gelegentlich vorgekommen sein; wohl aber trifft es die Masse der Monodien und Wechselgesänge und damit auch das Chorlied im Zusammenhang mit der Handlung; zugleich verliert der Chor, der nur durch seinen Chorführer da sein würde, die Berechtigung zu existieren. Wechsellied, Monodie und Chorlied leichten Stils sind im hellenistischen Singspiel weitergeführt und auch weiter entwickelt worden; von da haben die gesungenen Schauspielerscenen durch Plautus den Weg in die Komödie zurückgefunden.

Während die Tragödie sich vom Chor so wenig wie von ihren andren Attributen lösen konnte²⁾, hat die Komödie ihn im Bereich der Handlung aufgegeben. Die Tatsache steht ganz fest. Menander selber stellt sie uns jetzt vor Augen³⁾. Er bestätigt aber nur das unzweideutige Zeugniß allgemeiner Art, das wir vor-

1) Vgl. Hermes XLIII 309 f.

2) Plaut. Cant. 78, Dörpfeld-Reisch Das griech. Theater 258 ff., Reisch Pauly-Wissowa III 2401, A. Körte Neue Jahrb. 1900 S. 81. Daraus folgt nicht, daß Bethe ganz unrecht hat, denn es haben gewiß Aufführungen mit vereinfachtem oder gestrichenem Chor stattgefunden. Wenn Ennius den Chor zurückgedrängt hat, so wird das nicht ohne Beispiel in der Technitenpraxis geschehen sein (Bethe, Prol. 248 ff.). Seneca hat zum altrömischen Drama keine Beziehung, dagegen die deutlichste zur litterarischen und Bühnenentwicklung des spätgriechischen Dramas. Der Widerspruch, den Bethe N. Jahrb. 1907 S. 85 A. bei mir findet, ist nicht vorhanden. Für seine Zeit bezeugt Dio 19, 5 (II p. 258, 20 v. Arnim, vgl. Bethe a. O.) die auf die gesprochenen Teile beschränkte Aufführung von Tragödien: *καὶ τὰ γε πολλὰ αὐτῶν ἀρχαῖά ἐστι καὶ πολλὸν σοφωτέρων ἀνδρῶν ἢ τῶν νῦν. τὰ μὲν τῆς κωμῳδίας ἅπαντα, τῆς δὲ τραγῳδίας τὰ μὲν ἰσχυρὰ, ὡς εἶποιε, μένει, λέγω δὲ τὰ ἰαμβεῖα· καὶ <τὰ> τούτων μέρη διεξιέειν ἐν τοῖς θεάτροις· τὰ δὲ μελεικώτερα ἐξεργήκε τὰ περὶ τὰ μέλη.* Mir scheint die Interpunktion (*τὰ τῆς κωμῳδίας ἅπαντα* zu *μένει* gezogen) so notwendig wie die Ergänzung; *μέρη* ist in der Bedeutung 'Akte' gebraucht. Wir lernen aus der Stelle sowohl daß die Komödien, die Dio sah, und zwar klassische, keine *μέλη* halten, als daß aus den Tragödien, die er sah, die *μέλη* bei der Aufführung fortblieben. Auf dem römischen Theater ist ähnliches geschehen, wie die dialogische Parallelfassung einer lyrischen Scene bei Plautus zeigt (Stichus V. 48—57, vgl. Nachr. der Gött. Ges. 1902 S. 380); und Dios Äußerung ist zusammenzunehmen mit der nicht viel älteren Quintilians (XI, 99): *quae (Terenti scripta) sunt in hoc genere elegantissima et plus adhuc habitura gratiae, si intra versus trimetros (Dios ἰαμβεῖα) stetissent.* Aus solchem Bühnengebrauch erklärt sich auch, daß Seneca solche Scenen dichten konnte, wie die unter dem Titel Phoenissae (in der interpolirten Ausgabe Thebais) zusammengefaßten, die keinen Chor haben und deren erstes Stück so angelegt ist, daß es keinen haben kann. — Cicero pro Sestio 118 (Afranius) spricht nicht von einem Chor, sondern von der *caterua tota*, die der Dichter gelegentlich einmal während des Stückes zu einem Liede zusammengefaßt hat, wie der Regel nach zu den Schlußworten. (Dies halte ich auch nach A. Körtes und Immischs Ausführungen Herm. XLIII 305 ff. für richtig.)

3) A. Körtes Ausführungen (s. u. S. 41 A. 5 und S. 44 A. 1) kommen im Grunde auf dasselbe hinaus; denn die Zwischenactschöre kommen für die Handlung nicht oder nur in ganz secundärem Sinne in Betracht, insofern der Dichter suchen mochte, ein Hochzeitsmahl oder sonst ein Gelage anzubringen. Eine andre Frage, auf die wir vorläufig keine Antwort geben können, ist die, ob die Zwischenlieder, soweit solche gesungen wurden, auf das hellenistische Singspiel Einfluß geübt haben.

dem besaßen. Hephaestion *περὶ ποιήματος* rechnet zu den *μικτὰ γενικά* die Tragödien und alten Komödien (p. 63, 12 Consbr.), zu den *κατὰ σίχον μικτά* die Komödien Menanders (p. 64, 12): *πῆ μὲν γὰρ τετραμέτρα ἐν τῷ αὐτῷ ποιήματι, πῆ δὲ τρίμετρα εὐρίσκεται*¹⁾. Nun kann ja *χορός* gewiß auch einen nur tanzenden Chor bedeuten²⁾; aber die Frage nach dem Chor kann nur die nach dem singenden Chor sein, weil nur der singende die Litteratur, der tanzende nur den Bühnengebrauch angeht; und die allgemeine Nachricht über die metrische Verfassung der menandrischen Komödie verträgt sich mit dem singenden nicht.

Dem gegenüber ist der Gebrauch einiger lyrischer Maße für Menander und Diphilos bezeugt und auch einige wenige Fragmente treten aus dem von Hephaestion umschriebenen Kreise heraus³⁾. Von diesen ist nur das anapästische *σύστημα ἐξ ὁμοίων* aus der *εἰσβολή* der Leukadia auf Chor zu beziehen möglich, aber keineswegs notwendig. Dagegen gibt es eine ganze Anzahl von lyrischen Fragmenten der mittleren Komödie, deren einige man mit Meineke als Reste von Chorliedern betrachten muß⁴⁾. Ebenso folgt aus Aeschines I 157 und Aristoteles Pol. III 3, daß das Theater der demosthenischen Zeit einen Chor in der Komödie kannte⁵⁾. Aber daraus folgt nicht etwa, daß der Chor als *πρόσωπον* der Komödie noch in allgemeiner Anwendung war. Vielmehr zwingt uns die Sachlage, die uns in der neuen Komödie entgegentritt, zu einem entgegengesetzten Schlusse. Wie Plautus und Terenz, die allein zum Beweise nicht ausreichen, so sind *Ἐπιτρέποντες Περιχειρομένη Σαμία* ohne Chor und das Personenverzeichnis des *Ἡρώς* kennt ihn nicht. Dagegen ist das dramatische Wesen der neuen Komödie durchgebildet in einer Richtung, die erst verfolgt werden konnte, als der Chor beseitigt war. Dies betrifft die ganze Erfindung, die sich in Geheimniß und Intrige bewegt und keine ständigen Zeugen verträgt, die nicht vor dem Volke oder im Haushalt der Könige vor sich geht und als Spiegel der Wirklichkeit auch keine phantastische Chorversammlung zuläßt. Auf diesen Weg der Erfindung ist die Komödie gedrängt worden und aus diesem Wege mußte sie den Chor verdrängen. Viel handgreiflicher beweist die Technik der Ausführung, daß sie sich seit lange ohne Rücksicht auf den Chor entwickelt hat. So wichtige, stets wiederkehrende Motive wie das Zurücktreten und Sichverstecken, das Beobachten der Handlung aus dem Hintergrunde mit gelegentlichen Zwischenreden,

1) Die Bemerkung bei Mar. Vict. p. 50, 29 *tragicum (carmen) trimetro magis versu componitur, quo usi sunt Sophocles et Euripides; comicum vero varia versuum et modulorum lege compositum reperitur, sicut plerumque apud Menandrum, sed et alios, cognoscimus* wird durch p. 57, 14 *nam et Menander in comoediis frequenter a continuatis iambicis versibus ad trochaicos transit et rursum ad iambicos redit* auf ihr richtiges Maß gebracht. Tzetzes *περὶ ἰωμ.* (p. 18, 3 K., mit dem 5. Dübnerschen Tractat): *ἡ μὲν νέα τῷ ἰαμβικῷ μέτρῳ ἐπὶ πλείστον χρῆται, σπανίως δὲ καὶ ἑτέροις μέτροις.*

2) S. über den *βαλλισμός* bei Alexis Hermes XLIII 309.

3) Rhein. Mus. XL 163, Meineke hist. cr. 441 ff. Vgl. Hermes XLIII 310.

4) Rhein. Mus. XL 164, Meineke hist. cr. 296 ff.

5) Dörpfeld-Reisch S. 263, A. Körte N. Jahrb. 1900, 83 ff., Hermes XLIII 41.

sind nur denkbar, konnten zum mindesten durchgebildet werden nur wenn kein Chor zugegen war. Das Augenscheinlichste ist der Monolog. Während Sophokles und Euripides jeder in ihrer Art von den Möglichkeiten Gebrauch machen, die der Chor für pathetische Einzelrede läßt, und besonders Euripides mit den Hindernissen kämpft, die der Chor seiner Erkenntniß von der Berechtigung und Verwendbarkeit des dramatischen Monologs entgegenstellt, tritt uns in der neuen Komödie mit einem mal ein ganzes System von Monologen entgegen, die durch jedes einzelne Stück verteilt zum offenbar herkömmlich gewordenen Bestande gehören. Das ist nur so zu erklären, daß die dem vollendeten Zustande vorhergehenden Stadien der Entwicklung auf den Chor keine Rücksicht mehr zu nehmen hatten.

Da ich auf den Monolog im Zusammenhang gleich wieder zurückkomme, will ich hier noch ein anderes Motiv der dramatischen Technik berühren, dessen Ausbildung gleichfalls mit dem Verschwinden des Chors zusammengegangen sein muß.

Es ist in der Tragödie überhaupt selten, daß, außer der Einleitungsscene (Prometheus und Choephoren, nach der Regel bei Sophokles), zwei handelnde Personen zugleich auftreten. Wo sie es aber tun, beginnen sie, wenn sie ein Gespräch zu führen haben, dies Gespräch von vorne. Bei Aeschylos kommen nur Sept. 874 Ismene und Antigone klagend, Choeph. 892 tritt Pylades mit Orestes auf, schweigt aber bis 900. Bei Sophokles kommt Trach. 971 Hyllos klagend, der Pädagog beschwichtigend mit Herakles und dem übrigen Gefolge. Sonst erscheinen nur Phil. 1222 Odysseus und Philoktet in heftigem Gespräch, und dies ist bezeichnend: sie kommen eine Strecke gemeinsamen Weges her, man darf nach der Ankündigung des Chors nicht annehmen, daß Odysseus dem Neoptolemos nacheilt und ihm erst hier ereilt; aber was er ihm sagt, ist die erste Frage, die er zu stellen hatte, als er Neoptolemos' auffällige Rückkehr merkte: *οὐκ ἂν φράσειας ἦντιν' αὖ παλίντροπος κέλευθον ἔρπεις ὧδε σὺν σπουδῇ ταχύς*; Bei Euripides ist es durchaus nicht häufiger: Hipp. 177 Phaedra und die Alte, 601 Hippolytos, die Alte hinter ihm her: hier kommt er mitten aus dem Gespräch heraus in Zorn und Eifer, aber die Scene ist so angelegt, daß Phaedra und der Chor an dem bösen Verlauf der Unterhaltung drinnen teilgenommen haben. Herakles 822 Iris und Lytta, Ion 725 Kreusa und der Pädagog, Orest und Pylades dreimal (El. 82 Pylades stumm, Iph. T. 67 Or. 1018), Iph. A. 607 Klytaemestra und Iphigenie: das sind die Stellen. Nur einmal, und zwar in der aulischen Iphigenie, beginnt ein Gespräch auf der Bühne ohne Vorbereitung mitten im Zank: der Alte und Menelaos 303: *Μενέλαε, τολμᾶς δειν' ἄ σ' οὐ τολμᾶν χρεῶν*, erst im fünften Verse *οὐ χοῆν σε λῦσαι δέλτων*. Das ist etwas Neues. Die Antwort auf die Frage, warum das Alte so festgeblieben, kann nur die sein, daß jedes Gespräch sich vor dem an der Handlung teilnehmenden Chor, der stets auf der Bühne war, entwickeln mußte. Die alte Komödie bestätigt das: in der Eingangsscene setzt sie sich lustig darüber hinweg, wie die Tragödie mit dem Anfang anzufangen (Vögel, Thesmophoriazusen, Frösche); im Innern des Stückes ist das

gemeinsame Auftreten zweier Personen so selten wie in der Tragödie (Ach. 244 πομπή, Nub. 814. 1321. 889 Av. 1565 Pl. 771). Anfang mitten im Gespräch nur Ran. 830 οὐκ ἂν μεθείμην τοῦ θρόνου, μὴ νοῦθέττει.

In der neuen Komödie dagegen ist es ganz üblich, daß zwei Personen zugleich auftreten, und sehr häufig, daß sie mitten im Gespräch auftreten, wie gleich im Persa (329): *quoi rei opera detur, scis tenes intellegis, communicavi tecum consilia omnia*. Ich brauche die Beispiele aus Plautus und Terenz nicht zu sammeln, denn Menander lehrt uns jetzt selber, daß es die Technik der neuen Komödie ist¹⁾: Γεωργ. 22 (ἀλλ' ὡς πρὸς εὐνοον —) Περιχ. 61. 447 (p. 175 Lef., ὑμεῖς δ' ἀφίηκατε —) frg. Oxyrh. 31, Ἐπιτο. 1²⁾. 448 Σαμ. 68. Diese Technik konnte sich entwickeln und hat sich entwickelt, sobald der Chor aufgegeben wurde. Daß sie, wie die übrigen angeführten Motive, ganz entwickelt in der ganzen neuen Komödie erscheint, beweist, daß sie nicht erst im letzten Entwicklungsstadium entstanden, der Chor also seit lange aufgegeben war, als Menander dichtete.

Der Chor war also in demosthenischer Zeit zwar in Anwendung, aber nicht in allgemeiner Anwendung. Dies ist eine Tatsache, die man sich nur klar zu machen braucht, um zu wichtigen Folgerungen zu gelangen.

Der Staat gab den Chor, sicher noch in den vierziger Jahren des 4. Jahrhunderts. Daraus daß ein Dichter ihn nicht als handelnde Person verwendete, folgt nicht daß er ihn nicht erhielt; es folgt nicht einmal daraus, daß er ihn überhaupt nicht verwendete. Daraus aber, daß der eine Dichter den Chor in der Handlung auftreten ließ, der andere nicht, folgt daß das allmähliche Verschwinden des Chors nicht ein politischer, sondern ein litterarischer Vorgang war; daß der Chor nicht fortblieb, weil der Staat ihn nicht mehr gab, sondern weil es Dichter gab, die ihn fortließen. Es folgt ferner daraus, daß die Entwicklung nicht von den Dichtern bestimmt wurde, die ihn beibehielten, sondern von denen die ihn fortließen, daß diese Dichter, die ihn fortließen, die epochemachenden Dichter der Komödie waren; das heißt dieselben, die auch die epirhematisch-episodische Form der ἀρχαία mit Parabase, Agon und Possenscenen gegen die episodische Form der Tragödie eingetauscht haben. Gewiß waren diese Dichter die, deren Namen geblieben sind, die Antiphanes Anaxandrides Alexis, gleichviel ob sie auch gelegentlich einmal dem Chor noch seine alte Stelle ließen. Erst als diese Dichter ihren Siegeszug beendigt hatten und die νέα κωμῳδία fertig war, so daß sie 'ihre Natur hatte', mag der Staat die Konsequenz aus diesem litterarischen Vorgang gezogen und den komischen Chor seinerseits abgeschafft haben.

Aber nicht im Jahre 318/7³⁾. Denn seit der Menanderpapyrus von Aphroditopolis in der Περιχαιομένη die Zwischenaktsnote χοροῦ unmittelbar nach dem

1) Bemerkte von Wilamowitz N. Jahrb. 1899 S. 525 und Gött. Gel. Anz. 1900 S. 31 A. 1.

2) Vgl. Hermes XLIII 123.

3) Bethe Proleg. 256.

Auftreten einer Schaar trunkner Jünglinge (*μεθύοντα μειράκια σύμπολλα*) geboten hat, gibt es keinen Zweifel mehr an der Bedeutung dieser Note¹⁾. Die andern Zwischenakte haben dasselbe *χοροῦ*, also verwendete der Dichter den ihm gestellten Chor, um die Pausen zu füllen, richtiger um Intermezzi von Tanz und Musik, wie sie das antike Theater verlangte, herbeizuführen. Der Chor spielt genau die Rolle, wie auf der römischen Bühne, gewiß nach dem Vorgang der Techniten, die keinen komischen Chor mehr hatten, die Flötenmusik²⁾.

Es muß danach sehr fraglich erscheinen, ob in Athen jemals der Komödienchor offiziell abgeschafft wurde, obwohl er litterarisch tot war und die Techniten ihn ohne Zweifel beseitigt haben. Man versteht es so wohl besser, daß bei hellenistischen Festgründungen der komische Chor übernommen wurde und im sacralen Gebrauch bestehen blieb; der *χορός* der *κωμῳδοί* in Delos von 279³⁾ und die 7 *χορευταί* etwa gleicher Zeit in Delphi⁴⁾ gestatten keinen weiteren Schluß. Man versteht auch die vorübergehenden, eine Scene belebenden Chöre besser, wie die Fischer im Rudens (Diphilos)⁵⁾, die *advocati* im Poenulus (vielleicht Menander), mit einem oder wechselnden Wortführern. Solche mag es in vielen Stücken gegeben haben; sie sind gewiß keine Erfindung des Plautus, haben schwerlich im Original des Rudens und gewiß nicht in dem des Poenulus breiteren Raum eingenommen und mögen uns eine der Möglichkeiten zeigen, die sich den Dichtern bot, den schwindenden Chor für die Handlung doch noch nutzbar zu machen.

Um endlich zum Monolog zurückzukehren: im Gegensatz zu Euripides verbreitet sich in der neuen Komödie ein ganzes System von Monologen über jedes Stück. Auch dies ist, wie wir sahen, nur ein scheinbarer Gegensatz, in der Tat eine Entwicklung von Euripides aus, die durch das allmähliche Verschwinden des Chors aus der Handlung möglich wurde. Sobald das Hindernis gehoben war, drängte sich der Monolog mit elementarer Gewalt in den Dialog ein; es ist wie wenn eine Schleuse durchbrochen wäre, hinter der sich die Möglichkeiten dieses natürlichen Ausdrucksmittels gestaut hatten. Daß es den Athenern wie Homer etwas Ursprüngliches und Lebendiges, nicht etwas Conventionelles war,

1) Ebenso das von Jernstedt 1891 publicirte Tischendorffsche Fragment, vgl. Hermes XLIII 165 ff. Durch frg. 107 aus der *Κορυς* des Alexis steht der Zwischenaktskomos schon für die Generation vor Menander fest: Hermes XLIII 308. Über Vorkommen und Bezeugung der Note A. Körte Hermes XLIII 39 ff., Archiv für Papyrusf. IV 508.

2) Es gibt ein directes Zeugniß dafür: Donat Andr. praef. p. 38, 21 W. *est igitur attente animadvertendum, ubi et quando scaena vacua sit ab omnibus personis, ita ut in ea chorus et (vel c) tibicen obaudiri possint*. Bei Menander der Chor (der auch gehört wird), bei Terenz der Flötenspieler: das sind die Entwicklungsstufen dieser Linie; über eine andre Entwicklung des Zwischenspiels s. Hermes XLIII 309 und unten S. 50, A. 6; 60.

3) B. C. H. XIV 296.

4) Dittenberger Syll.² 691, 71. A. Körte N. Jahrb. 1900, 82, Hermes XLIII 41.

5) Der Fischerchor stammt aus Euripides' Stheneboia.

ist so augenscheinlich wie der Drang des Dramatikers, von ihm Gebrauch zu machen.

Die Fragmente der *μέση* lassen uns beim Suchen nach charakteristischen Monologen nicht ganz im Stich und bestätigen so die eben gezeichnete Entwicklung. Antiphanes hat im Timon (frg. 206 K.) einen Monolog von der größten Ähnlichkeit mit dem des Enclio in der Aulularia (wahrscheinlich Menander) 371 ff. Gleich die ersten Worte (*ἤγω πολυτελῶς ἀγοράσας εἰς τοὺς γέμους*) beweisen, daß der Sprecher nicht zum ersten mal auftritt, sondern eine früher ausgesprochene Absicht (vgl. Aul. 273) ausgeführt hat. Er erzählt dem Publikum (nicht etwa einem Chor) von seinem Einkauf, mit *ὑπόκρισις*, indem er den Fischhändler redend einführt. Nur im Eingangsmonolog des Strepsiades (69 ff.) kommt uns vordem etwas ähnliches vor, aber mit dem großen Unterschied, daß in den Wolken das Selbstgespräch und die Action sorgfältig motiviert sind, bei Antiphanes der Monolog wie eine selbstverständliche Form erscheint.

Die Fragmente des Alexis geben zwar keine unbedingte Gewähr für vor-menandrische Zeit, da er noch älter geworden sein soll als Philemon¹⁾, aber doch für eine Technik die der Menanders vorausgegangen ist (nach Suidas und *π. κωμ.* p. 9, 70 K.). Aus der *Πονήρα* (frg. 186 ff.) kennen wir einen sehr ausführlichen Monolog (Athenaeus führt an vier Stellen zusammen 24 Verse daraus an), den die Absicht interessant macht, mit der das Selbstgespräch offenbar gesucht worden ist. Während der Koch der Komödie besonders gerne vor geduldigen oder ungeduldigen Hörern seinem Herzen Luft macht, hat diese Rede damit begonnen, daß niemand zugegen ist, dem er sich eröffnen kann; das lehren die ersten Worte des Fragments:

*ὄμῳς λογίσασθαι πρὸς <γ'> ἑμᾶντὸν βούλομαι
καθεζόμενος ἐνταῦθα τῆν ὄψωνίαν
ὁμοῦ τε συντάξαι τί πρῶτον οἰστέον
ἡδυντέον τε πῶς ἕκαστόν ἐστί μοι.*

Dann folgt die lange und, soviel wir davon haben, ganz trockne und nur auf das Kücheninteresse des Publikums gemünzte Erörterung²⁾. Auch frg. 107 (*Κουρίς*) ist Monolog, am Schluß des Aktes (oben S. 44 A. 1). Frg. 108 desselben Stückes ist dadurch bemerkenswert³⁾, daß es die Prologrede nach dialogischer Eingangsscene, für die die Ursprungsform bei Aristophanes, die Vorbildung bei Euripides kenntlich⁴⁾ und die uns jetzt als recht eigentlich menandrische Form bekannt ist⁵⁾, deutlich aufweist: *ὁ μὲν οὖν ἐμὸς υἱός, οἷον ὑμεῖς ἀρτίως εἶδετε, τοιοῦτος γέγονεν — — ὁ δ' ἔτερος, τί ἂν τύχοιμ' ὀνομάσας*⁶⁾;

1) Vgl. Bergk Griech. Literaturgesch. IV 150 ff.

2) Diese Küchenreden der *μέση* gehören zu den Vorläufern des hellenistischen Lehrgedichts.

3) Nachgewiesen von Frantz de com. att. prologis 44. Das *διαλεγόμενος* in den Einführungs-
worten des Athenaeus zeugt nicht dagegen.

4) Plaut. Forsch. 194, s. o. S. 30 A. 3.

5) Hermes XLIII 127.

6) Den Prolog des *Μίδων* (frg. 148) weist Frantz S. 36 nach.

Ich mache hier halt, um zunächst auf die römischen Bearbeitungen der *νέα κωμῳδία* einzugehn. Auch wenn die folgenden Kapitel, wie fast die ganze Abhandlung, nicht schon geschrieben gewesen wären, als der Menander von Aphroditopolis kam, würde ich meine Erörterung so disponirt haben; denn an der römischen Komödie, die einen ganzen Kreis von Autoren und gewiß einen großen Teil des bunten Bildes der *νέα* umspannt, lassen sich umfassendere Beobachtungen durchführen, auf die wir jetzt in der glücklichen Lage sind an Menander die Probe zu machen.

7.

Plautus und Terenz haben nicht nur Monologe, sondern auch Monodien. Die neue Komödie hat für die Handlung außer dem Chor auch Monodie und Wechselgesang aufgegeben und all dies nur als Intermezzo oder gelegentliche Beigabe weitergeführt, Plautus hat Monodie und Wechselgesang aus dem hellenistischen Singspiel in die Komödie wieder hineingebracht. Dies betrifft bei Plautus in erster Linie die metrische Form; in zweiter Linie hat es oft zur Erweiterung eines im Original vorhandenen Themas geführt; schwerlich je zu einer die gesamte Form der Komödie wesentlich alterirenden Bildung. Man darf im allgemeinen annehmen, daß Monologe und Monodien bei Plautus und Terenz Monologen der Originale entsprechen; doch mit zwei bedeutenden Einschränkungen. Die eine ist schon berührt: es unterliegt keinem Zweifel, daß besonders Plautus viele seiner Monodien aus kürzeren Reden einfachen Stils herausgesponnen hat, in der Weise wie es für Caecilius' Plocium bezeugt ist. Dies ist gewiß der regelmäßige Vorgang, aber gewiß hat Plautus auch gelegentlich eine Monodie aus eigener Erfindung eingelegt. Dem nachzugehn ist Sache der Analyse, ein gewisser Vorbehalt bleibt immer, wenn eine Monodie nicht als Glied in der Kette der Handlung befestigt ist. Die zweite Einschränkung ergibt sich aus den die Composition berührenden, mit der 'Contamination' zusammenhängenden Umwandlungen des Originals, die teils durch Analyse zu erschließen, teils (für Terenz) bezeugt sind. In einigen sicheren Fällen trifft, wie wir sehen werden, die Umwandlung grade in solche Stellen, für die eine monologische Behandlung charakteristisch ist. Wo dies nachzuweisen ist, gewinnen wir den Vorteil, zwar nicht den ursprünglichen Zustand des Originals aber die freie Anwendung der Monologtechnik durch den römischen Bearbeiter zu erkennen. Im übrigen ist es nicht eine persönliche Entwicklung des Plautus oder von Plautus zu Terenz, der wir nachzugehen haben, sondern wir wollen aus Plautus und Terenz die Technik der attischen Dichter entnehmen und am Wege suchen was etwa über eigne Schritte der Römer zu ermitteln ist.

Wir beginnen also mit dem *Persa*, als dem einzigen Stück, das sicher einem Original demosthenischer Zeit nachgebildet ist¹⁾, und lassen zunächst einmal die

1) M. Meyer *De Plauti Persa* (Comm. phil. Ienens. VIII, 1907, S. 181 ff.) macht einen vergeblichen Versuch, den klaren und einfachen Beweis zu erschüttern. Daß in einer noch so scurrilen

Monologe, die das Stück enthält, vorüberziehn. Es wird durch zwei parallele Monologe eingeleitet. Die beiden Sklaven stehn an den beiden Enden der Bühne, der eine aus dem Hause, der andere von der Straße hergekommen, und tragen jeder ihr Teil vor: der eine daß er verliebt, der andre daß er unverdientermaßen im Vertrauen seines Herrn sei; dann agiren sie einzeln das Erkennen und Herantreten. in kurzen Sätzen, die sich durch drei Langverse gleichfalls parallel als Kola (13. 14) und Halbkola (15) ablösen; dann die Begrüßung (16) wie 13. 14, die Fragen (17) wie 15 geordnet, und weiter Dialog. Die ganze Scene ist lyrisch; das würde man ohne weiteres auf Plautus' Rechnung setzen, wenn nicht der ganz seltene, man kann sagen, beispiellose Umstand hinzuträte, daß die beiden Eingangsreden antistrophisch gebaut sind: jambisch, je zwei Septenare, je zwei Octonare¹⁾. Ebenso entsprechen einander die kurzen Reden der trochäischen Verse 13 ff., mit dem kretischen vor dem die Einleitung abschließenden V. 18. Obwohl es nicht ausgeschlossen ist, das Plautus gleichmäßig gebaute Eingangsreden, die er vorfand, in ein solches Duett umgesetzt habe, liegt die Vermutung nahe, daß die Eingangsscene auch im Original lyrisch und in der Weise strophisch war wie Ar. Eccl. 952 ff.²⁾ Gleich auf die erste Scene folgt eine zweite von ähnlicher Anlage, aber in Senaren; ein längerer Monolog des Parasiten, der sich einführt (—61), eine Betrachtung, im Gegensatz zum Schmarotzertum, über das Sykophantentum anstellt (—76), den Zweck seines Kommens angibt (—79) und beim Auftreten des Toxilus in der Entfernung stehn bleibt (80); ein kurzer des Toxilus, der den Saturio gleich erblickt, darauf Einzelspiel und Dialog. Die folgende Scene (168) wird durch eine Rede (Monodie) der Sophoclidisca eingeleitet, die ins Haus zurückgesprochen wird; ein Wort wirft Lemniselenis, in der Tür stehend, hinein; dann ein paar Worte der Dienerin allein, die ihren Auftrag

Erfindung in einer attischen Komödie die Perser, die eine arabische Stadt erobern, nicht die persische Provinz des Antigonos, sondern den persischen Staat bedeuten (also *Persae* = βασιλείς), ist genau so zwingend nach wie vor Meyers Erörterung. Nach Alexander hätte der Komiker von Seleukos oder Demetrios gesprochen, nicht von den Persern. Die Diodorstellen (XIX 48, 5; 92, 4) beweisen nicht im mindesten, daß den Einwohnern der Provinz eine kriegerische Unternehmung zugeschrieben werden konnte. Wenn Meyer Curc. 442 vergleicht, so übersieht er, daß passive und active Eroberung verschiedene Dinge sind. Daß es eine so erstaunliche Sache sei ('inter viginti enim et unam fabulas Plautinas viginti novae comoediae, una mediae esset'), trifft gar nicht zu; zu Plautus' Zeit wußte man, wenigstens in Rom, nichts von *media comoedia*, sondern von Stücken, die von Liebhabern der Komödie gelesen und von den Techniten aufgeführt wurden. Was aber die andern Gesichtspunkte angeht, so sind die paratragödischen Reden der *virgo* und das Sklavengelage, das nicht wie dem Stichus von außen (auch aus einem Stücke älterer Art) angefügt, sondern der ursprüngliche Abschluß der Komödie ist (Wilamowitz ind. lect. Gott. 1893/94 S. 25. 22), zwar nicht für sich beweisende Argumente, aber solche Momente, die das Bewiesene bestätigen und in kräftiges Licht stellen.

1) Das steht jetzt fest, nachdem Lindsay erkannt hat (Wölfflins Arch. XV 144), daß Plautus *Hercules* nach der *e*-Declination flectirt. V. 1 ist freilich corrupt, aber die Worte darf man nicht ändern; etwa *qui amans egens ingressus est princeps vias Amoris*, vgl. Amph. 429.

2) Vgl. Abh. d. Gött. Ges. N. F. I 7 S. 113.

auszuführen von einem Haus zum andern geht (181.2 vgl. 197), ähnlich wie die des Knaben 272. Auch die folgende Scene beginnt mit einem großen Monolog (Monodie): Parodie eines Dankgebets (—258), Erzählung von der glücklichen Fügung (die nachher im Gespräch, wo die Erzählung am Platze wäre, nur kurz angedeutet wird, 322), die Absicht und die zu erwartenden Folgen, mit Betrachtung (262—271). Der dann folgende Dialog wird wieder durch Einzelspiel eingeleitet und durch einen kurzen Monolog (298) abgeschlossen; dann wieder Einzelspiel (306) vor dem Dialog. V. 400 tritt der Kuppler zum erstenmal auf; er führt sich nicht ein, sondern äußert nur seine Ungeduld in Erwartung des bald heraustretenden Toxilus. Nach dem Gespräch geht Dordalus ins Haus, Monolog des Toxilus (449): Betrachtung und Absicht; kurzer Dialog mit Sagaristio. Dordalus tritt wieder heraus und drückt im Monolog (470) seine freudige Stimmung aus; Toxilus, noch anwesend, kommt nach kurzem Selbstgespräch (480) heran, und nun beginnt die bis 752 reichende große Hauptscene, die zur Katastrophe des Kupplers führt. Das Schlußgelage hebt mit der triumphirenden Dankmonodie des Toxilus an und wird vom Klageliede des Kupplers (777) unterbrochen. Dieser steht an einem Ende der Bühne und erblickt, auf sein Haus zugehend, die Tafelnden erst zum Schluß seiner Monodie, wird auch von ihnen erst jetzt bemerkt.

Das ganze Stück ist von Monologen durchsetzt. Bei der Übersicht habe ich auf den Inhalt Rücksicht genommen; aber für die weitere Untersuchung, die sich auf alle Komödien erstrecken soll, werden wir vom Inhalt der Monologe zunächst absehn und nach äußeren Merkmalen suchen müssen, sowohl um der Masse Herr zu werden als um der Frage näher zu kommen, welche Bedeutung der Monolog für die Form, die dramatische Technik der Komödie gewonnen hat.

Die möglichen Arten des Monologs innerhalb des Gefüges der Handlung sind leicht zu bezeichnen. Erstens der Redende tritt auf, von außen oder aus dem Hause, entweder auf die leere Bühne ('Auftrittsmonolog') oder auf die schon von anderen Personen eingenommene ('Zutrittsmonolog' — als terminus mag das Wort gelten)¹). Zweitens der nach einer Dialogscene Zurückbleibende geht mit einer Rede ab ('Abgangsmonolog') oder leitet durch eine Rede zu der folgenden Dialogscene, an der er teilnimmt, hinüber ('Übergangsmonolog'). Die dritte Möglichkeit ist das pathetische Sprechen über die Köpfe der Anwesenden fort; ein Hauptbehelf der Tragödie, wie wir gesehen haben; in der Komödie tritt diese Form zurück und wird zu einer Ausnahme (wie in der Wahnsinnscene Men. 835 ff.): der Monolog ist bei der Hand sie zu ersetzen, das Pathos in der Komödie übersteigt selten die Grenzen des dialogischen Sprechens. Wenn wir

1) Der 'Zutrittsmonolog' wird oft als ein Sprechen a parte bezeichnet, das führt aber zur Verwirrung. Man muß den Monolog des Auftretenden, der die Anwesenden noch nicht sieht oder von ihnen noch nicht gehört werden soll, scharf sondern von dem Beiseitereden während des Dialogs. Auch dies ist erst in der Komödie häufig geworden, aber in der Regel auf wenige Worte beschränkt, meist zu dem dramaturgischen Zweck, den Zuschauer vernehmen zu lassen was der Teilnehmer am Dialog nicht erfahren soll.

also von diesem dritten *genus* absehn, so sind die beiden ersten mit ihren vier Unterarten die möglichen Erscheinungsformen des Monologs. Durch Spielarten und Gruppierung ergeben sich besondere Formen, die uns bald begegnen werden.

Der Persa hat eine ganze Reihe von Auftrittsmonologen: 1 (M.)¹⁾, 7 (M.), 53, 168 (M., s. u.), 251 (M.), 400, 753 (M.); drei Zutrittsmonologe: 81, 470, 777 (Triumph und Klage des Kupplers, 777 Monodie, vgl. 731); zwei Übergangsmonologe: 298 und 449; aber keinen Abgangsmonolog. 1 und 7 sowie 53 und 81 folgen unmittelbar aufeinander. Es überwiegen also die Monologe von Personen, die die leere Bühne betreten. Ja es kommt nur einmal vor (329), daß auf die leergewordene Bühne zwei Personen zugleich auftreten; aber keinmal, wie bemerkt, daß eine allein zurückgebliebene Person mit Monolog abgeht.

Das Charakteristische, das diese Erscheinungen vielleicht enthalten, wird sich besser beurteilen lassen, wenn wir einige der andern, d. h. ihrem Ursprung nach jüngeren, der *νέα κωμῳδία* im engeren Sinne angehörenden Stücke neben den Persa stellen. Hierfür wird die Gruppe der dem Philemon gehörigen Stücke (Mercator, Trinummus, Mostellaria) am geeignetsten sein, nicht nur weil die Möglichkeit vorliegt, daß das eine oder andre von ihnen (im Original) älter ist als die übrigen plautinischen Stücke; vor allem weil es wahrscheinlich ist, daß Philemon Eigenheiten seiner Technik vor Menander ausgebildet hat.

Im Trinummus finden sich 13, im Mercator 19, in der Mostellaria 15 Monologe. Wenn wir die vier Arten des Monologs mit a (Auftritt) b (Zutritt) c (Abgang) d (Übergang) bezeichnen, so kommen im Trinummus auf a) 23, 223 (M.), 820 (M.), 1115 (M.), auf b) 843, 1008, c) 199, 591, 717, 1110, d) 392, 615, 998; im Mercator auf a) 1²⁾, 225, 544, 588, 667, 692, 803, 830, b) 111 (M.), 335 (M.), 700, 805, 842, c) 661, 789, 817, d) 328, 468, 678; in der Mostellaria auf a) nur 84 (M.), 858 (M.) und 1041, b) 348, 431, 532, 690 (M.), 1064 (s. u.), 1122, auf c) 931 (2 Verse), auf d) 76, 409 (weiter 426), 529 (weiter 536), 684, 775, 993.

Wir sehen zunächst, daß bei Philemon der Abgangsmonolog in Geltung ist, der im Persa nicht erscheint. Daß er in der Mostellaria nur einmal vorkommt, hängt damit zusammen, daß in ihr die Bühne überhaupt nur zweimal leer wird (unten S. 52). Ferner sehen wir, daß in allen vier Stücken der Monolog auftretender Personen überwiegt: 10 im Persa, 6 Trin., 13 Merc., 9 Most. (im ganzen 38 von 59); auf die leere Bühne treten mit Monologen auf 7 im Persa, 4 Trin., 8 Merc., 2 Most. Was bedeuten diese Zahlen?

Zunächst bedeuten sie, daß diese Dichter es liebten, eine neue Phase der Handlung durch Monolog einzuleiten oder, dies gilt für Philemon, einen abgeschlossenen Teil der Handlung durch Monolog einzuleiten und zu schließen, oder auch nur den Schluß durch monologisches Ausklingen besonders zu färben.

1) M. bedeutet Monodie, lyrische Maße (von stichischen nur Anapäste und Octonare); ich füge dies hinzu, um die Technik des Plautus zu bezeichnen; über diesen speciellen Fall S. 47.

2) Die Prologe berücksichtige ich nur, wenn sie handelnden Personen gehören (also nicht den des Trinummus).

Diese Abschnitte nennen die Griechen, technisch wenigstens seit Aristophanes von Byzanz¹⁾, *μέρη*, die Römer, wenigstens seit Varro und Cicero²⁾, *actus*, d. h. Teil der Gesamthandlung, der selbst ein Stück Handlung ist. Eine griechische Theorie von 5 *actus* wenden Varro und Horaz, jener auf die Komödie, dieser auf die Tragödie an³⁾; in praktischem Gebrauch können wir sie nicht nur im Puppenspiel des Heron, sondern auch in Senecas Tragödien nachweisen⁴⁾.

Über die 'Akte' der römischen Tragödie ist neuerdings viel gehandelt worden (von Lorenz, Spengel, Hauler⁵⁾ u. a.), wie wenn es sich da um Überschriften und Teilstriche handelte, wie bei den Scenentiteln, oder um ein Belieben der Plautus- und Terenzeditoren. Es handelt sich aber um eine wichtige litterarhistorische Frage, die Frage nach der Wirkung, die der Chor auf die Composition der Komödie, die er ein Jahrhundert lang bestimmt hatte, auch nach seinem Verschwinden übte. Die Frage hat viele Seiten, die nach der Einteilung der Komödie ist nur eine von ihnen. Dabei kommt es nicht darauf an, welchen Gebrauch der Regisseur von den Zwischenakten wirklich gemacht und ob der für die Zwischenaktmusik einmal von Plautus selber (Pseud. 573)⁶⁾ bezeugte Flöten-

1) Eur. Andr. *ὑπόθ.* (Plaut. Forsch. 208), so in der *ὑπόθεσις* des Agam., dem *βίος Αἰσχύλου*, schol. Ar. Ran. 911 (und 1120, wo schol. R. τὸ πρῶτον τῆς τραγωδίας μέρος technisch gefaßt ist).

2) Zu den früher (Plaut. Forsch. 207) angeführten Stellen: der Dichter, der den letzten Akt übers Knie bricht, bei Cicero Cato m. 5: *cum ceterae partes aetatis bene descriptae sint, extremum actum tamquam ab inerti poeta esse neglectum*, der Schauspieler ib. 64: *mihī videntur fabulam aetatis peregisse* (wie Augustus bei Sueton 99) *nec tamquam inexercitati histriones in extremo actu corruisse* (vgl. ad Q. I 1 ext.). Paulus p. 17 *actus significant in comoediis et tragoediis certa spatia canticorum*: der Ausdruck (= *inter cantica*) ist schlecht, aber auch Verrius Flaccus scheint die *ἐπεισόδια* der alten Komödie *actus* genannt zu haben. Apuleius Flor. 16 (*Philemon*) *cum iam in tertio actu, quod genus in comoedia fieri amat, iucundiores affectus moveret*.

3) Daß bei den *docti veteres* (Don. praef. Ad. 4, 12 W.), *antiqui* (praef. Andr. p. 40, 22) an Varro zu denken ist, lehrt mit Sicherheit praef. Hec. p. 192, 7; die Teilungen bei Donat gehen aber alle auf die Fünffzahl, von der Varro zu trennen (wie es Hauler Phorm. S. 46 tut) nicht angeht.

4) Luk. π. ὄρχ. 66 *ἰδὼν γὰρ πέντε πρόσωπα τῶ ὀρχηστῇ παρεσκευασμένα (τοσοῦτων γὰρ μερῶν τὸ δράμα ἦν) ἐξήτει* u. s. w.

5) Lorenz z. Most. S. 197. A. Spengel die Akteinteilung der Komödien des Plautus (1877) macht die Voraussetzung, daß die Mannigfaltigkeit der metrischen Erscheinung bei Plautus mit der Akteinteilung zusammenhänge, ganz ohne Beweis, den seine Zerlegung aller plautinischen Stücke in je 5 Akte wahrlich nicht liefern kann; ganz außer Acht bleibt dabei die Frage, wie sich Plautus zu seinen Originalen verhält, d. h. die Kernfrage. Nach meiner Erörterung Plaut. Forsch. 205 ff. hätte Hauler (Phorm. S. 45 ff., auch Kauer Adolph. S. 15) den Standpunkt richtiger nehmen können als er es früher (Zeitschr. für österr. Gymn. 1885 S. 909 ff.) getan hat. — Meine Bemerkung Pl. Cant. 112 hat Hauler (Phorm. S. 228) mißverstanden; ich spreche da von der Theorie der 5 Akte, von der ich nie eine andre Ansicht geäußert habe. Auch bei Menander wird jetzt einfach mit den 5 Akten operirt; es muß aber gesagt werden, daß die Reste gar keinen Anhalt geben, Handlungen von je 5 Akten zu reconstruieren.

6) Hier ist der besondere Fall, daß Pseudolus ins Haus tritt, um nach einiger Zeit wieder zurückzukehren; etwas ähnliches Asin. 809, ohne daß es angekündigt wird: hier muß die Bühne leer bleiben und am Zwischenspiel ist kein Zweifel. Genau entsprechend ist es, daß Curc. 461 die-

spieler wirklich jedesmal gepiffen hat, sondern darauf, ob die Teile mit ihren Pausen etwas für die Composition des Stückes bedeuten. Es unterliegt aber gar keinem Zweifel und wird durch die dramatische Technik aller Zeiten bestätigt, daß für die Führung der Handlung die Sonderung der Teile etwas wesentliches ist. Für die neue Komödie bedarf es darüber keines Wortes mehr, seit das Menanderbuch zu den bisherigen Zeugen für die Bezeichnung der Handlungspausen durch die Note χοροῦ hinzugetreten ist. In den Heliadorscholien steht statt dessen χορωνίς, ὅτι ἐξίασιν, εἰσίασιν οἱ ὑποκριταί, εἰσέρχεται ὁ χορός, die alexandrinische Note (Heph. p. 75, 1 Consbr.); hiernach ist es nie anders angesehen worden, als daß die Pause mit einem Leerwerden der Bühne zusammenfällt (Don. And. praef. p. 38 W., und öfter). Sobald es sich nun um römische Reproduktionen attischer Komödien handelt, erhebt sich die Frage, wie weit die Bearbeitung auch in diesem Punkte das Original wiedergibt. Dieser Punkt betrifft aber die gesammte Anlage des Stückes; und so lange nicht, für das einzelne Stück, sei es durch Zeugniß sei es durch Analyse nachgewiesen ist, das Plautus oder Terenz die Vorlage wesentlich geändert hat, dürfen wir die Voraussetzung machen, daß sie die Gesamtanlage beibehalten haben. Ein Kriterium für die Richtigkeit dieser Voraussetzung wird sich alsbald einstellen.

Es braucht kaum besonders bemerkt zu werden, daß das Leerwerden der Bühne nicht immer eine Pause in der Handlung bedeutet. Eine Person kann die andere kommen sehen und abgehn (wie Most. 83), Auftretende können auch auf andere Weise unmittelbar vorher angekündigt werden (wie Rud. 906 vgl. 897, Amph. 984), ihr unmittelbar erfolgreiches Auftreten kann für die dramatische Wirkung notwendig sein (wie Men. 1049), ein lebhaftes Spiel kann durch mehrere Monologscenen geführt werden, deren jede die Bühne leer läßt (wie Merc. 667 ff., Rud. 440 ff., Aul. 550—627, s. u.), kurze Dialogscenen können vorn und hinten durch leere Bühne begrenzt sein (wie Rud. 1265—1280). Mehreres dieser Art liegt jetzt bei Menander vor Augen: Ἐπιτρ. 383. 413. 448, Περιχ. 117 (Σαμ.) 435 (s. Abschnitt 9).

Wenn wir nun sehen, daß in Persa Trinummus Mercator mit Vorliebe monologische Anfangsscenen und (bei Philemon) auch Abgangsscenen angewendet werden, so können wir das auch so ausdrücken, daß im Persa die 'Akte' mit Vorliebe monologisch eingeleitet und von Philemon monologisch eingeleitet und beschlossen werden. Der Persa hat 6 Einschnitte, durch die die Bühne frei wird, ohne daß unmittelbarer Fortgang des Spiels indicirt ist: V. 52. 167. 250. 328. 399. 752¹⁾. Nur einmal folgt auf einen solchen Einschnitt Dialog, der des

selben drei Personen ins Haus gehn, die 487 wieder herauskommen und daß Capt. 460 Hegio abgeht, 498 wieder auftritt: dort gehört das Zwischenspiel dem *choragus*, hier dem Parasiten. Alle diese Arten des Intermezzos stammen von der Technitenbühne. S. oben S. 44, unten S. 59 A. 2 (auch über Capt. 909), S. 57 A. 4 (über Andr. 171. 2).

1) Er hat also 7 μέρη, von denen sich nur das sechste (V. 400—752) in einem breiten Spiel auslegt.

Parasiten mit seiner Tochter, ein eignes μέρος (329—399), sonst stets Monolog. Im Trinummus finden sich nach dem Vorspiel fünf solcher Einschnitte: V. 222. 601. 728. 819. 1114. Das bedeutet 6 μέρη¹⁾, von denen das vierte (729—819) eine Dialogscene ist; alle übrigen außer dem dritten werden durch Monologe eingeleitet (23. 223. 820. 1115), alle außer dem sechsten (199. 591. 757. 1110) durch Monologe abgeschlossen. Die 6 μέρη des Mercator (die Einschnitte V. 224. 498. 587. 666. 829²⁾) beginnen sämtlich außer dem dritten mit Monolog (1. 225. 588. 667. 830), das vierte und fünfte schließen mit Monolog (661. 817).

In der Mostellaria wird die Bühne überhaupt nur zweimal leer, V. 857 und 1040, und zwar zum ersten mal V. 857, nach Abschluß der Haupthandlung; diese beginnt V. 431. Tranio ist auf der Bühne geblieben, aber zurückgetreten, nicht weil er Theopropides schon kommen sieht, wie es sonst in solchem Falle zu sein pflegt, sondern er sagt: *concedam a foribus huc, hinc speculabor procul, unde adveniēti sarcinam imponam seni*. Hier ist also, nach dem Sturm der letzten Scene, eine natürliche Pause, ein Aufatmen in der Spannung der Situation, dann das Einsetzen der entscheidenden Action mit dem Auftreten des Alten. Der πρόλογος, die Exposition des Stückes, ist sehr eingehend und sorgfältig ausgeführt (Plaut. Forsch. 176); er reicht bis V. 312; das Auftreten von Callidamates und Delphium (313) ist der alten Parodos analog, es ist in der Tat ein Zwischenspiel von κομάζοντες, entsprechend dem Zwischenkomos bei Menander³⁾. Mit Tranios Erscheinen 348 setzt die Handlung ein. Die Zechenden sehen ihn nicht kommen, sondern den Gekommenen V. 363. Eben so entschieden wie 431 ist also V. 347 ein Aktschluß. Das Stück hat wirklich 5 Akte: I Exposition — 347; II Verwicklung und Gefahr — 430; III Haupthandlung — 857; IV Aufklärung — 1040; V Lösung. Und zwar bezeichnet der dritte Akt die Höhe des Spiels, wie es die Theorie von den 5 Akten verlangt⁴⁾; der erste und zweite den Anstieg, der vierte und fünfte den Abstieg zur Katastrophe. Es wäre ganz irrig, hieraus zu schließen, daß Philemon im Φάσμα der Theorie der 5 Akte gefolgt sei; vielmehr erkennen wir, daß das Φάσμα eines der Stücke war, die durch die Strenge ihrer Composition sowohl in der Praxis ein Muster für die symmetrische Anlage gegeben als deren Codificirung befördert haben. Daß die Bühne bis zum vierten Akt nicht frei wird, ist ein Nebenumstand, der seiner eignen Erklärung bedarf. Tranios Botschaft fährt in den faulen Zustand, den die Exposition zeichnet, mit unmittelbarer dramatischer Wirkung hinein. Einmal aufgetreten verläßt er die Bühne nicht bis zum völligen Gelingen; so bleibt Medea, einmal aufgetreten, bis zur Mordtat auf der Bühne, so Hekabe die ganzen

1) Auch hier führt das vorletzte μέρος die zugespitzte Handlung an die Katastrophe heran.

2) Warum 543. 691. 802 nicht dazu gehören, ist leicht zu sehn. Auch hier hat das vorletzte μέρος (667—829) die bewegteste Handlung.

3) Hermes XLIII 309f.

4) Plaut. Forsch. 208. A. 1; für die Komödie, und zwar mit Rücksicht auf Philemon, Apuleius Flor. 16 (oben S. 50 A. 2).

Troades hindurch. Da liegen die Analogien. Es wäre also verfehlt, aus der Abweichung von Trinummus und Mercator zu schließen, daß Plautus die Anlage der *Mostellaria* selber hergerichtet habe; und ebenso verfehlt, dadurch die Combination für erschüttert zu halten, durch die das Original der *Mostellaria* Philemon zugeschrieben werden konnte.

Die so ermittelten 5 *μέρη* der *Mostellaria* nun werden sämtlich (außer dem ersten, dem Eingang des Stückes) durch Monologe eingeleitet, der zweite durch Monolog abgeschlossen.

Das Resultat liegt so rein vor, daß wir uns, ehe wir weiter gehen, nach seiner historischen Begründung umsehen, das heißt daß wir fragen dürfen, ob die Wurzeln der Erscheinung im älteren Drama nachzuweisen sind. Nicht in der alten Komödie, auch nicht in der alten Tragödie; wohl aber, wo jeder zuerst suchen würde, in der jüngeren euripideischen Tragödie. Es ist oben ausgeführt worden sowohl (S. 30), daß Euripides in seiner späteren Periode mit Vorliebe neu auftretende Personen einen neuen Abschnitt der Handlung monologartig einleiten und dann erst den Chor oder die anwesenden Personen anreden läßt, als auch (S. 28. 29), daß er in derselben Periode effectvolle Aktschlüsse durch Reden oder Gebete herbeizuführen liebt, die von der abgehenden Hauptperson über die Köpfe der andern weg gesprochen werden. Hier wäre Ansatz genug, um die spätere Ausbildung der Form in allmählicher Entwicklung daraus hergeleitet zu denken. Aber wir haben in der Tragödie, die mehr als alle anderen den Zusammenhang der neuen Komödie mit Euripides' später Kunst vor Augen stellt, die fest entwickelte Form vor uns, der sich die chorlose Komödie ohne weiteres anschließen konnte. Der Prologakt der Helena (vgl. oben S. 30f.) setzt mit Helenas Rede ein und schließt mit ihrer Monodie. Das mit der Parodos beginnende zweite *μέρος*, Helena und der Chor, führt dazu daß der Chor mit Helena ins Haus eintritt. Das dritte *μέρος* (386) beginnt und schließt mit Monolog des Menelaos; das vierte (528) beginnt mit Monolog der Helena und schließt mit ihrem Gebet (1093); das fünfte (1165) beginnt mit Monolog des Theoklymenos, das sechste (1369) schließt mit dem Gebet des Menelaos (1441). Nur der Eingangs- und der Schlußakt haben weder zu Anfang noch zu Ende Monolog oder monologartige Rede. Wir haben gesehen, daß die Helena sich durch die Behandlung des Monologs von allen anderen Tragödien unterscheidet, wie sie denn auch erst V. 1107 das erste Stasimon bringt; wir sehen nun, daß sich an sie, oder an sie und andere euripideische Stücke, die ihr ähnlich waren, die chorlose Komödie wenigstens mit derjenigen Verwendung des Monologs angeschlossen hat, die für die ganze Anlage des Dramas bestimmende Bedeutung hat.

Für die von Plautus nach Philemon gearbeiteten Stücke ließ sich der Sachverhalt in solcher Klarheit gewinnen, weil Plautus diese, soviel wir irgend sehen können, weder durch Contamination erweitert noch wesentlich beschnitten hat. Anders steht es mit Menander, anders auch mit Diphilos. An Diphilos können wir zunächst die Probe machen; denn während der *Rudens* ohne Zweifel das

Original in der Hauptsache einfach reproducirt, ist von der Casina nach Plautus' eigener Angabe das Gegenteil zu sagen.

Der Rudens hat nicht weniger als 24 Monologe: a) 83. 185 (M.). 290¹⁾. 458. 485. 593. 892. 906 (M.). 1191. 1281; b) 220 (M.). 306. 559. 615; c) 440. 584. 885. 1184. 1258. 1288; d) 403. 661. 1225. 1353. Die Casina hat 16 Monologe: a) 144 (M.)²⁾. 531. 759; b) 217 (M.). 538. 563. 591. 621 (M.). 875 (M.). 937 (M.): c) 504; d) 275. 303. 424. 558. 794³⁾. Die Teile des Rudens sondern sich scharf; die Schnittpunkte sind V. 184 (I, nach dem Prolog, exponirend, die Handlung kündigt sich an), 288 (II, beginnende Handlung), 592⁴⁾ (III, zugleich retardirend und die Haupthandlung einleitend), 891 (IV, der Kampf), 1190⁵⁾ (V, die *ἀναγνώρισις*), 1280 (VI, die allgemeine Freude, mit dem unbefriedigten Anspruch des durch den ganzen Hergang zur Hauptperson gewordenen Gripus); dann VII, die Lösung. Diese Teile beginnen sämtlich mit Monolog, III, IV, V schließen mit Monolog; VI schließt zwar mit einer kurzen, lebhaft bewegten Dialogscene⁶⁾, aber ihr geht ein Schlußmonolog des Demones voraus (1258), der nicht überleitet; diese Stellung scheint für die rasch vorüberreichende Scene besonders berechnet zu sein.

Diesem Bilde, das vollkommen mit dem aus Philemon gewonnenen zusammentrifft, steht die Casina gegenüber. Sie hat 5 Teile nach dem Prolog: I — 143, II — 514, III — 758, IV — 584, V — Schluß. Aber nur IV (und in beschränktem Sinne II, s. u. A. 2) beginnt, nur II schließt mit Monolog. Die völlige Abweichung vom Rudens wie vom Persa und Philemon liegt am Tage; sie ist vor allem eine Gewähr dafür, daß das übereinstimmende Verhältnis der Monologe zum Aufbau dieser Stücke ebenso das Werk der Dichter selber ist, wie der Aufbau der Casina das Werk des Plautus. Aus den *Κληρούμενοι* des Diphilos hat Plautus nur die erste Hälfte mit starker Umgestaltung, die er selber angibt, entnommen und ihr die Verkleidungsposse eines griechischen Singspiels angefügt⁷⁾. Wie weit er die ursprüngliche Szenenfolge der ersten Hälfte beibehalten hat, ist nicht zu berechnen; die Schlußfarce läßt keine Vergleichung mit der neuen Komödie zu.

1) Die *piscatores*: sie stellen sich hier als eine Person dar, durch den Mund ihres Führers, genau wie die *advocati* im Poenulus 809; sie sondern sich auch so wenig wie diese in der Dialogscene. Palaestra und Ampelisca treten 664 mit gemeinsamem Liede auf, aber im Dialog treten sie dann, wie immer, aus einander. Den Fortschritt zeigen die *advocati* im Phormio.

2) Cleostrata tritt mit Pardalisca zusammen auf, dann schickt sie diese weg (148) und spricht allein.

3) In der Vidularia: V. 17 Betrachtung des Sklaven, 62 Übergangsmonolog desselben.

4) Nicht 485, vgl. 442 ff.

5) V. 905 ist kein Einschnitt; der Monolog des Demones 892 ist nur zur Ankündigung des Gripus da (897), von dem früher nicht die Rede war. Ähnlich Aul. 696.

6) V. 1265—1280: sie entspricht in ihrem Bau der Scene 1210—1226 und darf von dieser nicht getrennt werden.

7) Abh. der Gött. Ges. N. F. I 7 S. 105 ff. Legrand (Rev. des ét. gr. 1902, 376) würdigt nicht genügend die dort vorgelegten Argumente.

Für Menander ist aus Plautus und Terenz, obwohl eine größere Zahl ihrer Stücke auf ihn zurückzuführen ist als auf andere benannte Dichter zusammengekommen, ein recht fester Boden nicht zu gewinnen; wenigstens nicht für die Frage nach dem Verhältniß der Monologe zum Aufbau der Komödien, für die es der Voraussetzung bedarf, daß die Grundlinien des Stückes in der Bearbeitung unversehrt sind. Menanders Komödien haben sowohl Plautus wie Terenz fast stets 'contaminirt'; das heißt, der Wert dieses Stils war zu sehr ein innerer Wert, er beruhte zu sehr in der Feinheit der Sprache und der Charakterisirung, um in der Übertragung ohne stoffliche Auffüllung genügend wirken zu können; wenigstens nach der Ansicht und den Erfahrungen dieser Dichter: Caecilius war anderer Ansicht, wählte aber auch gewiß unter Menanders Komödien die an Handlung reicheren aus. Von Plautus können wir mit Bestimmtheit nur die Bacchides als ein die Handlung des Originals rein wiedergebendes menandrisches Stück nennen; Plautus hat, statt es stofflich zu erweitern, ihm in der Behandlung des letzten Teiles eine musikalische Ausstattung gegeben wie sonst nur der Casina. Die Cistellaria ist so zerstört, daß die Ökonomie der Teile sich der Beurteilung entzieht. Der Stichus ist aus drei Stücken zusammengearbeitet, nur der erste Teil sicher menandrisch. Im Poenulus, falls Menanders *Καρχηδόνιος* sein Original ist, ist ein anderes Stück mit diesem verschmolzen. Nur mit Wahrscheinlichkeit ist die Aulularia auf Menander zurückzuführen. Terenz hat Andria Adelphoe Eunuchus contaminirt, für den Heautontimorumenos steht die Frage noch offen. Nun sind für die meisten dieser Stücke die Grenzen der Einarbeitung durch Analyse, die sich für Terenz auf seine und Donats Angaben gründet, mit einiger Sicherheit zu bestimmen; und auf den ersten Blick ist zu erkennen, daß in Menanders wie in allen übrigen Stücken von der Form des Monologs der stärkste Gebrauch gemacht worden. Aber wie weit bei der Umarbeitung sowohl Plautus, der gewaltsam verfuhr, als Terenz, der feine Arbeit tat und die Spuren mit geübter Kunst verwischte, wie weit beide die Linien der ursprünglichen Anlage verschoben, das wird sich durch Analyse nur selten mit der Sicherheit bestimmen lassen, deren es für die Grundlage einer Untersuchung wie diese bedarf; wenigstens gilt das außer für Plautus auch für Andria und Eunuchus; in den Adelphoe trifft die Einarbeitung nur die Scene II, 1.

Nach dem Gesagten ist nur für die Bacchides ein reines und vollständiges Resultat zu erwarten. Es sind 20 Monologe: a) 170. 368. 385. 573. 925 (M.). 1076 (M.); b) 235. 530. 612 (M.). 640 (M.). 770. 842. 1087 (M.); c) 349. 500. 913. 1067; d) 229. 606. 761. Einschnitte sind an 6 Stellen (also 7 Teile, wenn man den ganzen verlorenen Anfang zu I rechnet): 108. 169. 367. 525¹⁾. 924. 1075. Von den so bezeichneten Teilen schließt I dialogisch, II ist nur ein Dialog (s. A.), alle folgenden beginnen und (außer dem Schluß des Stückes, der über-

1) Daß hier eine Pause ist, zeigt V. 532. Ohne Pause anzuschließen ist 573; möglicherweise auch 170 (also II und III zusammenzunehmen).

haupt Monolog nicht zuläßt) schließen monologisch. Dies Bild trifft also mit dem, was Persa, Rudens und Philemons Stücke lehren, genau zusammen.

Nicht wesentlich entfernt sich die Cistellaria¹⁾. Ein Einschnitt ist 202, wo Monolog schließt und danach beginnt; ein anderer sicher 630, wo dasselbe geschieht (652 kann unmittelbar anschließen); ein dritter vielleicht vor dem fragmentierten Monolog des Alten (305 ff.).

Vom Stichus²⁾ ist nicht einmal der erste Akt (der bis 401 reicht, vgl. 150. 196) ganz für Menander in Anspruch zu nehmen³⁾. II (bis 504) beginnt und schließt, III (— 640) schließt, IV beginnt monologisch. Wir erkennen hieran und noch deutlicher am Poenulus, was uns noch fehlt, um diese vielgestaltige Erscheinung richtig zu übersehen. Plautus hat den Poenulus mit starkem Verschieben und Eindichten aus zwei attischen Komödien zusammengearbeitet, und wie es in der Natur einer solchen Zusammenschweißung liegt, ist es auch bestimmt nachzuweisen, daß die Einschnitte der Handlung (z. B. 817, vgl. Plaut. Forsch. 156) mit von dieser Arbeit betroffen worden sind. Ursprüngliche Einschnitte sind gewiß auch geblieben; aber das Ganze, wie es vorliegt, ist doch ohne einheitliches Vorbild aus der Hand des Plautus hervorgegangen. Nun hat der Poenulus 13 Monologe, auffallend wenige für seinen Umfang: a) 449. 504. 817. 930. 1338; b) 746. 823. 1280; c) 445. 787. 809. 917; d) 197⁴⁾. Von diesen bilden 7 die Anfänge (II III IV V) und Schlüsse (I III IV) seiner 5 Akte (449. 504. 817. 930; 445. 809. 917)⁵⁾. Plautus hat sich also in diesem Falle eng an die Compositionstechnik der attischen Dichter angelehnt. In der Casina hat er das nicht getan: da war sowohl das Material, das er verwendete, als die Form, in die er es goß, von anderer Art als Material und Form des Poenulus.

Die Haupthandlung der Aulularia⁶⁾, die wahrscheinlich nach einer Komödie Menanders gearbeitet ist⁷⁾, ist so angelegt, daß sie sich zum großen Teil in Mo-

1) a) 120. 149. 203 (M.). 305. 536. 653. 671 (M.). 774; b) 309; c) 626. 650; d) 528.

2) a) 155. 402 (Stichus steht dabei). 641. 649. 673; b) 58 (weiter 75). 274 (M.). 454. 523. 579. 657; c) 398. 436 (Epignomus steht dabei). 497. 631; d) 266.

3) Nachr. der Gött. Ges. 1902, 375.

4) Dieser einzige Übergangsmouolog des Stückes gehört wahrscheinlich, so wie er ist, nicht dem Original, sondern Plautus (Plaut. Forsch. 160).

5) I enthält die Exposition und Einleitung der Intrige (— 448), II die retardirende Einführung des Kupplers und Soldaten (— 503, übrigens ist es hier nicht notwendig einen Einschnitt anzusetzen), III die Ausführung der Intrige (— 816), IV die Vorbereitung der ἀναγνώρισις (— 929), V die ἀναγνώρισις: eine dem Rudens ähnliche Composition, obgleich die Zahl der Teile abweicht.

6) a) 371. 406 (M.). 460. 475. 587. 624. 667. 701. 713 (M.); b) 178. 608. 727 (M.); c) 105. 274. 363. 580. 616. 677. 696; d) 265. 444. 661.

7) Daß der Einfall von Blaß, die in Hibe Papyri I S. 24 publicirten Komödienfragmente seien ein Teil des Originals der Aulularia, bodenlos ist, habe ich Herm. XLI S. 629 gezeigt; womit H. Weil Journ. des Sav. 1906 S. 514 zu vergleichen, jetzt auch Wilamowitz N. Jahrb. 1908 S. 34. Auf die Erwiderung von Blaß Rhein. Mus. LXII S. 102 zu antworten konnte ich mich nach dem Tode des verdienten Mannes nicht entschließen. Wer mit den Dingen ein wenig vertraut ist, muß die Hinfälligkeit des dort von ihm Vorgebrachten auf den ersten Blick erkennen.

nologen abspielt; sie hat außer der Bedientenscene II 4—7 überhaupt keinen Dialog von mehr als zwei Personen. Die drei ersten Akte sind kurz (I: 40—119, II — 279, III — 370), alle drei beginnen mit Dialog und schließen mit Monolog; 371 folgt Monolog, und dann bis zum Ende des Erhaltenen keine Pause der Handlung¹⁾. Von 22 Monologen kommen also nur 3 auf Aktschlüsse, einer auf Aktbeginn.

Von Terenz wissen wir aus seinen eigenen Andeutungen und Donats Angaben, mit welcher Freiheit er Menanders Komödien übertragen hat. Die *Andria* begann in der *Ἀνδρία* mit Monolog, in der *Περινθία* mit Dialog: diesen hat Terenz vorgezogen, aber die Frau des Alten durch seinen Freigelassenen ersetzt. *Byrrhia* und *Charinus* haben drei Monologe (412. 425. 625); aber diese beiden Personen *Terentius addidit fabulae* (Don. z. 301), und ohne Bedenken ist die Annahme nicht, daß sie, den Commentaren unbewußt, aus der *Perinthia* stammen sollten.²⁾ Wie Terenz den äußeren Aufbau eingerichtet hat, sehen wir: die Bühne wird von V. 227 bis 819 nicht leer³⁾. Wenn man nach V. 301 und 625, wie es gewöhnlich geschieht, Einschnitte macht, so treffen diese grade auf Scenen des *Charinus* und *Byrrhia*. Und während in der *Mostellaria*, die vor V. 857 die Bühne nicht leer läßt, wirkliche Handlungspausen von Monologen eingefast sind, beginnen in der *Andria* nur der zweite und vierte, schließt kein Akt monologisch, wenn man nicht 227 wieder einen Einschnitt macht. Wir sehen also, daß hier Menanders Einrichtung für uns verschüttet, die des Terenz etwa von der Art ist, wie die in *Plautus' Casina*. Dabei ist die *Andria* reich an Monologen.⁴⁾

Im *Eunuchus* läßt sich, nachdem ein Teil des *Κόλαξ* bekannt geworden, das allgemeine Verhältniß von *Ἐννοῦχος* und *Κόλαξ* bestimmen, aber nicht die einzelnen Verschiebungen.⁵⁾ Sicher in den *Κόλαξ* gehört der große Monolog *Gnathos* (232). Ferner: ein Einschnitt ist 538⁶⁾; hier folgt der Monolog des *Antipho*, einer von Terenz eingelegten Person: im *Ἐννοῦχος* hatte *Chaerea* einen großen Monolog (Donat). Von den 6 Abschnitten des *Eunuchos* beginnen IV und V (539. 615), schließt I monologisch (197); das bei 26 Monologen.⁷⁾

In den *Adelphoe*⁸⁾ wird die Bühne, im Gegensatz zur *Andria*, achtmal leer (154.

1) Es ist leicht zu sehen, daß 586 keinen Einschnitt macht.

2) Nencini de Ter. font. 32 sq.

3) *Simo* tritt 171 ins Haus und 172 wieder heraus; wie *Pseudolus* V. 573. 4, wo er die Zwischenaktsmusik ausdrücklich ankündigt, s. oben S. 50 mit A. 6.

4) a) 172. 228. 338. 404 (1 Vers). 412; b) 175. 236. 481 (M.). 607. 625 (M.). 740. 796. 957; c) 206. 425; d) 524. 599. 716.

5) Nachr. der Gött. Ges. 1903 S. 688 ff.

6) 507 folgt wohl unmittelbar auf 506, vgl. 501.

7) a) 507. 539. 615. 923; b) 81. 232. 292. 454 (1 Vers). 549. 629. 643. 727. 739. 840. 941. 971. 1002. 1031. 1049 (1 Vers); c) 197. 918; d) 225. 289. 910. 997. 1044 (*Thraso* und *Gnatho* stehn dabei.)

8) 18 Monologe: a) 26. 511. 540. 610 (M.). 713. 855; b) 254. 299. 355. 364. 763; c) 141. 507. 587. 707. 783; d) 196. 435. 757.

287. 354. 516. 591. 609. 712. 854); von den 9 Abschnitten, die so für den ersten Blick entstehen, gehören der 3. und 4. zusammen (288—516)¹⁾, ferner der 5. 6. 7. (517 bis 712)²⁾. Das Stück hat also 6 *μέρη* (Einschnitte 154. 287. 516. 712. 854), Monologe sind am Anfang von I V und (Demeas Wandlung) VI und am Schluß von I III IV. Der Heautontimorumenos³⁾ hat nur 4 Einschnitte: 229. 409. 748. 873 (V. 748 bleibt Syrus, aber s. u. S. 59 A. 2), d. h. 5 *μέρη*, deren erstes mit Monolog schließt, das zweite dritte vierte mit Monolog beginnt. Wie weit beide Stücke die ursprünglichen Linien einhalten, ist bei der Freiheit, mit der Terenz gegenüber Menander verfährt, nicht zu entscheiden.

Phormio und Hecyra geben ein ähnliches Gegenbild wie Rudens und Casina. Der Phormio⁴⁾ beginnt mit Monolog, aber keiner der Einschnitte des Stückes (152. 314. 566. 765) ist durch Monolog bezeichnet; die Hecyra⁵⁾ hat 5 Einschnitte (122. 280. 515. 576. 798), von denen einer (515) wohl nicht zu rechnen ist: allen außer 122 geht ein Monolog vorher, der letzte Abschnitt beginnt mit Monolog (auch 516). Von der Hecyra wissen wir, daß die Rede 816 erst durch Terenz die monologische Form bekommen hat (*in graeca haec aguntur, non narrantur* Don. zu 828). Dagegen können wir vom Phormio nicht sagen, daß Terenz ihn irgend wesentlich vom Original entfernt hätte. Vielleicht bedeutet also das Zurücktreten der Monologe in dieser Komödie eine Eigenheit des Apollodoros. Übrigens zeigen auch die Monologe der Hecyra, wie wir noch sehen werden, etwas von besonderer Art.

Von den übrigen Stücken des Plautus ist nur für die Asinaria der Dichter des Originals bezeugt. Für Pseudolus und Curculio hängt die Rückführung auf Menander an dünnen Fädchen; aber jener gehört noch ins 4., dieser in die Grenze des 4. und 3. Jahrhunderts⁶⁾. Der Epidicus ist etwa ein Jahrzehnt jünger⁷⁾. Den Amphitruo rückt man gerne so hoch wie möglich hinauf. Beim Truculentus denkt man immer wieder an Menander, Asinaria Miles Captivi sind nachmenandrisch⁸⁾. Das Original der Menaechmi, vielleicht von Posidippus, ist unter den einigermaßen fixierbaren das jüngste.⁹⁾ Was den Grad der Überarbeitung an-

1) Geta läuft 354 um Hegio zu holen, 447 tritt er mit ihm auf; diese beiden Momente konnten durch Pause getrennt sein, sie sind aber durch die zwischentretende Scene verbunden.

2) Micio tritt 609 ins Haus und kommt 635 heraus: dazwischen Aeschinus' Monolog, keine Pause.

3) 17 Monologe: a) 230. 410. 874; b) 420. 512. 679. 723. 749. 805. 879; c) 213. 996; d) 502. 559. 668. 835. 949.

4) 12 Monologe (davon 8 unter b): a) 35. 820; b) 179. 231. 465. 591. 606. 728. 829. 841; c) 778; d) 884.

5) 12 (14) Monologe: a) 516. 799; b) (76. 243) 336. 522. 727; c) 274. 510. 566. 794; d) 327. 444. 816.

6) Wilamowitz Antig. v. Kar. 140, Isyllos 37, Hüffner de Pl. com. exemplis att. 11 ff. 18 ff.

7) Hüffner 38 ff.

8) Plaut. Forsch. 133 ff., 103 A. 4, 126.

9) Hüffner 47 ff.

geht, so sind *Miles* und *Pseudolus* gewiß, *Amphitruo* wahrscheinlich 'contaminirt', *Epidicus* in seiner Katastrophe vom Original abgebogen, was ohne starke Aenderungen auch im Innern des Stücks nicht geschehen sein kann.

In einer Anzahl dieser 10 Stücke finden wir die Norm, jedes *μέρος* mit Monolog zu eröffnen und zu beschließen, gradezu durchgeführt.

Die *Captivi*¹⁾ haben 4 *μέρη*, die Einschnitte 460. 767. 921; die drei ersten beginnen und schließen mit Monolog; das vierte ist zwar dialogisch, aber es setzt mit einer Monodie des *Hegio* ein. Zwei merkwürdige Momente treten hervor und treffen sich an dem gleichen Punkt der dramatischen Technik. Von dem einen ist oben (S. 50 A. 6) die Rede gewesen, der zwischen das Ab- und Auftreten *Hegios* 460 und 498 eingelegten Soloscene des Parasiten. Das andere ist der Monolog des *puer* nach dem Abgangsmonolog des Parasiten, mit dem das dritte *μέρος* schließt (V. 908). Der *puer* schildert, wie der Mann es drinnen treibt, ganz nach der Ankündigung, dann geht er ab und der 4. Akt beginnt. Beide Monologe (461 und 909) sind Zwischenaktsspiele wie die Rede des *choragus* im *Curculio*. Es scheint, daß der Dichter der *Captivi* diese Art des Intermezzos bevorzugt hat.²⁾ Im übrigen hat das Stück wenige Monologe, keinen überleitenden.

Auch der *Truculentus*³⁾ hat nur 4 *μέρη*: die Einschnitte 447. 644. 698. Sämtliche Anfänge und Schlüsse sind monologisch. Von den 5⁴⁾ *μέρη* der *Menaechmi*⁵⁾ ist nur das Ende des ersten und der Anfang des zweiten dialogisch.

1) a) 69. 461. 498 (M.). 516 (M.). 768. 909; b) 781 (M.). 900. 998; c) 452. 766.

2) Es muß allerdings erwogen werden, ob nicht die beiden Reden, sowie die des *choragus* im *Curculio*, von Plautus an die Stelle eines bloßen *χοροῦ* gesetzt worden sind. Daß Plautus und Terenz und überhaupt die römischen Komiker gelegentlich an Aktschlüssen das Original wesentlich verändert haben, kann kaum bezweifelt werden; denn die Art des Aktschlusses, die wir bis jetzt zweimal bei Menander und einmal bei Alexis finden, das Herankommen eines die Straßen durchschwärmenden *κῆμος* (*Hermes* XLIII 166 308), erscheint nirgend in den erhaltenen römischen Komödien, die Wahrscheinlichkeit ist dafür, daß sie von den römischen Bearbeitern oftmals entfernt worden ist. Geblieben ist der menandrische Zwischenchor im *Heautontimorumenos*. Wir verstehen erst jetzt, warum *Bacchis* mit einer solchen Schar von *ancillae* ankommt (245. 254, *plus decem* 451); und es ist klar, daß diese Schar sowohl V. 409 nach der Ankunft wie V. 748 bei der Überführung (744 *ancillas omnis Bacchidis traduce huc ad vos propere*) den Zwischenact ausfüllt. Hier braucht man nur Menanders *χοροῦ* einzusetzen. In anderen Fällen brauchte der Bearbeiter nur zu streichen nicht zuzusetzen; er kann aber auch an Stellen wie die oben angeführten, eine Einlage gemacht haben. Es trifft sich nun so, daß der Inhalt der Rede des *choragus* entschieden römisch, der der Parasitenrede ohne attische Farbe mit entschieden römischen Anklängen ist (476. 489); der Monolog des *puer* ist neutral. Aber weiter kann man nicht gehen; keine der drei Stellen ist von der Art, daß für das Original die Ankündigung eines herankommenden *κῆμος* wahrscheinlich wäre; und das Zwischenspiel *Most.* 313 ist ohne Zweifel attisch.

3) a) 22. 448 (M.). 645. 699; b) 95 (M.). 322. 482. 551 (M.). 669. 711 (M.). 854. 893; c) 434. 633. 697; d) 209 (M.). 315. 335. 542. 758. 850.

4) Fünf, nicht sechs oder sieben, denn sowohl V. 558 als 1049 geht das Spiel weiter.

5) a) 77. 446. 701. 882; b) 110 (M.). 351 (M.). 571 (M.). 704. 753 (M.). 899. 966 (M.); c) 441. 548. 696. 876. 1039; d) 522. 668. 957.

Von diesen drei Stücken dürfen wir annehmen, daß sie sich von der Anlage des Originals nicht wesentlich entfernen; nicht so von Pseudolus und Miles.

Der Pseudolus¹⁾ exponiert dialogisch. Die Einschnitte (573. 766. 904. 1051. 1245) würden 6 *μέρη* ergeben, aber ohne Zweifel ist der Auftrittsmonolog Ballios 1052 dazu bestimmt, unmittelbar an die Entführungsscene anzuschließen. Die so entstehenden 5 *μέρη* beginnen und schließen, außer Anfang und Schluß des Stückes, sämtlich monologisch. Dazu ist folgendes zu bemerken²⁾. Erstens stammt die Eingangsscene wahrscheinlich aus dem von Plautus in das Original des Pseudolus eingearbeiteten Stücke. Zweitens trägt das Lied 574 (Anfangsmonodie des zweiten *μέρος*) Spuren der Zudichtung und stammt wahrscheinlich von Plautus, woraus aber nicht etwa folgt, daß die hier deutlich angegebene Aktgrenze nicht dem Original angehöre. Drittens ist der Anfangsmonolog des dritten *μέρος* (767) nachplautinischen Ursprungs verdächtig; freilich tritt Ballio gleich danach (790), den Dialog mit dem Koch einleitend, mit einer Rede auf, die etwa wie Capt. 922 monologartig ist. Viertens ist das große Lied des Pseudolus 1246 (die Anfangsmonodie des 5. *μέρος*) von Plautus frei gedichtet³⁾; zwar hat wahrscheinlich auch im Original ein Monolog des Pseudolus den letzten Dialog eingeleitet, aber diese Schlußscene stammt wieder aus dem in die Hauptvorlage eingearbeiteten Stück⁴⁾.

Wir lernen hieraus dasselbe was uns der Poenulus gelehrt hat. Plautus schließt sich auch im Pseudolus mit seiner eignen Arbeit eng an die Technik seiner Vorbilder an, bei denen er die Aktgrenzen durch Auftritts- und Abgangsmonologe bezeichnet fand, schwerlich nach eigener Analyse der Originale, sondern indem er einer technischen Überlieferung und theatralischen Gewöhnung folgte. Es ist auffallend, daß von den 8 Monologen des Pseudolus 5 an den Aktgrenzen stehn, zwei als Schlüsse (562. 759, Senare), drei als Anfänge (574. 905. 1246, Monodien), offenbar um die Hauptrolle und deren Schauspieler mit besonders starken Strichen herauszuheben; wie sehr aber an der Gestaltung dieser Monodien Plautus beteiligt ist, haben wir gesehen.

Der Miles⁵⁾ hat nach dem Vorspiel nur 3 *μέρη*, Einschnitte sind 595 und 946 (nicht 1394); das erste leitet Palaestrios Monolog ein, beschließt der des Alten 586, das zweite beginnt wieder Palaestrio mit Monolog; dieses schließt und das dritte beginnt mit Dialog, aber Pyrgopolinices tritt 947 mit einer monologartigen Rede auf, wie wir sie Pseud. 790 und Capt. 922 beobachtet haben. Nun gehört die große Scene im Eingang des zweiten *μέρος* (III 1) zu

1) a) 574 (M.). 767. 905 (M.). 1052. 1246 (M.); b) 594 (M.). 1063. 1103 (M.); c) 562. 759. 892. 1238; d) 394. 667. 1017 (cursiv die Monologe des Pseudolus).

2) Vgl. Nachr. der Gött. Ges. 1903 S. 352.

3) Abh. der Gött. Ges. N. F. I 7 S. 41.

4) Nachr. der Gött. Ges. 1903 S. 353.

5) a) 79. 596; b) 156. 272. 486. 991. 1284; c) 576. 586; d) 259. 345. 481. 813. 867. 1130. 1374. 1388.

dem von Plautus in den *Μαζών* eingearbeiteten Stücke, und den Anfangsmonolog hat er wahrscheinlich selber zur Verbindung der Teile hergestellt¹⁾. Wir sehen also, daß er ähnlich gearbeitet hat wie am *Poenulus* und *Pseudolus*.

Auch vom *Amphitruo*²⁾ ist neuerdings mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen worden, daß Plautus ihn durch 'Contamination' hergestellt, d. h. dem zu Grunde liegenden Stück, in dem die Geburt des Hercules nur angekündigt wurde, Teile eines andern eingefügt habe, in dem sie erfolgte³⁾. Wesentlich wurde durch diese Umarbeitung nur der Schluß getroffen, in den früheren Teilen bedurfte es weniger Zusätze, die denn auch den Poeten verraten haben. Sichere Schnittpunkte sind 550 und 860, die beiden ersten *μέρη*: I Mercur und Sosia, Iuppiter und Alkmene am Morgen, II Amphitruos Rückkehr. Dann kommt ein retardirender Teil, der bis 983 reicht. Das Herankommen Mercur's nach Iuppiter's Abgang wird 976 angekündigt; aber er ist noch fern und die Pause vor seinem Erscheinen muß den Effect erhöhen. Von da an ist keine Pause, wie man trotz der Lücke erkennen kann⁴⁾, sondern die Verwicklung steigert sich und die Lösung kommt im Sturm. Vor der Lösung freilich, 1052, ist ein Einschnitt wohl denkbar: Amphitruo stürzt im Donner hin, dann erst nach einer Pause erscheint Bromia. In diesem Falle sind es wirklich Regisseurfragen, ob man von 861 an durchspielen lassen will. Wenn also 3 *μέρη*, so wird das erste mit Monolog begonnen und beschlossen, das zweite geschlossen, das dritte begonnen; wenn 5 *μέρη* (die Schnittpunkte 550. 860. 983. 1052), so ist nur der Anfang des zweiten dialogisch, alle anderen Anfänge und Schlüsse (außer, wie immer, dem Schlusse des Ganzen) monologisch. Aber auch hier ist Plautus' eigne Arbeit an der Vollständigkeit des Bildes beteiligt.

Auf der andern Seite stehn *Epidicus*⁵⁾, *Curculio*⁶⁾ und *Asinaria*. Jener hat 5 *μέρη* (die Einschnitte 165. 319. 381. 606, nicht 665), deren erstes und zweites am Schluß, die beiden letzten am Anfang Monologe haben. Daß Plautus die Geschwisterheirat, auf die das Originalstück hinauslief, durch seine Bearbeitung entfernt hat, nicht ohne starke Veränderungen in Handlung und Charakterisirung vorzunehmen, hat Dziatzko trefflich erwiesen⁷⁾.

Die Rede des Choragus im *Curculio* kann man weder ans Ende noch an den

1) Plaut. Forsch. 161 ff. Vgl. Th. Kakridis *Barbara Plautina* (Athen 1904) S. 29 ff., dem ich nicht folgen kann.

2) a) I. 633 (M.). 861. 984 (M.); b) 153 (M.). 882. 1009. 1053 (M.); c) 455. 546. 858. 974; d) 463. 1039.

3) Kakridis *Rhein. Mus.* LVII 463 und (wiederholt) *Barbara Plautina* 59. Schwering *Ad Pl. Amph. prolegomena*, 1907, S. 54 ff.

4) Schwering S. 48 ff.

5) a) 382. 607; b) 181 (M., weiter 192). 337. 526 (M.). 610. 675; c) 158. 306. 660; d) 81 (M.). 425. 517.

6) a) 216. 371. 462 (Choragus); b) 96. (223) 280. 384. 557. 591. 679; c) 527; d) 555. 589.

7) *Rhein. Mus.* LV 104. Vgl. meine Bemerkung *Nachr. der Gött. Ges.* 1907 S. 320 A. zu *Επιτομ.* 124.

Anfang eines *μέρος*, sondern nur zwischen zwei *μέρη* setzen, als richtiges Intermezzo (S. 51. 59). Dann haben von den 4 Abschnitten des Stücks (die Schnittpunkte 215. 370. 462) zwei monologischen Eingang (216. 371), und zwar beide den gleich zu besprechenden doppelmonologischen, keiner monologischen Ausgang.

Endlich die *Asinaria*. Sie steht fast allein dadurch, daß sie eine im Verhältnis zu allen übrigen Stücken des Plautus und Terenz fast verschwindend kleine Zahl von Monologen hat¹⁾, alles außer der Auftrittsrede des Libanus 249 kurze stichische Reden, nach der Scene II 4 kein monologisches Wort mehr; auch keine Zwischenreden und ins Haus zurückgesprochene Worte, die unten noch im allgemeinen erwähnt werden sollen. Das Stück hat 6 *μέρη* (die Einschnitte 126. 248. 503. 745. 809), das erste und zweite schließen und das dritte beginnt mit Monolog; immerhin steht also die Hälfte der vorhandenen an Aktgrenzen.

Daß die *Asinaria* diese isolierte Stellung hat, ist sehr merkwürdig. Ein die Zeit des Originals bestimmendes Indicium enthält das Stück nicht (Hüffner S. 69). Als eines der jüngsten müßten wir es wegen seines Verhältnisses zu *Truculentus*, *Pseudolus*, *Menaechmi* (Plaut. Forsch. 134. 148) ansehen. Wir kennen den Namen des Dichters aus dem Prolog: Demophilos ist ein obscurer Name, weder die litterarische noch die inschriftliche Überlieferung hat ihn bisher ans Licht kommen lassen. Alle Wahrscheinlichkeit ist dafür, daß es ein ephemerer Dichter, d. h. einer aus der Zeit um die Wende des 3. und 2. Jahrhunderts war. Er beansprucht ausdrücklich Originalität in der Umdrehung der gangbaren Komödienmotive (64—83. 256), ähnlich wie es die *Captivi* im Gegensatz zu Menanders Liebesfrivolität tun und wie die *Hecyra* im Gegensatz zu den herkömmlichen Typen steht (Plaut. Forsch. 126 f.). Plautus wird das Stück gewählt haben als eines, das in seiner Zeit das griechische Publikum belustigte; ob es eine Zeitrichtung oder eine individuelle Neigung war, die in ihm die Monologe zurücktreten ließ, werden wir nicht entscheiden; genug daß mit dieser Besonderheit die zeitliche Stellung zusammentrifft, die wir der Komödie aus andern Gründen zuweisen können.

So viel auch zwischen Plautus und seinen Originalen ungeschieden bleiben muß, hat uns diese Untersuchung das unzweifelhafte Resultat ergeben, daß in der neuen Komödie von Anfang an die Monologe eine besondere Bedeutung für die theatralische Distinction der Teile gehabt haben. Einer langen Entwicklung bedurfte es dafür nicht; denn das Beispiel der euripideischen *Helena* hat uns gezeigt, daß auch in dieser Verwendung des Monologs die junge Komödie sich unmittelbar an die späte Produktion des Euripides anlehnen konnte. Aber freilich mußte, um etwas wie Technik in dieser Richtung ausbilden zu können, der Chor als *πρόσωπον* der Handlung beseitigt sein, den Euripides in der *Helena* durch ein künstliches Motiv erst von der Bühne entfernen mußte, um ein Einzelspiel herbeizuführen.

1) a) 249; b) 267. 381. 407; c) 118. 243.

Ich habe die Frage nach dem Zusammenhang des Monologs mit der Disposition der Handlung, da sie das ganze Gefüge des Stücks angeht, dazu benutzt, den Bestand der erhaltenen Komödien an Monologen vorzuführen. Im Folgenden werde ich mich daher kürzer fassen können, wenn ich einige weitere Momente bespreche, durch die der Monolog für die Form der Komödie in Betracht kommt.

Der Persa beginnt, wie wir sahen, mit einem zwiefachen Monolog, der dann in ein Zwiegespräch übergeht. Zu bezweifeln, daß diese Anlage der Scene dem Original entspricht, ist kein Anlaß; es wird bestätigt durch den Eingang von Euripides Elektra, in der auf den Prolog des Landmanns ein Monolog der Elektra folgt und dann das Zwiegespräch einsetzt (oben S. 24), und wiederum durch die Helena: nach Helenas Prologrede tritt Teukros auf, spricht drei monologische Verse, dann *ἔα· ὦ θεοί, τίς εἶδον ὄψιν*; darauf die Anrede. Man darf die Analogie nicht etwa leicht nehmen; das ältere Drama, auch das des Euripides, kennt nichts Ähnliches. In der Komödie vom Persa an ist diese Form des Eingangs vielfach verwendet und ausgebildet worden. Um das zu erkennen, muß man natürlich die von der Handlung gelösten 'prologi' abziehen; nicht aber die von handelnden Personen zur Einführung der Handlung gesprochenen Reden.

Auch hier werden wir mit Philemon beginnen. Sowohl Mercator als Trinummus haben den Doppelmonolog mit folgendem Zwiegespräch zu Anfang: dort Monolog des Charinus, dann des herbeieilenden Acanthio, nach einer Reihe kurzer Reden im Einzelspiel der Dialog; hier Monolog des Megaronides, dann tritt Callicles aus dem Hause mit vier Versen, deren drei ins Haus zurückgesprochen werden, nicht der vierte, dann einige kurze Einzelreden, Begrüßung und Dialog. In diesem Punkt gehen Philemon und Menander, so viel wir sehen können, verschiedene Wege; denn das erfahren wir aus Plautus und Terenz, daß die von ihnen bearbeiteten Komödien Menanders keinen Eingang von ähnlicher Anlage gehabt haben. Diphilos kommt sehr nahe mit dem Eingang des Rudens (nach der Prologrede): Sceparnios Monolog 83, dann Einzelrede des freilich mit seinen Freunden auftretenden Plesidippus; der Dialog der beiden aber wird durch das Hinzutreten des Demones zunächst aufgehoben. Ähnlich beginnt auch der Phormio (Apollodor), nur daß die zweite Rede (51) kurz abgebrochen wird. Der Eingang des Amphitruo berührt sich am nächsten mit dem des Mercator, sowohl durch den Charakter der Prologrede als durch das Herankommen der zweiten Person vom Hafen her. Auch die auf das Vorspiel folgende Scene des Miles gehört hierher; Peripleptomenus (156) spricht ins Haus zurück wie Callicles im Trinummus und, in ähnlich componirten Eingängen, die zweite auftretende Person in Truculentus und Menaechmi. Der Doppelmonolog mit folgendem Dialog ist, wie wir sehen, eine von Euripides vorgebildete, in der mittleren Komödie nachweisbare, von Philemon, wahrscheinlich von Diphilos und dann von jüngeren Dichtern ausgebildete Form des Komödieneingangs.

Diese Eingangsform nun hat die jüngere Komödie ins Innere der Stücke übertragen und ihr dort breiten Raum gegeben. Im Persa folgt gleich auf die

erste Scene eine zweite von genau entsprechender Anlage: der Monolog des Parasiten (53), dann der zweite des Toxilus (81), dann Einzelspiel der beiden bis zur Anrede (99). Dergleichen gibt es in der Tragödie, soweit sie uns bekannt ist, überhaupt nicht; die Scenen Alk. 747 und Hel. 386, die allein nahe kommen, werden nach dem Monolog gleich von der heraustretenden Person im Dialog fortgeführt (oben S. 15. 31). Bei Aristophanes sehen wir die Anfänge in Eklesiazusen und Plutos (oben S. 36). Unter den plautinischen und terenzischen Stücken ist keines, in dem nicht ein oder mehreremale ein Monolog durch Doppelmonolog eingeleitet wird.

Zunächst Philemon. Im Mercator ist eine Reihe so gebauter Scenen, in knapper und breiter Ausführung. 225 Monolog des Demipho, 272 spricht Lysimachus ins Haus zurück, 283 Anrede; ähnlich die beiden 544 ff.; 329 Demiphos Übergangsmoolog, Charinus' Monodie, 366 Anrede; 692 vom Ausgang zurück, dann die Frau aus dem Hause, Einzelspiel 705—12 und Dialog; 803 Syra und Eutyclus; 830 die große Scene des Charinus und Eutyclus. In diesen Scenen außer den beiden letzten wird wie im Persa das Erscheinen der zweiten Person von der ersten bemerkt, die erste bleibt im Hintergrunde. Ebenso im Trinummus: die entscheidende Scene wird eingeleitet durch die Monodie des Charmides 820, dann der Monolog des Sykophanten, den Charmides mit Zwischenreden begleitet bis zum Dialog 871. So in der Mostellaria: der Monolog des von außen auftretenden Tranio 1041; 1064 tritt der Herr aus dem Hause und spricht zunächst zu den Sklaven, erst 1069 monologisch, dann weiter Einzelspiel und Dialog. V. 530 bleibt Tranio allein (wie Merc. 329), nach zwei Monologversen tritt der Wechsler mit Einführungsmonolog auf; hier kommt es nicht zu dem beabsichtigten Dialog (540), da auch Theopropides wiederkommt: die theatralische Spannung der Situation steigert sich dadurch, daß die Ausführung des angelegten üblichen Motivs durch die rasche Folge der Ereignisse gehindert wird.

Diphilos hat im Rudens auch gleich nach der ersten Scene, über deren Eingang oben gehandelt worden, eine sehr ins Auge fallende Scene dieses Typus, 185—235 ff., deren breite Ausführung freilich, da beide Mädchen mit Monodien auftreten und die ganze Scene lyrisch ist, Plautus selber zugeschrieben werden muß. Beide singen ihre Lieder, dann werden sie aufeinander aufmerksam. Im Verlauf hat das Stück eine Reihe ähnlich angelegter Scenen. Auf einander folgen 290—310 ff.; 324—332 ff. Dann 593—627 ff. Endlich 1281 ff. (Labrax und Gripus) ist von der Art, daß der zweite Monolog gleich die Aufmerksamkeit des ersten Sprechers erregt und von dessen Zwischenreden beständig begleitet wird (wie Ad. 355 u. a.). Auch die Casina hat ein halbes Dutzend Scenen dieser Art. V. 148—168 ff. kommt die erste Matrone mit Begleitung und die zweite spricht ins Haus zurück, aber nach 148 geht die Magd zurück (*abi*) und 167 ist Selbstgespräch. Auch 303 ff. und 759 ff. wird die Rede des zweiten allein Auftretenden ins Haus zurückgesprochen. Auf einander folgen die Scenen 531 bis 540 ff. und 558—577 ff., in ganz entsprechender Fassung: *a* sieht *b* kommen, *b* erblickt *a*, beides nach dem Monologe. Von besonderer Art ist wieder die Scene

616 ff.: ein kurzer Monolog des Lysidamus, abgebrochen durch das Geschrei, das er im Hause hört: die paratragödische Monodie der Pardalisca; durch einige Einzelworte eingeleitetes Duett zwischen Herrn und Magd. Zwischen Monolog und Monodie ist die Fuge des nach Diphilos gearbeiteten ersten und des einer griechischen Volkssosse nachgebildeten zweiten Teils der Casina. Es scheint daß Plautus die Fuge der beiden von ihm verbundenen griechischen Stücke durch eine Szenenbildung ausgefüllt hat, wie sie ihm von seinen attischen Originalen her geläufig war. Was er hinzuzutun hatte, waren nur die einleitenden Monologverse 616—620.

Über Menander werden wir wieder zunächst die Bacchides befragen. V. 178 tritt Pistoclerus nach dem Monolog des Chrysalus aus dem Hause, indem er zurückspricht, dann erblickt ihn der Sklave. Ähnlich 526, wo Pistoclerus ein paar Verse wirkliches Selbstgespräch hat und der Monolog des Mnesilochus folgt; die beiden erblicken sich und gehen auf einander zu, mit Versen deren Anlage an Persa 13 ff. erinnert. V. 761 Übergangsmonolog des Chrysalus, zwei Monologverse des heraustretenden Nicobulus, ein paar Einzelreden und Dialog. V. 1076 die Monodien der beiden Alten, nach denen sie einander bemerken und erkennen. In der Cistellaria gehört vielleicht die Scene 305 ff. hierher. Die beiden in Betracht kommenden Szenen des Stichus stehen in Abschnitten, die der Contamination verdächtig sind; die Monologe des Sangarinus und Stichus 649 und 655 gehörten sicher nicht den *Ἀδελφοί* Menanders an, die Scene des Gelasimus (266) und Pinacium ist vielleicht von Plautus selber aus der monologischen Botenscene dialogisch umgestaltet worden¹⁾. In beiden Szenen wird der erste Sprecher auf den zweiten vor dessen Rede aufmerksam, in den Szenen der Bacchides bemerkt der erste Sprecher den zweiten erst nach dessen Monolog. Mit der einzigen hierher gehörigen Scene des Poenulus (817 ff.) steht es ähnlich wie mit Cas. 616 ff.: der Monolog des Syncerastus gehört zu dem aus dem *Καρχηδόσιος* stammenden Teil der Komödie, der des Milphio ist wahrscheinlich die von Plautus eingelegte Fuge (oben S. 56). Die Aulularia hat zwei vom Doppelmonolog ausgehende Szenen: 460 ff., mit lange durchgeführten Zwischenreden des Lauschers, und 713 ff. Endlich die von Terenz aus Menander übertragenen Stücke: Ad. 355 (Demea, dann Syrus; Demea sieht ihn vorher und unterbricht seinen Monolog durch abseits geführte Zwischenreden, Syrus erblickt ihn und redet ihn gleich an 373), 758 (gleichfalls Demea und Syrus, erst nach dessen Monolog Ausruf Demeas und Anrede des Syrus); And. 172 (Simo und Davos, angelegt wie Ad. 355), 228 (Mysis und Pamphilus, ebenso); Heaut. 167 (Chremes und Clitipho, ebenso), 213 (Clitipho und Clinia, angelegt wie Ad. 758), 410 und 874 (die beiden Alten, ebenso), 668 (Syrus und Clinia, ebenso). Im Eunuchus sind die beiden auf einander folgenden Szenen 225—270 ff. und 289—304 ff. von gleicher Bildung: Monolog von *a*, der *b* herankommen sieht, Monolog von *b* mit Zwischenreden von *a*; *b* erblickt *a* und redet ihn an. Die erste Scene ist sicher, die

1) Nachr. der Gött. Ges. 1902 S. 382. 387.

zweite, die sich unmittelbar an sie anschließt, wahrscheinlich durch die Eindichtung aus dem *Κόλαξ* alterirt. Von besonderem Interesse ist die Scene 539—558 ff.: Monolog Antiphos, der Chaerea heraustreten sieht, dessen Monolog, dann Anrede durch Antipho; also der übliche Typus. Hier aber wissen wir durch Donat, daß Antipho von Terenz hinzugedichtet ist nebst der Ausführung des Gesprächs, während Menander das Ganze durch Chaerea erzählen und agiren ließ (vgl. oben S. 57). Ferner 629 Phaedria, dann Pythias; Phaedria sieht sie kommen und begleitet ihren aufgeregten Monolog mit Zwischenreden, 650 redet er sie an; während dieser ganzen Scene ist Dorias, die 615—628 einen eignen Monolog gehabt hat, von den beiden ungesehen, ohne daß sie sich um zu lauschen versteckt hätte, auf der Bühne¹⁾. Die Scene 918—947 ff. ist ein Seitenstück zu 629 ff., nur daß der Affect des Mädchens fingirt ist. Endlich gehören auch 997 ff. und 1044 ff. in diese Reihe.

Es ist aus den terenzischen wie aus den plautinischen Komödien Menanders deutlich, daß er diese Form des Doppelmonologs, die für uns zuerst im Persa erscheint, mit besonderer Vorliebe ausgebildet hat. Zugleich aber lehrt uns auch diese Übersicht, daß sowohl Plautus (Stich. 266 Poen. 816) als Terenz (Eun. 225. 539) die ihnen aus den attischen Originalen geläufige Form selber angewendet haben; ein neuer Beleg, daß beide in den eignen Schritten, die sie als *poetae* taten, mit Bewußtsein die dramatische Technik ihrer Vorbilder fortsetzten.

Die übrigen Stücke berühre ich nur kurz; keinem ist der Typus fremd. Im Pseudolus folgt auf die Monodien des Pseudolus und Harpax 574 und 594, der Art der Handlung entsprechend, die vom Helden kurze Momententschlüsse verlangt, ein neuer kleiner Monolog (601), dann wird der Dialog eingeleitet; über 574 s. o. S. 60. V. 956 ff. ist die Form versteckt dadurch daß Pseudolus den Simia zu seinem fingirten Monolog antreibt; um so deutlicher ist es, daß der übliche Typus zu Grunde liegt. 1052 tritt Ballio heraus, dann Simo, der Dialog setzt gleich ein. Im Curculio ist 216 ff. ähnlich gebaut wie Bacch. 170 ff.: Palinurus spricht 6 Verse ins Haus zurück; desgleichen 384 ff. nach Lycos Monolog ähnlich wie Bacch. 526, zuerst ins Haus zurück, dann monologisch²⁾. Danach wiederholt sich die Form 555 ff. Über 589 ff. unten A. 1. Der Epidicus hat ein kurzes Doppelspiel 607 ff., ein ausführliches 526 ff.; der Miles nach der Eingangsscene nur 259 ff. und 481 ff., beides im zweiten *μέρος*, das in den *Ἀλαζόν* eingearbeitet ist; nur in der Schlußscene 1373 ff. wiederholt sich die Form, wie zu Anfang mit zurückgesprochenem zweitem Monolog. Im Truculentus, auch nach der Eingangsscene, eine ganze Reihe: 315; sehr ausgeführt 448; wie die Eingangsscene 699; die reguläre Form 850. Ferner gehören hierher im Amphi-

1) Ähnlich Plautus Curc. 589 ff.: der miles bleibt nach den Monologversen während der folgenden aufgeregten Scene, gleichfalls ohne Ankündigung, auf der Bühne und greift V. 610 in das Gespräch ein.

2) Daß *sequere me* V. 390 unverständlich ist, bemerkt Ussing mit Recht.

truo 861 und 1039, in den Menaechmi 446 und 701, in den Captivi außer der Eingangsscene nur 768, in der Asinaria nur die Scene der beiden Sklaven 243. Endlich Apollodor: Hecyra 327. 516. 727, alles kurze Einleitungen zum Gespräch, Phormio 728 und 820.

Wir haben in diesen Doppelmonologen mit anschließendem Dialog einen zweiten, gleichfalls vor der Zeit des Persa für den dramatischen Gebrauch ausgebildeten Typus vor uns, dessen sich auch Plautus und Terenz selbständig bedienen. Der zweite Monolog, im Innern des Stückes (denn zu Anfang des Persa sind beide Personen auf der Bühne), ist stets ein Zutrittsmonolog. Diese Gattung überwiegt die Auftrittsmonologe¹⁾, und dies ist wieder ein Umstand, auf den es sich lohnt, das Auge zu richten. Denn der Zutrittsmonolog der Komödie ist nichts anderes als in der Tragödie der Monolog einer im Verlauf des Stückes nach der Parodos auftretenden Person, eine Art des Monologs, von der wir gesehen haben (S. 30), daß erst Euripides in seiner späteren Periode sie ausgebildet hat. Wenn Herakles (525) oder Teukros oder Helena nach kurzem Selbstgespräch sich mit *ἔα* (71. 541, vgl. 1177) unterbrechen, weil sie die gegenwärtige Person, oder Polyneikes (276), weil er den Chor erblickt, so ist es nur diese Form in den Umgangston übersetzt, wenn z. B. in der Casina Alcesimus seinen Monolog abbricht (540) *sed eccam*, Lysidamus (574) *sed uxorem ante aedis eccam*, oder Demea (Ad. 361) *sed eccum Syrum ire video*, oder der Kuppler im Persa (787) *sed quid ego aspicio?*²⁾ Aber was in der Tragödie der Zwang der nie leerwerdenden Bühne erzeugt hat, das nimmt in der Komödie den breitesten Raum ein, obwohl es dem Dichter freistand die Bühne leer zu machen. Nirgend sehen wir so deutlich wie hier, daß das Selbstgespräch dem attischen Dramatiker als natürliche Ausdrucksform berechtigt und zu jeder möglichen Anwendung geeignet erschien. Die Gegenwart anderer Personen war für den Komiker eine Schwierigkeit wie die von Chor und Personen für den Tragiker. Die Komödie setzte sich leichter darüber hinweg, wie es der losere Stil gestattete; aber sie bildete doch auch besondere Motive aus, die die Vereinzlung der einen Person, während andre auf der Bühne waren, glaublich und natürlich erscheinen ließ. Ein solches Motiv, der Tragödie völlig fremd, ist daß der Heraustretende einige Worte ins Haus zurückspricht; zuweilen kommt aus dem Hause ein kurzes Wort zurück (Pers. 168 Cas. 147 Merc. 282), in den Bildern der Terenzhandschriften erscheint die angeredete Person stets in der Tür. Auf die ins Haus zurückgesprochenen Worte folgt in der Regel, nicht immer, ein kurzes Selbstgespräch. Es sind wenige Komödien, die das Motiv nicht haben; sein Zweck ist klar: die heraustretende Person ist durch den Abschluß und Nachklang des im Innern geführten

1) Es sind in den 26 Stücken 120 Auftritts-, 141 Zutrittsmonologe. In 10 Stücken überwiegen die Auftrittsmonologe: Persa Mercator Trinummus Rudens Cistellaria Poenulus Aulularia Adelpheo Captivi Pseudolus. Diese Namen zu mustern ist nicht ohne Interesse, aber das wesentliche ist, daß beide Gattungen in sämtlichen Stücken erscheinen; auf die Schwankungen Schlüsse zu bauen möchte ich nicht raten.

2) Vgl. Stich. 464. 527 Truc. 895 Poen. 1296 Rud. 309 Most. 1127 Bacch. 667 u. a.

Gesprächs beschäftigt und erblickt darum die auf der Bühne Anwesenden nicht sofort.

Wichtiger ist die Entwicklung eines andern Motivs, das gleichfalls in der neuen Komödie auf Schritt und Tritt begegnet. Die auf der Bühne anwesende Person (nicht selten auch zwei im Gespräch begriffene) sehen die neu auftretende herankommen und treten zurück, nicht um die Bühne zu verlassen (wie im Prolog von Sophokles Elektra), sondern um vom Hintergrunde her den Monolog des Kommenden zu belauschen. Dieses Kunstmittel hat Aeschylos in den Choephoren angewendet (20 *σταθῶμεν ἐκποδῶν, ὡς ἐν σαφῶς μάθω*) und Euripides hat es, dessen gedenkend, in der Elektra wieder aufgenommen: 107 *ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ τήνδε πρόσπολόν τινα, πηγαῖον ἄχθος ἐπὶ κεκαρμένῳ κάρῳ φέρονσαν, ἐξώμεσθα κἀκ-πυθώμεθα δούλης γυναικός*. Sonst erscheint es, wenn ich nicht irre, nicht in der Tragödie, obschon es ein natürliches, auf *μίμησις* des Lebens beruhendes Motiv ist. In der neuen Komödie ist nicht nur das Belauschen vom Hintergrunde her eines der häufigsten Mittel, um die Handlung weiterzuführen. Auch die theatralische Fortbildung des Motivs, die der Bühne, nicht dem Leben angehört, ist in der gesamten neuen Komödie, wie wir sie kennen, eine durchgehende Erscheinung. Dies sind die Zwischenreden, die der Lauschende in die Reden des auf der Bühne Sprechenden hineinwirft; gelegentlich zwei Lauschende (wie Poen. I 2 Pseud. I 2 Ad. IV 2), in der Regel einer, so daß kleine Monologreden den Hauptmonolog begleiten; aber häufig auch zwei Redende, die ein Lauscher behorcht (wie Trin. III 2 Most. I 3 Pseud. I 5). Wenigen Stücken fehlen diese Zwischenreden: Persa (90 ff. anders), Heautontimorumenos (vgl. 514), Epidicus, Asinaria; andre haben auffallend viele, wie Mostellaria, Pseudolus, Menaechmi, besonders die Andria. Kein Zweifel, daß diese Lauscher-scenen zu den neuen Bildungen gehören, die an die Stelle des verschwindenden und verschwundenen Chors getreten sind¹⁾, vor allem aus dem allgemeinen, durch die jahrhundertelange Existenz des Chors festgewordenen Bedürfnis, daß Reden und Handlung nicht nur bei den Zuschauern, sondern unmittelbar auf der Bühne selbst eine Resonanz fänden; dann, für den nächsten dramatischen Zweck, um die Wirkung auf die Handlung deutlich zu machen, die das offene Spiel bei den versteckten Beteiligten hervorbringt. Es ist im höchsten Maße wahrscheinlich, daß diese spezifische Durchbildung eines eigens für die Verwendung in der Komödie bestimmten dramatischen Motivs auf der persönlichen Arbeit eines Mannes beruht, dem die andern gefolgt sind und den wir niemals werden nennen können.

Endlich muß ich noch ein für die äußere Erscheinung der Komödie wichtiges, gleichfalls einen scharfen Gegensatz zur Tragödie bedeutendes Moment berühren, das mit den Doppelmonologen in Zusammenhang steht, die Häufung der Monologe. Eine solche ist nur für den ersten Blick, nicht für die Disposition der Handlung vorhanden, wenn ein *μέρος* mit Monolog schließt und das folgende mit Doppelmonolog beginnt: Merc. 817 Pseud. 562 Truc. 434 Men. 696

1) Vgl. Plaut. Forsch. 217 A. 1.

Asin. 243; fühlbarer muß die Häufung werden, wenn 3 Einzelredner jeder für sich auftreten, auch wenn der erste ein *μῆρος* beschließt: Bacch. 349 Rud. 886, vgl. Cist. 120 die zwei Prologreden, dann die Monodie zu Beginn der Handlung; Mil. 576 zwei die Scene beschließende Monologe, Aktschluß, dann Monolog (s. o. S. 60); Capt. 452 Aktschluß, dann das Zwischenspiel des Parasiten, dann zwei rasch auf einander folgende Monodien; Stich. 631 Aktschluß, dann drei ineinander hängende kurze Monologe. In den beiden letzten Fällen folgen vier Monologe aufeinander, im letzten hängen drei von diesen zusammen. Erst dieser Fall, das Zusammenhängen dreier Monologe, bedeutet eine neue, für die Gestaltung des Spiels bedeutsame Form. Solche finden wir Cas. 548: die Scene wird beschlossen durch Monologe der beiden Personen, die den Dialog geführt haben; eine der beiden bleibt auf der Bühne, eine hinzutretende spricht zuerst allein, so daß sich *b* mit *a* und *b* mit *c* zu Doppelmonologen, einem abschließenden (wie er auch Mil. 576 vorkommt) und einem einleitenden verbindet (*a b c*); Amph. 974: Iuppiter ruft den Mercur und geht ab, Mercur kommt an und sieht Amphitruo kommen, Amphitruos Monolog und Doppelspiel (gleichfalls *a b c*); Rud. 440 Ampelisca sieht Labrax kommen und flieht, Sceparnio kommt und findet sie nicht mehr, geht ab, Labrax kommt (*a b c*); And. 206: Davos' Monolog nach dem Gespräch mit Simo, er sieht Mysis kommen und geht, Mysis spricht zuerst ins Haus zurück, dann Gebet, dann sieht sie Pamphilus kommen, es folgt dessen Monolog mit Mysis' Zwischenreden (*a b c*); Eun. 615: Dorias kommt vom Gelage her und erzählt, dann Phaedria vom Lande her, sie beachten einander nicht, obwohl Dorias auf der Bühne bleibt, Phädria sieht Mysis kommen und unterbricht deren Monolog durch Zwischenreden (*a b c*).

Von der Aulularia bemerkte ich schon S. 56 f., daß sie besondere Eigenheiten zeigt. Während sie außer dem possenhaften Intermezzo (280—370), das die pathetische Handlung mit guter Absicht unterbricht, nur Dialog von zwei Personen hat, wird der auf das Intermezzo folgende Abschnitt, der wenigstens bis hart vor dem Schlusse keine Pause der Handlung mehr zuläßt, zum großen Teil durch Monologe geführt: 580 Euclio bringt den Topf ins Sacellum der Fides; Strobilus' Einführungsmonolog, er bleibt, ungesehen; Monolog des rückkehrenden Euclio, er geht ins Haus; Monolog des Strobilus, er geht ins Sacellum; Monolog des heraustretenden Euclio, dann stoßen die beiden zusammen (*a b a b a* bis 627); 661 Strobilus bleibt, sieht Euclio wiederkommen und versteckt sich, Euclios Monolog, geht ab, Strobilus' Monolog, ihm nach (*a b a* — 681); folgt kurze Dialogscene, beschlossen durch Lyconides' Monolog 696, der den Strobilus vermißt und abgeht; Strobilus mit seinem Fund, ab; Euclio verzweifelt; Lyconides durch sein Geschrei herausgerufen, nach seiner Einzelrede Dialog (*a b c a* — 730). Es sind drei Monologfolgen, zwölf Reden, unterbrochen durch zwei kurze und sehr lebhaft Dialogscenen. Man sieht deutlich, wie der Dichter

durch die in der Erregung natürlich quellenden Monologe die rasche Handlung gleichsam ins Springen bringt, bis das breit angelegte Gespräch des Euclio und Lyconides die Lösung vorbereitet.

Der Monolog hat sich in der Komödie so breit entwickelt, daß für ihre Composition auch die Menge der Monologe von Wichtigkeit geworden ist.

8.

Während der Monolog für die Form der Tragödie nur im Prolog etwas bedeutete und bedeuten konnte, hat er auf die Form der Komödie, wie wir gesehen haben, alsbald, das heißt, sobald sie sich vom Chor zu emancipiren anfangt, in vielem Betracht eingewirkt. Dies haben wir erkannt, indem wir Ausdehnung und Stellung des Monologs in der Komödie beobachteten; ich will nun Motivirung, Inhalt und dramaturgische Verwendung unter einigen Gesichtspunkten prüfen, die zu Ergebnissen allgemeinerer Art führen mögen.

Wir wissen von vornherein, daß dem Komiker die Motivirung des Monologs weniger Sorge machte als dem Tragiker. Euripides hatte es aufgegeben den Prologredner die *ὑποκείμενα* aus innerer Erregung aussprechen zu lassen; der Komödiendichter erlaubte es sich, den Prolog völlig vom Stücke zu lösen; dazu stand ihm die Anrede ans Publikum frei, aus altem Rechte der Gattung, von dem er reichlich Gebrauch macht (unten S. 80). Dennoch finden wir unter Menanders Fragmenten allein drei Prologe des schlaflosen Liebhabers, also wohlmotivirte Liebesreden (unten S. 85). Micio zu Anfang der Adelphoe spricht zwar *ἐν ἡθρει* und mit *ὑπόκρισις*, motivirt aber das einsame Erzählen nicht; Mercur, Palaestrio, die Iena in Amphitruo Miles Cistellaria tun beides nicht (s. o. Alexis S. 45). Von den Anfangsreden nach den prologi (Capt. Men. die Parasiten, Rud. Trin. Truc.) ist nur die des Sceparnio im Rudens durch das Pathos motivirt. In dem langen Monolog des Sosia nach dem Prolog ist die Erzählung Amph. 203—261 sehr schön als Probe eingeführt: *sed quo modo et verbis quibus me deceat fabularier, prius ipse mecum etiam volo hic meditari. sic hoc proloquar, und zum Schlusse haec sic dicam erae.*

Dies betrifft die Einleitungsmonologe, für die das Beispiel des Euripides vorlag und auch auf das Auftreten der ersten Person nach dem 'prologus' einwirkte. Im Innern des Stückes machte sich, sobald der Monolog zum eignen Rechte kam, die Wirkung der Handlung geltend und motivirte das Auftreten und Reden des Einzelnen, sei es äußerlich durch die Situation, sei es innerlich durch Ethos oder Pathos; wobei die Voraussetzung waltet, daß es etwas Natürliches sei mit sich selber zu reden. Diese Voraussetzung wird conventionell¹⁾ und führt zur Ausbildung typischer Motive, die nach Belieben angewendet

1) Sehr bezeichnend ist Truc. 884 Phronesiums *dicere hic quidvis licet.*

werden können. Damit hört die Möglichkeit auf, in jedem Falle zu bestimmen, ob die einsame Rede aus der Natur der Sache (wie in den Ausbrüchen der Freude und Klage) oder aus dem dramatischen Bedürfnis (wie bei Erzählung und Ankündigung) hervorgeht, ob Handwerksregel, Kunstübung oder poetischer Drang das Gebilde hervorgebracht hat. Um so wünschenswerter ist es, die Momente zu bezeichnen, denen der Monolog vorzüglich dient und zuzusehen, ob sich aus den typischen Fällen solche von besonderem Interesse herausheben.

Wie das Wesen der Komödie, in Handlung und Charakteren, typisch ist, so kehren stets ähnliche Situationen wieder und füllen die Monologe mit ähnlichem Inhalt. Das Besondere der Stoffe und ihrer Gestaltung tritt meist in den Dialogszenen hervor, die Monologe, denen es zufällt einzuleiten, überzuleiten, auszuklingen, nehmen sehr oft Typisches auf. Philemon Menander Diphilos, wie wir sie aus Plautus und Terenz kennen, unterscheiden sich hier nicht wesentlich von einander; die Spielarten der nach dem Inhalt geordneten Monologe sind bei jedem und fast in jedem Stücke vorhanden. Auch dem Persa, obwohl ihm einige Nummern fehlen, kann man keine besondere Stellung geben. Diese ganze Gattung der Komödie hat den Monolog in sich aufgenommen und ihn nach allen Richtungen frei verwendet.

Die zahlreichen Reden, durch die der Auftretende kurz den Anlaß seines Kommens bezeichnet, sind für das Publikum bestimmt, wie in der Tragödie, aus der sie stammen, für den Chor. Sie haben sich erweitert zu ausführlichen Einführungsmonologen, hauptsächlich der Charakterrollen, wie des Parasiten (Pers. 53 Capt. 69 Men. 77 Eun. 232, vgl. Bacch. 573), des Soldaten (Truc. 482), des Sykophanten (Trin. 843), des Sklaven (Aul. 587 Most. 858 u. s. w.), oder zu Gebet und Begrüßung des Landes bei der Heimkehr (Trin. 820 Most. 431 Bacch. 170). Entsprechend am Schluß der Szenen stehen die gleichfalls ungemein zahlreichen Einzelreden (besonders Übergangsmonologe), die aus einem Gespräch das Resultat ziehen und die Absicht aussprechen, oft in rasch gefaßtem Entschluß, zu tun was das eben Erlebte an die Hand gibt. Alle übrigen lassen sich unter die 4 Kategorien verteilen: Affect, Überlegung, allgemeine Betrachtung, Erzählung; so daß in vielen Monologen mehrere dieser Kategorien verbunden sind (z. B. Pers. 251 Rud. 906) und in vielen zum Schlusse die Absicht des Redenden formuliert wird.

Scharfe Grenzbestimmungen können hier, wie jedem klar sein wird, nicht gegeben werden, denn es handelt sich um *μίμησις* lebendiger Rede, nicht um gestellte Schulthemata. Ich gebe darum auch keine tabellarische Übersicht (obwohl ich sie vor mir habe), da solche unter dem Schein der Klarheit den wahren Sachverhalt verdunkeln; für diesen sind in diesen Dingen verschwimmende Übergänge so bezeichnend wie Trennungsstriche. Aber um die Menge der Erscheinungen soweit auseinanderzulegen wie es für die Klarheit meiner Erörterung notwendig ist, gebe ich aus Persa und den Stücken des Philemon, Diphilos, Menander (mit den oft gemachten Vorbehalten) hier die Belege.

Die Monologe, die dem Affect unmittelbaren Ausdruck geben, bewegen sich in Freude¹⁾, Klage²⁾, Furcht³⁾, Ärger⁴⁾, Zorn⁵⁾, Beschämung und Selbstanklage⁶⁾, Verzweiflung und Absage⁷⁾, Wahnsinn⁸⁾, Hilferuf⁹⁾, Triumph und Dank¹⁰⁾, und viele von diesen in wechselnder Empfindung¹¹⁾. Der *servus currens* (Merc. 120 Most. 348 Stich. 274 And. 338 u. a.) gehört als Träger aufregender Nachricht in diese Reihe. Dem Affect steht die Überlegung¹²⁾ nahe, da sie oft an ein aufregendes Ereignis anknüpft oder durch die Spannung des Moments herbeigeführt wird. Auch die allgemeine Betrachtung¹³⁾ schließt oft unmittelbar an ein Erlebnis an, sie erscheint aber auch als conventioneller Vortrag ans Publikum. Endlich die monologische Erzählung¹⁴⁾ ist ihrer Natur nach conventionell, aber sie erscheint häufig eingefügt in Monologe, die durch Affect beherrscht sind, wie Rud. 906 Bacch. 368 (vgl. And. 236) Amph. 1053 Epid. 81 Phorm. 728 Eun. 615.

Sonach kann man eine Sonderung im Großen vornehmen: auf der einen Seite unwillkürlich aus dem Leben herausströmende Rede, unmittelbare Äußerung menschlicher Empfindung; auf der anderen conventionelle Form zu beliebiger Benutzung. Diese zweite Art ist in den euripideischen Prologen entwickelt; an sie konnte sich die Komödie unmittelbar anschließen. Von der ersten fand sie in der Tragödie nur Ansatz und Versuch. Eine litterarische Anknüpfung zu finden müßte man ins Epos zurückgehn. Bei Homer sind die Monologe des Affects und der Überlegung (S. 3); auch der typisch homerische Monolog, in dem der Held durch Überlegung zum Entschluß kommt, ist bei Plautus vorhanden (Stich. 290. 631 Aul. 580). Aber es wäre gewiß verfehlt, die spätere dieser

1) Pers. 470. 753 Trin. 1115 Bacch. 640. 925 Eun. 549. 1031. 1044. Ad. 254. 707 Rud. 1191.

2) Pers. 777 Merc. 335. 468. 789. 661 Bacch. 1087 Cist. 671 (Suchen) And. 716 Rud. 185. 220. Cas. 875.

3) Aul. 274 Rud. 440. 664 Cas. 621.

4) Rud. 1184 Vid. 62.

5) Heaut. 723 Ad. 757 And. 236 Bacch. 842.

6) Bacch. 612 Cas. 937.

7) Merc. 830 Ad. 299 And. 599. 607. 625.

8) Merc. 851.

9) Aul. 406 Rud. 615.

10) Pers. 251 Merc. 842. Rud. 906.

11) Vgl. Bacch. 500 Eun. 941 (fingirt) Merc. 588.

12) Merc. 544 Most. 409 Stich. 75. 290. 631 Cist. 528 Heaut. 230. 668. 835 Eun. 507. 923 Ad. 140. 196 And. 206. 524 Aul. 105. 580.

13) Pers. 53. 251. 449. 470 Merc. 544. 817 Trin. 23. 199. 223. 392. 1008 Most. 84. 858 Bacch. 385. 640 Cist. 203 Stich. 155. 641 Heaut. 213 Eun. 225. 923 Ad. 435. 855 And. 425 (Byrria s. o. S. 57) Aul. 460. 475. 587 Rud. 906. 1258 Vid. 17 Cas. 217. 563.

14) Pers. 251. 470 Merc. 225. 692 Most. 1041 Bacch. 368 Cist. 536 Stich. 673 Aul. 371. 460 Heaut. 213. Eun. 191. 507. 539 (Antipho, oben S. 57). 615. 629. 643. 840 Ad. 355. 364. 610. 713 And. 215 Rud. 403. 593. 892. 906. 1281 Cas. 759. 875.

beiden Erscheinungen durch litterarische Einwirkung aus der früheren herleiten zu wollen. Es ist nur dieselbe *διὰθροισις* des griechischen Sinnes, die den homerischen Kämpfer und den menandrischen Intriganten im Moment der Aufregung und Gefahr mit sich selber reden läßt. Das tat auch der griechische Ritter, dem der Rhapsode vorsang, und der attische Bauer, der im Theater saß.

Die Betrachtungen über allgemeine Verhältnisse des Lebens und der Menschen, der Sitte und des Standes haben im Dialog der neuen Komödie einen viel breiteren Raum eingenommen als bei Plautus; im Monolog ohne Zweifel einen schmaleren (denn nirgends reichlicher als in diesen Betrachtungen hat Plautus sein monodisches Wasser in den Wein der attischen Rede gegossen), aber daß das monologische Philosophiren in der neuen Komödie häufig war, unterliegt keinem Zweifel. Es hat auch bei Euripides seine Vorbildungen (oben S. 34); und wie ein solcher Monolog des Philemon mit Lebensbetrachtung direct an Euripides anknüpft, ist früher (Plaut. Forsch. 107) gezeigt worden.

Die monologische Erzählung fand der Komiker, wie gesagt, im euripideischen Prolog; aber er verlegte sie auch ins Innere des Stücks und machte da den freiesten Gebrauch von ihr. Sie wird auf manche Weise über ihre dem Selbstgespräch widerstrebende Natur hinausgehoben; einmal, wie bemerkt, dadurch daß sie mit einem aus der Handlung hervorgehenden Affect verbunden wird: in diesem Fall kann sie als natürlicher Monolog erscheinen. Diese Art erzählenden Monologs scheint an eine andre tragische Bildung anzuknüpfen, die Botenberichte, die aus dem Schrecken des Erlebnisses heraus dem Chor gebracht werden, und die aus dem Botenbericht erwachsene Monodie des Phryx im Orestes. An diese erinnert sehr das Lied der Dienerin Amph. 1053.¹⁾ Eine andere Art, die monologische Erzählung zu beleben, nämlich daß der Redende die Personen agirt, von denen er spricht, findet sich auch schon im euripideischen Prolog (Phoenissen, Stheneboea); durch Quintilian (XI 3, 91) war sie für Menanders Prologe bezeugt, ehe wir ihn selber kannten; sie erscheint z. B. bei Plautus Merc. 46 ff., bei Terenz Ad. 60 Eun. 615, besonders ausgebildet aber im Eunuchus 232 ff. und in der Hecyra, 361 ff. (wo Pamphilus sich selbst durch die Erzählung zu Tränen rührt, 385), 799 ff.²⁾

Die beiden eben genannten Reden Eun. 232 und Hec. 361 unterscheiden sich dadurch unter einander, daß diese über einen wesentlichen Teil der Handlung berichtet, jene nur zur Charakterisirung da ist. Sie geht ohne Frage wie sie ist auf Menanders *Κόλαξις* zurück. Dies ist nichts anderes als eine mimische Soloscene, der zwei plautinische Scenen analog gebildet sind: Stich. 155 und Capt. 461.³⁾ Auch diese beiden sind Parasitenscenen; der Spaßmacher tritt mit ein-

1) Cas. 879 wird das Publikum angedredet wie in der Tragödie der Chor; aber dies Lied sowie 621 der lyrische und 759 der gesprochene Bericht der Dienerin gehören dem Singspiel an, das freilich in seiner Weise *pari tragödisch* war (oben S. 54).

2) Dazu der von Terenz gestaltete Monolog der Bacchis S16, vgl. Plaut. Forsch. 195. Auch hier befolgt der Römer die spezielle Technik des Originals.

3) Auch Pseud. I 2 gehört in diese Reihe.

gelegtem Einzelspiel auf.²⁾ Wie im Eunuchus so hat im Stichus die Scene mit der Handlung nichts zu tun; und in den Captivi steht die Scene, wie wir sahen (oben S. 59) deutlich als Einlage zwischen zwei *μέρη*. Wir fassen eine eigne monologische Bildung von großer Zukunft, die wenigstens durch Eun. 232 ff. an Menander angeknüpft wird; denn am menandrischen Ursprung der Stichusscene sind Zweifel gestattet.

Überhaupt haben die Dichter der neuen Komödie gewiß in höherem Grade, als es bei Plautus ersichtlich ist, die Monologe zur Charakterisirung nicht nur der Typen (darin tut auch Plautus viel), sondern der individuellen Personen verwendet. Bei Terenz ist davon natürlich mehr bewahrt und muß einmal im Zusammenhang mit seiner ganzen Ethopöie behandelt werden. So geben die Monologe des Demea in den Adelphoe den Faden seiner Charakterzeichnung. Bei Plautus sind in den Menaechmi die beiden Brüder in ihren Monologen deutlich gegen einander gehalten. Noch deutlicher tritt es im Pseudolus hervor, daß der Hauptcharakter durch seine 8 Monologe (oben S. 60 A. 1) das Spiel beherrschen soll.

Auffallend ist es, wie selten der Monolog außer der Prologrede einem im engeren Sinne dramaturgischen Zwecke dient, wie selten er dazu benutzt wird, den Knoten der Handlung zu schürzen oder zu lösen. Es ist sehr häufig, daß ein Selbstgespräch belauscht wird, das für den Lauscher kein Geheimnis enthält, meist so daß es mit Zwischenreden begleitet wird, ohne daß die Handlung dadurch weiterkommt; sehr häufig, daß der im Hintergrunde Stehende hören möchte, aber nicht versteht und darum den Einzelredner schließlich anredet; endlich sehr häufig, daß ein Gespräch von einem Dritten behorcht wird. Aber es ist sehr selten, daß ein für den Fortgang der Handlung wichtiges Moment von dem Belauscher eines Monologs erhorcht wird. Oft wird grade das, wo es nahe liegt, vermieden. Cist. 695 merkt Lampadio, daß Halisca das Kästchen sucht (*haec est quoi haec excidit cistella*), aber nicht nach den Worten, sondern *eum locum signat ubi ea excidit*. Men. 469 *pallam ad phrygionem fert*, aber 477 *nequeo quae loquitur exaudire clanculum*, also er beobachtet, hört aber nicht. 909 *audin quae loquitur?*, der Arzt hat nur das letzte Wort gehört. Merc. 364 *quid illuc est quod solus secum fabulatur filius?*, Demipho ist während des ganzen Monologs (335—363) zugegen und es wäre für die Handlung wichtig, wenn er die Worte verstünde. Poen. 817 ff. belauscht Milphio den Syncerastus, erfährt aber die wichtigen Dinge, um die es sich handelt, erst durch das Gespräch; ähnlich Ad. 299 ff. (308 *non intellego satis quae loquitur*). Die Stellen, an denen der den Monolog Belauschende etwas erfährt was nicht für seine Ohren bestimmt war, sind diese: Aul. 616 (*di immortales, quod ego hunc hominem facinus audivi loqui?*), Strobilus hört wo der Goldtopf versteckt ist, entscheidend für den Fortgang der Handlung; Cas. 576 (*audivi ecastor cum malo magno tuo*), sie hört doch nur was sie schon weiß; Men. 602 (*satin audis quae illic loquitur? Satis*), der Monolog bestätigt nur die

2) Vgl. Sudhaus Hermes XLI 271.

Denuntiation des Parasiten; Mil. 275 (*hic illam vidit osculantem, quantum hunc audivi loqui*), der Monolog hat ihm rasch verraten was er sich angeschickt hatte mühsam zu erkunden; Most. 1068 (*res palamst*), Tranio ist nach dem Gehörten auf seiner Hut und im stande sich zu retten; Pseud. 601 (*novo consilio nunc mihi opus est*), aus den ersten Worten des Ankommenden erkennt Pseudolus die geänderte Situation; Rud. 1293 (*pro di immortales, suo mihi hic sermone arrexit aures*), Labrax erfährt daß Gripus seinen Koffer gefunden hat; And. 179 und Heaut. 514 haben Simo und Chremes unvorsichtige Worte des Sklaven gehört; And. 236 ff. spricht Pamphilus unverhüllter mit sich selber als er es im Gespräch mit der lauschenden Mysis getan hätte. Es sind Stellen aus Komödien des Philemon, Diphilos und Menander darunter; aber man muß sagen, daß vom Monolog als Mittel, den Lauf der Handlung zu beschleunigen, ein sehr sparsamer Gebrauch gemacht wird.

Auf die Composition der einzelnen Monologe gehe ich nicht ein, da dies kein Buch werden soll. Da mag ansetzen wer es der Mühe wert findet den Gegenstand weiter zu verfolgen. Analysiren kann man immer nur die Monologe des Plautus oder des Terenz; aber so oft die Umstände es gestatten, muß man die Frage aufwerfen, wie sie sich zu den Originalen verhalten, und wenn sich Gruppen nach ihrer Anlage sondern lassen oder einzelne Bildungen sich hervortun, die Frage, ob wir es mit Menander oder seinen Bearbeitern zu tun haben. Nur ein wichtiges Moment, das hier einschlägt, will ich berühren.

Die plautinischen Monodien stellen uns, wie oft gesagt, immer wieder vor den Zweifel, ob und wie weit sie einem attischen Original nachgebildet sind; oft glaubt man es zu greifen, wie eine Sentenz von ein paar Trimetern sich zu einem dieser moralischen Ergüsse verlängert hat, ohne Aufwendung von Gedanken oder anderm Stoff als Worten.

Es gibt eine Gruppe von Monodien, die mit allgemeiner Betrachtung beginnen, diese breit ausführen und dann die Anwendung auf den Fall des Redenden machen, sei es auf seine augenblickliche Verfassung oder auf etwas eben Erlebtes, das er dann erzählt. In diese Reihe gehört Cas. 217: 'die Liebe ist das feinste Gewürz', durch 7 Langverse, dann 224: *hanc ego de me coniecturam domi facio magis quam ex auditis*; Amph. 633: 'das Leben hat keine Freude ohne größeres Leid' — 637 *nam ego id nunc experior domo atque ipsa de me scio*; Men. 571: 'die Menschen nehmen sich lieber reicher als guter Leute an' — 588 *sicut me hodie nimis sollicitum cliens quidam habuit*; Rud. 920 (vorher Dank und Erzählung) 'dem Faulen wird nichts Gutes zu teil' — 924 *nam ego nunc mihi, qui impiger fui, repperi ut piger, si velim, siem*. In besonderer Breite ergehen sich nach dieser Disposition die beiden Lieder der Liebhaber Most. 84 und Trin. 223. Dort bis 132 der Satz 'die Bildung des Menschen ist wie der Bau eines Hauses', dann die Anwendung *nam ego* —; hier 'Amor ruinirt die ihm anhängen' bis 254, dann *haec ego quom ago cum meo animo* —; und entsprechend die Sklavenlieder Men. 966 *spectamen bono servo id est* bis 976, dann *id ego male malum metuo*; ähnlich Most. 858, die Anwendung von 866 an; Pseud. 1103, die Anwendung 1114 *nunc ego* —.

Um zu sehen, was es mit diesen Monodien auf sich hat, muß man die recitirenden Monologe vergleichen, die nach derselben Formel, aber in comprimierter Fassung gebildet sind. Ich setze einige davon her:

Cas. 563

stultitia magnast, mea quidem sententia,
hominem amatorem ullum ad forum procedere,
in eum diem quoi quod amet in mundo siet;
sicut ego feci stultus.

(zu

254

Capt. 461

miser homost qui ipse sibi quod edit quaerit et id aegre invenit,
sed ille est miserior — — ille miserrimust — —
nam hercle ego —

855

Mil. 947

volup est quod agas si id procedit lepide atque ex sententia;
nam ego hodie —

wur

Stich. 523

iam redeo. nimiast voluptas, ubi diu afueris domo,
domum ubi redieris, si tibi nullast aegritudo animo obviam;
nam ita me absente —

recit

nolo

ausf

Anv

die

Pers. 449

si quam rem accures sobrie ac frugaliter,
solet illa recte sub manus succedere;
atque edepol — —
hanc ego rem exorsus sum facete et callide,
igitur proventuram bene confido mihi.

noch

gem

stan

die

470

quoi homini di propitii sunt, aliquid obiciunt luci;
nam ego hodie —

s. o.

(vgl. Curc. 557). Most. 1041

qui homo timidus erit in rebus dubiis, nauci non erit
(atque equidem quid id esse dicam verbum nauci, nescio);
nam erus me —

Mos

Trin. 23

amicum castigare ob meritam noxiam
immoene est facinus, verum in aetate utile
et conducibile. nam ego —

Cap

Stich. 641

more hoc fit, atque stulte mea sententia:
si quem hominem expectant, eum solent provisere;
qui hercle illa causa ocus nihilo venit.
idem ego nunc facio —

947

Red

288

Pseud. 767

cui servitatem di danunt lenoniam, —

ne illi — — multas aerumnas danunt;
velut haec mi evenit servitus —

(zu diesem Monolog s. o. S. 60). Ad. 30

profecto hoc vere dicunt: — —
ego quia non rediit filius, quae cogito!

254

abs quivis homine, quom est opus, beneficium accipere gaudeas,
verum enim vero id demum iuvat, si quem aequomst facere is bene facit.
o frater frater, quid ego nunc te laudem?

855

numquam ita quisquam bene subducta ratione ad vitam fuit,
quin res aetas usus semper aliquid adportet novi — —
quod nunc mi evenit —

Wenn man bedenkt, daß in der *νέα κωμῳδία* selten oder nicht gesungen wurde, so wird man nicht in Zweifel sein, welche Gruppe, die lyrischen oder die recitirenden Monologe, das Originale darstellt. Freilich gibt es recitirende Monologe bei Plautus, die den allgemeinen Satz so breit wie nur irgend eine Monodie ausführen, nämlich die auf den prologus folgenden Anfangsreden Men. 77 (die Anwendung 96 *nam ego* —) und Truc. 22 (die Anwendung 77 *nam mihi* —); hier ist die Füllung mit römischem Stoff V. 57—76 besonders deutlich. Andererseits, was noch weniger zu verwundern ist, giebt es Monodien, in deren Eingang der allgemeine Satz nicht weniger knapp gefaßt, d. h. in seinem ursprünglichen Bestande übertragen ist, als es in den recitirenden Monologen die Regel ist, z. B. die beiden Anfangsreden des Persa (oben S. 47), Cist. 203

credo ego Amorem primum apud homines carnificinam commentum;
hanc ego de me coniecturam domi facio, ne foris quaeram,

s. o. Cas. 224 Amph. 637; Epid. 526

si quid est homini miseriarum quod miserescat, miser ex animost;
id ego experior —

Most. 702 (nach dem erzählenden Teil):

quom magis cogito cum meo animo:
si quis dotatam uxorem — habet — — ibi omnibus
ire dormitum odios. veluti nunc mihi —

Capt. 498

quid est suavius quam bene rem gerere
bono publico? sicut ego feci heri.

Dies letzte Beispiel aus den Captivi ist mit den oben ausgeschriebenen Mil. 947 und Stich. 523 zusammen zu nehmen; und diese drei mit dem Anfang der Rede, die der Koch in Philemons *Στρατιώτης* den Elementen hielt (Athen. VII 288^a):

*νή τήν Ἀθηναῖν, ἡδύ γ' ἔστ' εὐήμερεῖν
ἐν ἄπασιν · ἰχθὺς ἀπαλὸς οἶος γέγονέ μοι —*

Ein andres attisches Beispiel aus dem *Φίλαυλος* des Theophilos (Athen. XIII 563*):

*τίς φησι τοὺς ἐρῶντας οὐχὶ νοῦν ἔχειν;
ἢ πού τις ἐστὶ τοὺς τρόπους ἀβέλτερος·
εἰ γὰρ ἀφέλοι τις τοῦ βίου τὰς ἡδονάς,
καταλείπειτ' οὐδὲν ἄλλο πλὴν τεθνηκέναι·
ἐγὼ μὲν οὖν καὐτός —*

Und, damit Menander, nicht fehle, Theon progymn. p. 92 ἔστι δὲ καὶ προθέντα γνωμικὸν λόγον διηγήσασθαι, — — οἷον καὶ παρὰ Μενάνδρῳ ἐν τῇ χρηστῇ *Ἐπικλήρῳ*.

*ἄρ' ἐστὶ πάντων ἀγροπνία λαλίστερον;
εἶτα ἕξῃς τὸ διήγημα·
ἐμὲ γοῦν ἀναστήσασα δευρὶ προάγεται
λαλεῖν ἀπ' ἀρχῆς πάντα τὸν ἑμῆς βίον.*

Philemon, Menander und ein Dichter dritten Ranges wie Theophilos reichen aus, die von Plautus wieder und wieder angewendete Form an ihre Stelle zu bringen. Aber jene sind auch hier dem Vorgange der Tragödie gefolgt: so beginnt Sophokles die Trachinierinnen und die Rede des Teukros Ai. 1266, so Euripides die Herakliden (*πάλαι ποτ' ἐστὶ τοῦτ' ἐμοὶ δεδογμένον* · — — *οἶδα δ' οὐ λόγῳ μαθῶν* · *ἐγὼ γάρ* —), Stheneboia, Orestes, die Rede der Megara Herakl. 60, des Iason Med. 447.

Es ist hiermit bewiesen, daß die römischen Bearbeiter auch in der Ausführung der Monologreden ihre Technik nach der ihrer Originale bildeten; und so wird es sich auch lohnen, weiter nach Eigenschaften des Monologstils in der römischen Komödie zu suchen.

9.

Die Fragmente des Antiphanes und Alexis haben uns gelehrt, daß die Vollender der neuen Komödie den Monolog im Innern des Stücks als etwas Ausgebildetes vorfanden und weitere Schritte nur mit Bezug auf Häufigkeit und Art der Verwendung zu tun hatten. Einen solchen Schritt zeigt uns der einzige Monolog, den Philemons Fragmente darbieten: im *Στρατιώτης* tritt der Koch heraus, nachdem er drinnen das Frühstück angerichtet hat (also mitten im Stück), und motivirt sein einsames Sprechen wie Euripides den Prolog der Medea: *ὡς ἡμερός μ' ὑπῆλθε*, worauf der Affect der Schilderung und der Ausblick auf noch herrlichere Taten durchaus die Stimmung des Selbstgesprächs bewahrt. Wir können natürlich nicht sagen, daß dies etwas Neues war; aber daß es gegen den Küchenmonolog des Alexis (oben S. 45) gehalten einen großen Fortschritt bedeutet, ist klar.

Menander hat uns nun seinen Reichtum selbst geöffnet und wir dürfen nur zugreifen. Es ist wie nach den Fragmenten der *μέση* (oben S. 45) und der *νέα* (von diesen gleich mehr) sowie nach den römischen Bearbeitungen zu erwarten

war: die Einzelrede ist als eine gleichberechtigte Form des dramatischen Ausdrucks neben das Zwiegespräch getreten.

Ich gehe zunächst die im Papyrus von Aphroditopolis vorhandenen Bruchstücke durch und vermeide die allgemeinen Erörterungen nicht, die sich dabei aufdrängen. Die *Σαμία*¹⁾ hat wohl mit der großen Prologrede begonnen²⁾, von der etwa 60 Verse erhalten sind. Demeas war in innerer Erregung über das eben Gehörte aus dem Hause gekommen, hat aber nicht geklagt und getobt, sondern sich zusammengenommen³⁾, und zwar um alles deutlich und ausführlich zu erzählen, wobei er sich selber einführen, seinen Hausstand schildern und sonst den Stand der Dinge andeuten mußte. Das tat er aber überhaupt nicht im Selbstgespräch, sondern indem er wahrscheinlich von vornherein das Publikum anredete, wie wir es an der die Anlage der Rede aufklärenden Stelle 54 ff. finden: hier ist die Erzählung zu Ende, es beginnt die Überlegung (52):

ὡσθ' ὅτι μὲν αὐτῆς ἐστὶ τοῦτο, γνώριμον
εἶναι, πατρὸς δ' ὅτου πότ' ἐστίν, εἴτ' ἐμοῦ
εἴτ' — οὐ λέγω δ', ἄνδρες, πρὸς ὑμᾶς τοῦτ' ἐγώ
οὔθ' ὑπονοῶ, τὸ πρᾶγμα δ' εἰς μέσον φέρω 55
ἢ τ' ἀκήρο' αὐτός, οὐκ ἀγανακτῶν οὐδέπω.

'Ich spreche keine Vermutung aus, beklage mich über niemanden, ich lege euch nur vor was geschehen ist und was ich gehört habe', doch damit ihr mir ratet und wir zusammen zu einer richtigen Schlußfolgerung gelangen.

Dieselbe Anrede *ἄνδρες* kehrt im nächsten Monolog des Demeas wieder, wo er sich gleichfalls aus dem Affect zur ruhigen Überlegung zurückruft (113): *παράβολος ὁ λόγος ἴσως ἐστ', ἄνδρες, ἀλλ' ἀληθινός*, und gleichfalls in einer beiseit gesprochenen Überlegung V. 337: *ἐν δέ μου [μὴ δέητ']*, *ἄνδρες, καταμένειν*, — *τί δεῖ ποεῖν*;⁴⁾ Ebenso, in aufgeregter Erzählung, *Ἐπιτρ.* 392. Dieses *ἄνδρες* erweist die Fragmente 24 K. (*Ἀλιεῖς*) und 461 (*Τίτθῃ*) als Monologverse, ebenso die Rede des Verliebten frg. 536:

μὰ τὴν Ἀθηνᾶν, ἄνδρες, εἰκόν' οὐκ ἔχω

1) Ich beginne mit der *Σαμία*, weil aus dem Angriff auf Chairephon wenigstens ein relativ hohes Alter des Stückes folgt (A. Körte Archiv für Pap.f. IV 516), während die *Περιμειρομένη* gegen 300 zu setzen ist (Hermes XLIII 140).

2) Hermes XLIII 161. Ich halte dies auch gegenüber Roberts Reconstructionsversuch für wahrscheinlich.

3) Ein directes Zeugniß dafür liegt in den Versen 47. 8 vor:

καγὼ προήλθον τοῦτον ὄνπερ ἐνθάδε
τρόπον ἀρτίως ἐξήλθον, ἡσυχῇ πάνν.

Lefebvre hat *ἐσήλθον* für *ἐξήλθον* gesetzt und damit seine Nachfolger, alle soviel ich sehe (nur daß van Leeuwen natürlich richtig *εἰσήλθον* geschrieben hat) in die Irre geführt. Demeas sagt, daß er die Vorratskammer verlassen habe ganz ohne Aufregung zu zeigen, ebenso wie er vorher aus dem Hause auf die Bühne getreten sei.

4) Auch 335 Parmenon abgehend: *ἐξεροήκατε <τί τὸ κ>ακόν*; Nachr. der Gött. Ges. 1907 S. 338.

εὐρεῖν ὁμοίαν τῷ γεγονότι πράγματι,
 ζητῶν πρὸς ἑμάντων τί ταχέως ἀπολλύει,

vielleicht auch aus dem Prolog. Das merkwürdigste hierher gehörige Stück ist die Rede des jungen Philosophen im Papyrus Weil¹⁾; er hebt an:

ἐρημία μὲν ἐστὶ κοῦκ ἀκούσεται
 οὐδεὶς παρῶν μου τῶν λόγων ὄν ἂν λέγω,

also mit der Motivierung eines einsamen Selbstgesprächs, wie *haec certe deserte loca et taciturna quarenti*; und darauf folgt:

ἐγὼ τὸν ἄλλον, ἄνδρες, ἐτεθνῆκειν πάλαι
 αἰῶν' ὄν ἔζων· τοῦτό μοι πιστεύσατε,

also eine Rede, wie sie vordem an den Chor gehalten werden konnte, oder auch an die Zuschauer; nur daß weder im einen noch im andern Falle die hier in den ersten Versen ausgesprochene Fiction möglich gewesen wäre. Aristophanes sagt *αὐτοὶ γάρ ἐσμεν*. Den Widersinn zeigt am deutlichsten der Prolog des Mercator, der, gleichfalls im Eingang der Rede, im scurrilen Stil die Gegensätze sondert: 'ich will nicht *γῆ τε κοῦρανῶ* reden, *vobis narrabo potius meas nunc miserias*.' Man möchte das Fragment einer früheren Entwicklungsphase, der Übergangszeit aus der alten in die chorlose Komödie zuschreiben; es spielt in naiver Weise mit der neugewonnenen Freiheit einsamer Rede und der alten des *τρογυροδός*, frei mit dem Publikum zu verkehren.

Demn daran kann kein Zweifel sein, daß die Anrede ans Publikum aus dieser Freiheit der Komödie stammt, nicht aus Reden an den Chor, wie die der Medea oder des Menoikeus (Phoen. 991). Euripides ist in seinen Prologen hart an das aristophanische *φέρει δὴ κατεῖπω τοῖς θεαταῖς τὸν λόγον* herangekommen, die Komödie hat es, wie wir sehen (Σαμ. 114. 338 *Ἐπιτρ.* 392), nicht nur in den Prologen (wie *Περικ.* 7. 50) beibehalten. Plautus hat die Anrede ans Publikum in den Reden des prologus und den Vorreden handelnder Personen und Reden im Prologstil (Amph.), aber auch sonst oft in Monologen²⁾, auch in Monodien, deren Fassung seine erweiternde Hand zeigt³⁾, oder an Stellen, die sicher von ihm selber kommen⁴⁾. Terenz hat das perhorrescirt⁵⁾, nicht, wie wir jetzt mit Bestimmtheit sagen können, weil er es in seinen Vorlagen nicht fand, sondern aus eigener Ansicht vom *πρόεπον* in seiner Kunst; ja er hat sich hier in einem wesentlichen Punkt von Art und Stil der attischen Komödie entfernt, in der jederzeit, wenn es ihm beliebte, der einsam oder beiseit Redende sein Wort ans Publikum richten durfte. Menanders Prologe, besonders die erzählenden und überlegenden,

1) Kock adesp. 104, Bücheler Rhein. Mus. XXXV 96, Wilamowitz N. Jahrb. 1908 S. 41.

2) Vgl. Merc. 267. 851 Stich. 410. 579. 673 Poen. 921 Rud. 293 Mil. 1130 Truc. 482 Pseud. 562.

3) Vgl. Most. 93 Cist. 678 Truc. 463 Cas. 879 Aul. 715.

4) Bacch. 1072 *ne miremini, quod non triumpho*, Stich. 446 *ne vos miremini homines servolos potare*, Truc. 105 (vgl. Plaut. Forsch. 133 A. 3).

5) Euanth. de fab. 3, 8 *nilil ad populum facit actorem velut extra comoediam loqui, quod vitium Plauti frequentissimum*.

geben sich oft gradezu als Unterredungen des Sprechers nicht mit sich oder der Einsamkeit, sondern mit dem Publikum, auch wo er es nicht ausdrücklich anredet.

In Demeas' Prologrede hat Menander das typische Motiv der Anrede ans Publikum in ganz besonderer Weise verwendet: Demeas muß die Empfindungen, die ihn bestürmen, zurückhalten, um ruhig erzählen zu können. Auch dies ist eine Mischung der wirklichen Handlung mit ihrem durch die komische Freiheit herbeigeführten Gegenteil; aber es entsteht dadurch eine an sich natürliche und sehr lebendige *διάθεσις* des Sprechenden, aus welcher Erzählung und Überlegung von innerlicher Bewegung und verhaltenem Affect hervorgehn. Dabei nimmt er Rücksicht darauf, daß den Zuschauern die Disposition der Räume, in denen das Erzählte vorgeht, beschrieben, daß erzählt werden muß, welche Stellung die alte Amme, deren Selbstgespräch ihm die Sache verrät, im Hause hat. Dies Selbstgespräch und die andern Reden, die er belauscht hat, wie das Durcheinanderlaufen der Leute V. 12 agirt er in directer Rede (unten S. 89).

Wie Demeas wieder in Aufregung geraten will (64 *ἐξέστηχ' ὄλωσ*), kommt Parmenon mit dem Koch; Demeas tritt während des Gesprächs der beiden zurück¹). Auch 83 ff. sind Monolog. Parmenon läuft davon V. 109 und läßt Demeas unter dem Eindruck des bestätigten Verdachts in höchster Aufregung zurück. Der Monolog 109—141 hat folgende Anlage: ein leidenschaftlicher Ausbruch, Anrufung des Ortes und der Elemente im tragischen Stil; davon ruft sich Demeas selber zurück, in Selbstanrede: *κάτεχε σαντόν, καρτέρει* (112); dann redet er sich zu: *οὐδὲν γὰρ ἀδικεῖ Μοσχίων σε* (113). So beruhigt wendet er sich wieder an seinen eigentlichen Gesprächsgenossen, das Publikum (*παράβολος ὁ λόγος ἴσως ἔστ' ἄνδρες, ἀλλ' ἀληθινός*), und überlegt, indem er sich alles vor Augen stellt was geschehen ist, was vermutlich geschehen ist, was wahrscheinlich nicht geschehen ist. Die Überlegung führt zum Entschluß, der wirft ihn in die Aufregung und Selbstanrede zurück; auch diesmal sucht er sich zu überwinden²), mit wenig Erfolg, wie wir gleich durch den Koch erfahren. Ein kunstvoller Aufbau: ausbrechende Leidenschaft, gewaltsames Zurückdrängen, scheinbar ruhige Überlegung, neues Hervorbrechen und Bändigen zugleich, dies beidemale durch Selbstanrede, die erzwungene Ruhe durch die Anrede *ἄνδρες* bezeichnet.

Der Koch tritt allein aus dem Hause V. 142, um Parmenon zu suchen. Er beginnt *ἀλλ' ἄρα πρόσθε τῶν θυρῶν ἔστ' ἐνθάδε*; das heißt, er hat drinnen gesucht und gerufen, mitten im Sprechen kommt er heraus. So ruft er auch weiter: *παῖ, Παρομένων*³). Mit diesem Suchen verbindet und vermischt sich in der kurzen Rede der Schrecken über den an ihm vorbeistürzenden Demeas; kein Wort, das nicht aus der Situation natürlich hervorginge.

1) Oben S. 68 V. 66 *ἔα* τὸν αὐτὸν παραγαγεῖν ἔστι τοῦ [τον οἴκαδε] ergänzt van Leeuwen.

2) 141 *δακῶν δ' ἀνάσχον, καρτέρησον ἐν γενῶσ*, so Catull *obstinata mente perfer, obdura*.

3) Van Leeuwen nimmt an, daß der Koch mit seinem Gehilfen herauskommt und spricht; dann würde es zum Schluß (153) nicht heißen *μικρὸν ὑπαποστήσομαι*, sondern *ὑπαφιστόμεθα*.

Nach der Austreibungsscene steht Chrysis weinend vor dem Hause; Nikeratos kommt hinzu und stellt über das Opfertier seine Betrachtungen an; dann erblickt er Chrysis: ὦ Ἡράκλεις, τί τοῦτο; πρόσθε τῶν θυρῶν ἔστηκε Χρυσίς ἤδε κλαίουσα. Das ist genau wie in den euripideischen Monologen auftretender Personen: ἔα· τί χροῖμα; τέκν' ὀρω πρὸ δωματίων (Her. 525), ἔα· ὦ θεοί, τίν' εἶδον ὄψιν; ἐχθίστην ὀρω γυναικὸς εἰκό (Hel. 71). Ähnlich ist das τί ταῦτα des Onesimos Ἐπιτρ. 170, ähnlich angelegt die Monologe Γεωργ. 35 (41 ὦ χαῖρε), im Papyrus von Ghorân V. 160 (163 τίς οὗτος;). Es ist das fehlende Glied, das oben S. 67 aus dem Zusammenhang von Plautus und Euripides erschlossen werden konnte.

V. 203 stellt Demeas, allein gelassen, eine kurze Betrachtung über die Wirkung an, die auf Nikeratos die Nachricht üben wird, die er eben erhält; da hört er schon den Lärm drinnen und Nikeratos stürzt heraus. Bald wieder allein gelassen überlegt und beschließt Demeas (218 ff.) was zunächst zu tun ist. Auch die letzten Worte des Aktes (269.70) spricht Demeas nachdem Nikeratos abgegangen ist.

Den neuen Akt eröffnet Moschions Monolog: es wurmt ihn nachträglich, daß der Vater den Verdacht auf ihn geworfen hatte; zuerst war er zufrieden, daß er sich reinigen konnte,

ὄμω]ς δέ, [μόνος ὅτ'] ἐνν[οις γίν]ομαι
καὶ λαμβάνω λογισμὸν, ἐξέ[στηκα] νῦν 275
τελέως ἐμεινοῦ καὶ παρῶξυ[μαι σφ]όδρα
ἐφ' οἷς μ' ὁ πατήρ ὑπέλαβεν [ἡ]μαρτηκέναι.

Die stille Überlegung hat ihn in heftigen Zorn versetzt, und wenn nicht der andre Affect, die Liebe, dagegenstände, so ginge er auf und davon. In diesem λογισμὸς ist er noch begriffen; er führt ihn jetzt zu dem Entschluß, seine jugendliche Würde wenigstens durch den Schein zu wahren: τῷ λόγῳ μόνον — — αὐτὸν φοβῆσαι βούλομαι φάσκων ἀπαίρειν. Das Spiel muß den Knaben in heftiger Erregung zeigen: er täte was so viele tun, in der Komödie und gewiß auch im Leben jener Zeit, wenn ihn die Braut nicht hielte: νῦν δ' οὐ ποιήσω διὰ σέ, Πλάγγων φιλιότη, die Apostrophe zeigt das Pathos. Das Resultat der Überlegung wäre possenhafte, wenn es nicht die Überlegung eines so jungen Menschen wäre; dem ist es bitter ernst damit, das zeigt auch die folgende Scene mit dem Vater.

Parmenon kommt von seiner Flucht zurück (294):

ἀλλ' οὐτωσὶ γὰρ εἰς δέοντά μ[οι καλῶς]
[καί]ρὸν πάρεστιν, ὃν μάλιστ' ἐβου[λόμ]ην.

Man erwartet, nicht nur nach der Gewöhnung von Plautus und Terenz her¹⁾, ein Wort darüber, daß Moschion sich zunächst zurückzieht; es mag wohl ein Vers ausgefallen sein. Parmenons Monolog ist scurril, er überlegt dem Publikum etwas vor: καθὲν γὰρ οὐτωσὶ σαφῶς σκεψόμεθα, und zwar tritt er nicht mitten

1) V. 66. 153 Περιη. 64. Ἐπιτρ. 523. Γεωργ. 33.

in der Überlegung auf, die ihn doch auf seinem Wege begleitet und zurückgeführt hat, sondern er fängt von vorne an: das heißt, er verwendet eine ausgebildete Form, die wie für den Prolog so auch für diese Art belustigender Rede conventionell geworden ist.

Nachdem Moschion den Sklaven ins Haus geschickt hat, kommen ihm die Bedenken, die er im Monolog 319—324 ausspricht und dann, während der Scene mit dem Vater, in den beiseit gesprochenen Worten 337—341 (oben S. 79) fortspinnt. Hier redet er, und zwar mit Beziehung auf den Monolog 319 ff., die Zuschauer an (*ταυτὶ γὰρ ἄρτι παρέλιπον* 339); möglich wäre es, daß V. 320 die Anrede *ἄνδρες* zu ergänzen wäre (*δεήσεται οὗτος καταμένειν μ' [ἄνδρες]*). Die Reste weisen in eine andre Richtung¹⁾, aber auch so ist durch V. 339 angedeutet, daß auch 319 ff. eine an die Zuschauer gerichtete Rede sein soll.

Der erste Act der *Ἐπιτρέποντες* hat, soweit er erhalten ist, von Monologischem nur die paar Worte des auftretenden Onesimos 165 und des den Akt beschließenden Syriskos. Zu Anfang des zweiten Aktes tritt Onesimos allein auf und legt seine Bedenken und Befürchtungen dar. Er ist darin so vertieft, daß er die vor dem Übermut der Zecher aus dem Haus flüchtende Habrotonon nicht wahrnimmt; beide sind mit ihren Betrachtungen beschäftigt, bis der auftretende Syriskos ihre Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt²⁾: ein längere Zeit (202 bis 226) durch Monologe hindurchgeführtes Spiel. Die Scene beschließt Onesimos mit einem Monolog, in dem er das Resultat des Gesprächs zieht, weiter überlegt und bei dem Entschluß angelangt ist, sich nicht wieder um andre als seine eignen Angelegenheiten zu kümmern, als Smikrines ankommt. Onesimos tritt zurück, läßt also Smikrines das Feld für einen Monolog frei. Das nächste Fragment (358) beginnt wieder mit kurzen Einzelreden der beiden heraustretenden Frauen, die dann zum Gespräch übergehn.

Auf diese Scene folgt der Monolog des Onesimos, dann des Charisios, beide reden im äußersten Affect, jener in der Aufregung über das was er gesehen und gehört hat und der Angst um die eigne Person, dieser in der Verzweiflung über die plötzlich erkannte Verwerflichkeit der eignen Handlungen. Onesimos stürzt mit gesträubtem Haar und den aufrichtigsten Schreckenstönen aus dem Hause: *ὕπομαίνεθ' οὗτος, νῆ τὸν Ἀπόλλω, μαίνεται, ἐμάνη γ' ἀληθῶς, μαίνεται νῆ τοὺς θεούς.*

1) Das Satzgefüge von V. 319 ff. scheint dieses zu sein (mit Benutzung der Vorschläge von A. Körte, Arch. für Pap.f. IV 521, und van Leeuwen):

πρόσεισι νῦν ὁ π[α]τήρ· δεή[σ]ε[ται]
οὗτος καταμένειν μ[ο]ν ἄδ[ελφ]οῦ· δεήσεται 320
ἄλλως· μέχρι τίνος δ'; εἰ γὰρ εἶθ', ὅταν δοκῆι,
[πει]σθήσομ' αὐτῷ, πιθανὸν εἶναι μ[ο]ν, ὃν μό[νον]
ὁ, μὲ τὸν Διόνυσον, ὃν δύναμ[αι] δρᾶν εἰ λέγω,
τοῦτ' ἔστιν;

«wenn ich ihm endlich folgen will, nicht nur wenn ich sage was ich nicht ausführen kann, daß ich ihm dabei einen aufrichtigen Eindruck mache, ist das möglich?» Vgl. z. B. Philem. frg. 10, 5 K. *κοῖν ἔστιν ἕτερον παρ' ἑτέρου λαβεῖν τύχην.*

2) Richtig v. Arnim Z. f. öst. Gymn. 1907 S. 1076, van Leeuwen S. 22.

Dann faßt er sich: τὸν δεσπότην λέγω Χαρίσιον und ἀλλ' ὁ γέγον' [ἐρῶ], und erzählt nun dem Publikum (392 ἄνδρες) mit aller ὑπόκρισις; die Erzählung bringt ihn wieder auf die eigne Gefahr, die ihn auch aus dem Hause getrieben hat (409 διόπερ ὑπεκδέδνκα δεῦρ' ἔξω λάθρα), und er läuft vor dem ankommenden Herrn davon. Dessen Selbstgespräch ist durch die Erzählung vorbereitet (398 ff.), es verläuft ganz in Worten, wie sie durch den Sturm der Empfindung hervorge- trieben werden. Man könnte von Onesimos' Rede dasselbe sagen, wenn er sich nicht mit den angeführten Worten ausdrücklich zur Erzählung anschickte. Dies ist das einzige Zeichen conventioneller Form in diesen Monologen und damit überhaupt in den Ἐπιτόποι, soweit sie erhalten sind. Denn die Rede des Smikrines 448—463 ist Dialog mit Sophrone ins Haus zurück, mit wenigen monologischen Worten.

Diese Scene der beiden aufeinander folgenden Monologe 383—423 hat in der Anlage eine entschiedene Ähnlichkeit mit der Scene des Dieners und des Herakles in der Alkestis: wie der Diener zuerst auftritt, dann der Held, wie der Diener das Wesen des Helden beschreibt, das dann dieser lebendig darstellt, hier wie dort bei der für den Ausgang entscheidenden Entwicklung der Ereignisse. Bei der Seltenheit der wirklichen Monologe im Innern der Tragödie kann man wohl auch hier an eine Anknüpfung glauben.

Die Verschiedenheit des Prologs der Περιχειρομένη von dem der Σαμία, der conventionellen Prologerzählung von dem Bericht einer handelnden Person über das eigne Erlebnis, springt ins Auge; aber beide reden das Publikum an. Ein Monolog ist wahrscheinlich der Rede der Agnoia vorhergegangen¹⁾. Die Handlung beginnt mit einem Monolog des Sosias (52): er erzählt unbefangen, wie er Polemon verlassen und warum dieser ihn ausgeschiedt hat. Doris kommt, zuerst ins Haus zurück, dann in gesteigertem Ton zu sich selber sprechend, Sosias im Hintergrunde teilnehmend. Während der Scene des Moschion und Daos (in dem von Lefebvre zur Σαμία gesetzten Blatt J)²⁾ bleibt jener zweimal (380—85; 392—97) allein vor dem Hause, wie der Moschion der Σαμία, und sagt was die Situation natürliches ergibt. Dann wieder ein Monolog des Sosias, wie 52, wieder mit conventioneller Erzählung anhebend, aber dann, der Handlung entsprechend, von bewegterem Ton. Der folgende Monolog des Moschion dagegen (Περικ. 117) beginnt lebhaft und geht in einfache Erzählung über: ὡς γὰρ τάχιστ' εἰσῆλθον —, die aber, ehe sie für uns zu Ende geht, Moschions monologische Selbstbetrachtung (πρὸς ἑμαυτὸν ἔλεγον) als solche einführt. Einen aus der Erregung des Moments hervorbrechenden Monolog hat noch das Fragment von Oxyrhynchos V. 9—14.

Ich füge zunächst an was uns sonst die Fragmente lehren. Das Fragment des Γεωργός beginnt mit der Rede des Jünglings, die entweder das Stück eröffnete oder bald auf den Anfang folgte. Er steht schon lange vor der Thür,

1) Hermes XLIII 143.

2) Ich citire dieses Blatt Περικ. (Σ).

wagt nicht anzuklopfen und geht dann wieder davon. Wir hören, daß er *ὑπὸ νόκτα* von der Reise zurückgekehrt und nicht ins Haus gegangen ist; er kommt also nach einer anderswo zugebrachten Nacht mit dem Frühesten wieder: das geschieht im natürlichen Lauf der Dinge; auch daß er sich wieder nicht entschließen kann einzutreten, ist wohl motiviert: *hic ilico errat intra muros civicos*, wie Bacchis sagt. So tritt er also nur auf um sein Herz zu zeigen, und freilich um zu erzählen was vorgeht. Es folgt das Zwiegespräch der Frauen; sie sehen Daos kommen, treten bei Seite und geben ihm so Gelegenheit zu einem kleinen Auftrittsmonolog¹⁾, der gleich in die Begrüßung ausläuft.

Aus der *Πλόκιον* führt Gellius (II 23) zwei Monologe an: den des Alten, der sich über seine Frau beklagt; daß es Selbstgespräch ist, geht weder aus Gellius' noch aus Menanders Worten mit voller Sicherheit hervor, wohl aber aus der Monodie des Caecilius; dann eine Soloscene des Sklaven, der die Schmerzenslaute der jungen Herrin vor der Tür belauschend *timet irascitur suspicatur miseretur delect* (§ 18); eine Scene, die an *Ἐπιτρ.* 404 ff. erinnert. Darauf erfährt er im Gespräch die Sachlage und läßt, wie es scheint gleichfalls monologisch, die von Gellius mitgeteilte Lebensbetrachtung als Abschluß und Nachklang der Dialogscene vernehmen.

Von frg. 24. 461. 536 und adesp. 104 (mit der Anrede an die Zuschauer) war oben die Rede; monologisch ist offenbar auch frg. 541, die liebetheoretische Überlegung. Vor allem lehren auch die Fragmente, wie die *Σαμία*, daß Menander die euripideische Prologrede zwar keineswegs perhorrescirt, aber doch wahrscheinlich in einer gewissen Periode seiner Dichtung, im Gegensatz zu Euripides' späterer Art. auf stärkere Motivierung der Prologrede, in der Art der Orestie, der Medea, der Wolken, gerichtet war. In den Fragmenten finden sich die Spuren von drei Prologen des Liebhabers, der vor seinen Sorgen wie Strepsiades vor den seinen keinen Schlaf findet, das beste Motiv, das für ein natürliches Selbstgespräch gefunden werden kann²⁾. Im *Λύσκολος* trifft eine zweite Person den Nachtwandelnden: *ὦ δυστυχής, τί οὐ καθεύδεις*; (frg. 137), frg. 739 redet ein Liebhaber die Nacht an; am bezeichnendsten für die Technik ist der Eingang der *Ἐπίκληρος* (frg. 164):

*ἄρ' ἐστὶ πάντων ἀγροπνία καλίστατον·
ἐμὲ γοῦν ἀναστήσασα δευρὶ προάγεται
λαλεῖν ἀπ' ἀρχῆς πάντα τὸν ἐμαυτοῦ βίον·*

εἶτα ἐξῆς τὸ διήγημα (Theon): hier sehen wir, wie das Motiv zur Handhabe der Erzählung erstarrt ist³⁾.

1) Syros wird erst V. 39 angeredet (A. Körte Herm. XLIII 55). Sklaven begleiten natürlich die allein sprechenden Personen oft, ohne während des Monologs berücksichtigt zu werden; so bei Plautus z. B. *Most.* 431, vgl. 467, *Stich.* 402, vgl. 418.

2) Vgl. Frantz de com. att. prol. 31 ff.

3) Diese Prologe hat Philemon im *Ἐμπερος* persiflirt. Charinus will (Merc. 2) 'zwei Dinge zugleich tun': *et argumentum et meos amores eloquar*, d. h. beides an dieselbe Adresse, das Publikum; nicht das *argumentum* ans Publikum und die *amores* an die Elemente: *non ego item facio ut*

Einen Zusammenhang gibt wieder das große Berliner Fragment¹⁾. Nach zwei Dialogscenen erscheint auf der leeren Bühne der Vater des einen Liebhabers mitten im Selbstgespräch (V. 53): *καὶ τί ποτ' ἐν εἴῃ*; Das ungewohnte Benehmen des Sohnes, der ihn rufen läßt, statt sich wie sonst vor ihm zu verbergen, hat ihm auf dem ganzen Wege vom Gut in die Stadt zu denken gegeben; dies laute Denken setzt er bis an die Tür seines Hauses fort, dann tritt er ein, um nachzusehn, ob der Sohn zu Hause ist; dieser kommt heran den Vater suchend, dann finden sie sich und der Dialog beginnt.

Die Komödienreste der beiden Papyri von Ghorân²⁾ haben drei kurze Auftrittsmonologe, zwei von unmittelbar hintereinander auftretenden Personen (V. 105. 107); der dritte, V. 160 ff., erzählt in ganz conventioneller Art (vgl. Körte S. 55), aber das lehrt uns nichts Neues³⁾.

Menander erinnert selber den Hörer häufig daran, daß ihm der Monolog kein dramaturgisches Kunstmittel ist, sondern die Wiedergabe einer alltäglichen Erscheinung. Er läßt seine Personen Monologe wiedererzählen, die sie mitangehört haben (*Σαμ.* 30 *πρὸς αὐτήν φησι*, *Ἐπιτρ.* 409 ff.), im Monolog Selbstgespräche wiederholen, die sie mit sich selber geführt haben (*Περικ.* 138 *πρὸς ἑμαυτὸν ἔλεγον*, *Ἐπιτρ.* 35 ff.)⁴⁾; er läßt sie auf die laute Überlegung, die sie anstellen, ausdrücklich hinweisen (*Σαμ.* 300 *Ἐπιτρ.* 347), es ist was jeder tut (*Ἐπιτρ.* 35):

*ἐν νυκτὶ βουλήν δ', ὅπερ ἅπανι γίνεται,
διδὸς ἑμαυτῷ διελογιζόμεν· ἐμοὶ
τί παιδοτροφίας καὶ κακῶν;*

alios in comoediis vi vidi amoris facere, qui aut nocti aut die aut soli aut lunae miserias narrant suas: — vobis narrabo potius meas nunc miserias. Wir sehen wie der Medea-*prolog* gewirkt hat (vgl. Gött. Gel. Anz. 1898 S. 747), wir würden es auch ohne die drei *Prologreste* Menanders sehn; aber durch diese wird es ganz klar, gegen wen der Spott *Philemons* gerichtet war. Menanders aus der Situation und dem *πρόσως* wohlmotivirte *Liebesprologe* wurden zu reichlich, das Motiv griff sich ab. Im *Mercatorprolog* geht dann die *Persiflage* weiter, 16 ff., die *Geschwätzigkeit* des Liebhabers, die nie zur Sache kommt. Nach Athen. XIII 594a erklärte man einen Vers Menanders als *Polemik* gegen *Philemon*.

1) Berl. Klass.texte V 2 S. 115.

2) P. Jouguet, B. C. H. XXX 103 ff. A. Körte *Hermes* XLIII 38 ff.

3) Merkwürdig sind die beiden auf der Rückseite des zweiten Fragments von verschiedenen Händen nachträglich geschriebnen *Prologe* (S. 126 f. 141, vgl. A. Körte S. 42), der eine *Eros*, der andre *Aphrodite* in den Mund gelegt: nichtige Spielereien, die aber doch für spätere Aufführungen angefertigt zu sein scheinen (*καὶ τάχ' ἐν τινεσ τῶν ὑποκριτῶν διεσκευακότες εἶεν αὐτόν*, wie es in der *ὑπόθεσις* des *Rhesos* heißt). — Daß das Fragment *Hibeh-Pap.* I 24 ff. einen *Monolog* mit *Selbstanrede* enthalte (V. 13 ff.), ist eine grundlose Vermutung von Blass (vgl. *Rhein. Mus.* XLII 103, *Hermes* XLI 631). Auch sonst gehe ich auf zweifelhafte Fragmente nicht ein, deren es viele gibt (z. B. das aus dem *Φοινικίδης* des *Straton*).

4) Vgl. in der Erzählung des *Simo* (die nur darin von *Menander* abweicht, daß sie bei diesem an die Frau, nicht an den *Freigelassenen* gerichtet war) *Ter. And.* 82 *egomet continuo mecum: 'certe captus est, habet', 110 sic cogitabam: 'hic — — quid hic mihi faciet patri?' 125 percussit ilico animum: 'attat, hoc illud est —'*. Aus *Plautus* weiß ich dergleichen nicht anzuführen. Aber *Ar. Pac.* 67 *ἔφασκε γὰρ πρὸς αὐτόν ἐνθαδί· πῶς ἔν ποτ' ἀφινόμεν ἐν εἴθῃ τοῦ Λίος*; Unten S. 111 f.

So ist, als laute Überlegung, die einsame gemeint, die frg. 447 empfohlen wird:

[ἀπ]ορῶν τι βούλευσαι κατὰ στυτὸν γενόμενος·
τὸ συμφέρον γὰρ οὐχ ὁρᾶται τῷ βοῶν,
ἐν τῷ πρὸς αὐτὸν δ' ἀναλογισμῷ φαίνεται.

Damit stimmt es zusammen, daß von den Monologen der drei Stücke nur die Prologreden zu einem bestimmten, im engeren Sinne dramaturgischen Zweck eingeführt sind. Wir haben gesehen (S. 74), wie selten es bei Plautus und Terenz vorkommt, daß eine mit sich selber redende Person einem Lauscher ein Geheimniß verrät; hier bei Menander kommt das überhaupt nicht vor, obwohl in der Erzählung des Demeas (*Σαμ.* 25 ff.) dies Motiv ausdrücklich angewendet wird. Überhaupt hat es ja nichts Unnatürliches oder Gezwungenes; aber man sieht auch hier, daß es nicht dramaturgische Überlegung, sondern der Zwang der menschlichen Art und Weise ist, der dem Monolog, sobald das Hinderniß des Chors beseitigt war, so breiten Raum verschafft hat.

Wenn wir nun die Kategorien, die uns zur Disponierung der plautinischen und terenzischen Monologe verholfen haben, auf die menandrischen und die anderen um sie her anwenden, so finden wir Auftrittsmonologe *Σαμ.* 271 *Ἐπιτρ.* 202. 358. 383. 448 (das meiste ins Haus zurückgesprachen) *Περικ.* 52. 117 (*Σαμ.*) 435, Berl. Kl.t. V 2, 117 v. 53, pap. Ghor. 105; Zutrittsmonologe *Σαμ.* 142 (der Koch sieht Demeas nicht), 184 *Ἐπιτρ.* 165. 225. 360 (die drei nur wenige Worte) 213 (s. u.) 413 (Onesimos im Hintergrunde, vielleicht aber ist er verschwunden, s. u.) nach 525 (Onesimos ist zurückgetreten, wie er angekündigt hat, Smikrines' Monolog verloren), *Περικ.* 61 (Sosias im Hintergrunde), *Γεωργ.* 35; Berl. 66, Ghor. 107. 160. Die drei *Σαμ.* 184 *Γεωργ.* 35 Ghor. 160 sind von ähnlicher Anlage (oben S. 82): nach einigen Versen erst wird der Ankommende auf den schon Anwesenden aufmerksam. Die übrigen Fälle sind teils von der Art, daß die Worte vor der Anrede kaum über das Auftreten selbst hinausreichen, teils glaubt der Auftretende allein zu sein. Abgangsmonologe: *Σαμ.* 269 *Ἐπιτρ.* 199; Übergangsmonologe: *Σαμ.* 203. 218. 319 *Ἐπιτρ.* 340 *Περικ.* (Σ.) 380. 392 (Ox.) 7. Das Sprechen im Affect über die Köpfe der Anwesenden fort, abgesehen natürlich von einzelnen Ausrufen: *Ἐπιτρ.* 179. 338 (Gebet) *Περικ.* 173, Ghor. 100. 103, Hibeh-pap. 16 ff.¹⁾

Wir haben bei Plautus und Terenz mit besonderer Vorliebe einen Abgangs- und Auftrittsmonolog so gestellt gefunden, daß sie eine Handlungspause umgeben. Die Frage, ob das nach der Absicht des Dichters wirkliche Aktpausen sind, können wir für die römischen Komödien nicht nach äußeren Angaben beantworten; bei Menander liegen jetzt die positiven Antworten vor, durch die bezeichneten Aktschlüsse, und die negativen, wo die Bühne ohne Aktschluß leer wird. Die drei Stellen mit χοροῦ zeigen sowohl *Ἐπιτρ.* 201 als *Σαμ.* 271 einen Monolog vor und nach der Aktpause, an beiden Stellen die Anlage von gleicher Art, ein kurzes Schlußwort nachdem die eine Person allein geblieben ist, dann

1) Hermes XLI 630.

ausführlicher Monolog zu Anfang des Aktes. Das dritte χοροῦ ist Περικ. (Σ.) 347, das Intermezzo des im Gefolge der Personen herantanzenden Chors, wie wir es außer dieser Stelle aus dem Jernstedtschen Fragment und Alexis frg. 107 kennen lernen (oben S. 44). Bei Alexis ist es ein Monolog, der dem Intermezzo voraufgeht, bei Menander in beiden Fällen Dialog, der neue Akt der Περικειρουμένη beginnt auch mit Dialog. Diese Form, die Ankündigung eines herantanzenden κῶμος, haben die römischen Bearbeiter entfernt, da auf ihrer Bühne der Chortanz im allgemeinen durch das Flötenspiel ersetzt war; aber die Spuren davon haben wir im Heautontimorumenos gefunden (S. 59)¹). Die Bühne wird nur scheinbar ohne χοροῦ leer Περικ. (Σ.) 435, wo der ankommende Sosias noch Moschion mit Daos ins Haus treten sieht; Περικ. 117 ist Sosias als Posten auf der Bühne geblieben; Ἐπιτρ. 382 kündigen die hineingehenden Frauen den kommenden Onesimos an; die beiden Verse 446. 7 sind noch unbestimmbar, sie scheinen einen Monolog zu beschließen. An allen vier Stellen tritt ein Einzelredner auf. Man würde an keiner dieser Stellen in Gefahr sein, einen Akt-schluß anzusetzen.

Der Doppelmonolog zur Einleitung eines Dialogs (oben S. 63 ff.) findet sich in den Ἐπιτρέποντες zwei- oder dreimal: 358 tritt Habrotonon aus ihrer Tür, Sophrone aus ihrer; noch die fast verlorenen Verse 361 (ὦ φίλτατοι <θεοί> v. Arnim) bis 364 spricht jene und den Anfang von 365 diese für sich. Ob Onesimos nach seinem Monolog V. 412 davonläuft oder sich nur versteckt, ist nicht zu bestimmen; vielleicht beruhigte ihn der Verlauf von Charisios' Rede und er kam wieder hervor. Merkwürdig ist die Scene 202 ff.: Monolog des Onesimos; Habrotonon kommt aus dem Hause, spricht die ersten Worte zurück, dann für sich; ebenso Onesimos weiter und beide wieder; hier (225) scheint es, daß sie sich bemerken und anreden werden, da tritt Syriskos auf und es kommt zum Gespräch zwischen ihm und Onesimos; Habrotonon hört aufmerksam zu, erst nach Syriskos' Abgang redet sie Onesimos an. Warum die beiden von V. 213 bis 225 nicht aufeinander aufmerksam geworden sind, ist nicht deutlich. Die dritte dazwischen kommende Person verhindert zunächst den Dialog wie Rud. 83 ff. (S. 63) und Most. 530 ff. (S. 64). In der Σαμία beginnt Moschion den neuen Akt 271 mit Monolog, er sieht Parmenon kommen 295, redet ihn aber ohne ersichtlichen Grund, obwohl er in erregter Stimmung ist, nicht an, ehe Parmenon seinen Monolog gesprochen hat. Die typische Form gibt dem Dichter den Anlaß, zur Belebung und Färbung der Scene den Monolog einzufügen. Περικ. 52 Monolog des Sosias; Doris kommt, ins Haus zurücksprechend, Sosias im Hintergrunde. Zum Dialog scheint es nicht gekommen zu sein, da Doris V. 70, wo das Blatt abbricht, schon den öffnenden Sklaven anredet. Der Typus findet sich auch im Berliner Papyrus (52 ff.), wo Vater und Sohn jeder allein auf der Bühne sind, aber nach den Monologen zusammenkommen, und im Papyrus von Ghorân 105 ff.

¹) Diese Spuren bemerkt auch O. Koehler in der sehr guten Leipziger Dissertation De Heautontimorumeni Terentianae compositione, die ich noch bei der Correctur anführen kann, S. 24 A. 1.

Das Zurücksprechen der allein aus dem Hause tretenden Person (oben S. 67) findet sich *Ἐπιτρ.* 213 *Περικ.* 61 und in einer Einzelscene durchgeführt *Ἐπιτρ.* 448; das Zurücktreten vor einer auftretenden Person, deren Monolog nun von einer im Hintergrunde stehenden belauscht wird (oben S. 68), *Ἐπιτρ.* 523, vielleicht 412, *Περικ.* 64, *Σαμ.* 66¹⁾. *Γεωργ.* 33; Zwischenreden des Lauschenden finden sich nur *Περικ.* 68²⁾ und wahrscheinlich (*Σ.*) 452³⁾, ferner im Hibehpapyrus⁴⁾.

So finden wir alle Typen bei Menander wieder, die uns als Erscheinungen der neuen Komödie aus Plautus und Terenz geläufig sind. Wir finden auch alle Grade der Motivierung wie dort, vom momentanen Ausdruck des unvermischten Affects bis zur gelegentlichen Orientierung des Publikums. Ich brauche nur auf die oben gegebene Übersicht zu verweisen: wir finden Monologe des Affects, der Überlegung und persönlichen Betrachtung, der Erzählung; nach leidenschaftlichem Anfang Sammlung zur Überlegung (*Σαμ.* 110 *Ἐπιτρ.* 413), zur Erzählung (*Σαμ.* 1 *Ἐπιτρ.* 383 *Περικ.* 117), von der Erzählung zur Überlegung (*Ἐπιτρ.* 202 *Περικ.* (*Σ.*) 435 *Γεωργ.* 1), die Überlegung zum Entschluß durchgeführt (*Σαμ.* 110. 219. 271 *Ἐπιτρ.* 202. 340). Wir haben gesehen, wie der Dichter Erzählungen, die am leichtesten das Conventielle spüren lassen, durch die innere Erregung des Sprechenden belebt; äußerlich belebt er sie öfter noch, als wir es nach Quintilian und Terenz (oben S. 73) zu erwarten hatten, durch die *ὑπόκρισις* in der Wiedergabe der Reden, von denen erzählt wird (*Σαμ.* 12. 27 *Ἐπιτρ.* 207. 393 *Περικ.* 138).

Alles in allem hat Menander, so wenig er sich vor der Anwendung der ausgebildeten Form fürchtete und so wenig er in jedem Falle die Motivierung des einsamen Sprechens von sich verlangte, den Monolog mit dramatischem Lebensblut erfüllt. Der Dichter erweist die theatralische Berechtigung jedes Monologes durch die Tat. Die Charaktere des Demeas und Moschion in der *Σαμία*, des Onesimos und Charisios in den *Ἐπιτροπέουτες*, des Moschion in der *Περικειρομένη* sind auch in den bewegtesten Dialogscenen nicht lebensvoller als wenn die Personen mit sich selber reden. Die Grundlage des Monologs in der natürlichen Gewohnheit ist nur die Vorbedingung, das gestaltete Gebilde selbst gehört dem Dichter, und wenn er es seinem Ganzen einzufügen versteht, so daß es als lebendiges Glied an der Bewegung eines Organismus teilnimmt, dann ist niemand berechtigt nach der Natürlichkeit zu fragen.

10.

Die Tragödie hat nach Euripides kein neues Leben gewonnen. Euripides beherrschte die Bühne und eine reiche Production ephemerer Art ging auf seinen

1) Über *Σαμ.* 153 s. S. 81 A. 3.

2) Vgl. Hermes XLIII 144 A. 1.

3) Vgl. Hermes XLIII 153.

4) Hermes XLI 630.

Wegen. Die alte Komödie starb mit dem attischen Reich; und auch wenn sie weiter hätte leben können, hätte sie auf der hellenistischen Bühne keine Existenz gehabt; so gab sie einem neuen Gebilde Raum, das die Fessel des Chors abtat, um sich in freier Bestimmung einer strengeren Form hinzugeben. Diesen Schritt zur Freiheit hinzutun erlaubte der Tragödie die sacrale Feierlichkeit ihres Wesens nicht; oder der Mann erstand nicht, der als *εὐφροσύνης* die müßige Frage nach dem, was hätte sein können, gelöst hätte.

Die Tragödien Senecas, das nächste was wir nach Euripides als Ganzes fassen können, zeigen in ihren Chören, sowohl im Verhältniß zur Handlung wie in der metrischen Form, eine Weiterbildung des euripideischen Chors; sie geben uns also, fast ein halbes Jahrtausend jünger als Euripides wie sie sind, die Gewißheit, eine Fortentwicklung der jungen Tragödie auf den alten Bahnen wiederzuspiegeln;¹⁾ und zwar nicht eine solche, die der Zeit Senecas fremd war, denn diese ganze Kunst ist modern. Daß sie das ist, muß uns freilich warnen, in Senecas Tragödien die directe Wiedergabe einer lebendigen Erscheinung griechischer Tragödie zu sehen. Zwischen dieser und Seneca steht die moderne Rhetorik; und wer den Zuschnitt der Handlung, die Charakterisirung, den Redestil Senecas aus der griechischen Tragödie herleiten will, der muß einen Seneca unter den griechischen Tragikern construieren.

Der Monolog des höchstgesteigerten Affects ist zur stehenden Schulübung geworden. Die Beispiele, die Athonius (prog. 11) für die Ethopöie gibt, sind fast alle monologisch; und von *μελέται* wie die des Hippodromos, die da anfang: *ἀλλ' ἐμᾶντόν γε δόναμαι* (Philostr. vit. soph. II 27, 9), ließe sich leicht ein Haufe zusammenstellen. Seneca gibt de clem. I 9 dem Augustus ein nächtliches Selbstgespräch. Für die Monologe seiner Tragödien sind ihm das nächste Vorbild Ovids Metamorphosen mit den Reden der Medea (VII 11. 192) Scylla (VIII 44) Althaea (VIII 478) Deianira (IX 143) Byblis (IX 474) Iphis (IX 726) Myrrha (X 320) — alles Frauen im Brande der Leidenschaft. Daß Seneca den Monolog suchte und ihm breiten Raum gab, erklärt sich wohl aus der Atmosphäre, in der sich sein poetisches Treiben überhaupt bewegt; darum kann doch die Art, wie er den Monolog behandelt und in das dramatische Gefüge einpaßt, eine Entwicklungsstufe bezeichnen; und was wir sonst über den Zusammenhang von Senecas Kunstform mit der der neueren Tragödie erkennen können, spricht dafür daß dem so sei.

Sechs von den acht Tragödien²⁾ beginnen mit Prologrede, auf die (im Oedipus nach Iocastas Antwort) gleich der Chor folgt; in den Troades ist er schon auf der Bühne, in den anderen Stücken wird er weder angekündigt noch kündigt er sein Kommen an. Hecuba (Troades) wendet sich mit den letzten

1) Vgl. Rhein. Mus. LII 509, auch zum Folgenden.

2) Von den unter dem Titel Phoenissae zusammengebundenen selbständigen Scenen beginnt die dritte mit der Prologrede der Iocasta, die im Affect das Tatsächliche angibt (387 *dum tu flebiles questus cies*).

Worten an den Chor, Hercules im Herc. Oet. an Lichas und andre Begleiter; auf Oedipus' Rede antwortet Iocasta, mitten im Verse beginnend, mit Anrede (*quid iuvat, conivix, mala gravare questu?*), aber Oedipus hat die 80¹/₂ Verse gesprochen, ohne ihre Gegenwart nur anzudeuten, nur sich selber anredend (35. 77); diese drei Anfangsreden sind durchaus monologisch wie die andern drei; ihre Vorbilder haben wir in Herakles und den Trachinierinnen vor uns.

Die euripideische Erzählungsform ist aus diesen Prologen völlig verbannt; zwar werden die *ὑποδείγματα* mitgeteilt, aber durchaus im Affect, so daß sie entweder nur in Andeutungen (Herc. f. Med.) oder in pathetischer Schilderung (Oed. Tro. Agam.) herauskommen, Vorgeschichte und Gegenwärtiges, auch das Kommende in dunkler Einkleidung. Hecuba hat die Klage unterbrochen (63 *lamentu cessant*) und spricht in gehaltne[m] Ton, das Beispiel von Euripides' Troades ist wirksam; Hercules (Oet.) prahlt nur von seinen Taten. Festgehalten ist von allen euripideischen Prologen nur die pathetische Stimmung des Medeprologs, und auch diese erscheint nur als bescheidene Vorstufe gegenüber dem hinaufgeschraubten Affect von Senecas Prologen. Mit Wut, Angst, Verzweiflung beginnen diese Tragödien, das heißt doch wohl mit einer viel deutlicheren Motivierung des Selbstgesprächs als die euripideischen; aber an diesem Gegensatz mag man ermessen, daß die Absicht des Euripides nicht ohne Weisheit war: seine Handlung setzt nie ohne Steigerung ein, auch wenn sie leise anhebt; bei Seneca gibt es Steigerung nur in potenziirter Wut u. s. w.

Die durch den Affect motivirte Prologrede kann dem rhetorischen Gefallen an pathetischer Declamation entsprungen sein; es ist aber auch sehr möglich, daß sie ein Resultat der dramatischen Entwicklung war, in der Absicht eingeführt, die euripideische Weise zum Besseren umzubilden.

Eine solche Rede läßt sich Seneca auch in der Phaedra nicht entgehen; während das Stück mit einem Liede des Hippolytus beginnt, spricht Phaedra ihren Monolog, an den sich das erste Gespräch knüpft, noch vor dem ersten Chorlied, das sonst immer unmittelbar auf die Prologrede folgt. Der Thyestes beginnt zwar mit Dialog, aber eine pathetische Rede leitet ihn ein.

Den Chor beachten die handelnden Personen so gut wie nicht, außer dem Boten, der auftritt ohne andre Personen auf der Bühne zu finden, und den einen Gefangenenchor führenden Frauen (Hecuba, Cassandra, Iole)¹⁾; z. B. Medea redet den Chor nicht ein einzigesmal an. Sonst ist überhaupt sehr selten nach dem Prolog eine Person allein, d. h. allein mit dem Chor, auf der Bühne: Med. 670 Phaed. 360. 835. 1199 Oed. 998 Herc. O. 233, nur scheinbar Thy. 885 ff., wo zuerst Atreus, dann Thyestes die gemeinsame Tafel verläßt. Von jenen sechs Reden antwortet nur Phaed. 360 auf eine Frage des Chors, aber auch ohne weiter von ihm Notiz zu nehmen.

Alle übrigen Monologe werden also in Gegenwart nicht nur des Chors, sondern auch einer andern Person gesprochen. Das bedeutet rücksichtslose An-

1) Rhein. Mus. LII 513.

wendung des von Sophokles und Euripides in engen Grenzen gehaltenen Motivs, in der Erregung des Moments den Redenden die Gegenwart Anderer vergessen zu lassen. Bei Seneca fangen die Szenen gleich in solcher Temperatur des siedenden Affects an, und wenn der Monolog gesprochen ist, so merkt man aus der Antwort, daß es ein Dialog werden soll, z. B. Med. 116. 397 Agam. 108 Thy. 176. 404 Herc. O. 256¹⁾; oder beide Personen sprechen monologisch, wie Herc. f. 205; oder die Rede ist eine Zeit lang Monolog und wird dann Anrede, wie Herc. f. 895. 1138 Tro. 861 Ag. 226 Thy. 491. Die Mehrzahl der Monologe wird aus dem Dialog heraus in die Luft gesprochen, z. B. in der Phaedra 671. 719. 903. 1159, oder, seltner, von Auftretenden ohne die Anwesenden zu beachten, wie Herc. f. 332 Med. 431.

Durch dieses beständige Apostrophiren und Hinausrufen wird bei der Lectüre der Eindruck sehr häufigen monologischen Redens hervorgebracht. Im übrigen sind im Innern der Tragödien ausgeführte Monologe nicht zahlreich; in den Troades kaum einer (s. o.), im Oedipus nur im Schlußakt; die meisten in Medea, Phaedra, Hercules Oet., den man aber wegen des unechten zweiten Teiles mit seiner stil- und kunstfremden Schülerhaftigkeit nicht mitrechnen kann. Somit ist eine Frage, die wir stellen müssen, bald beantwortet. Senecas Tragödien sind wirklich nach der Theorie der 5 Akte gebaut (Rhein. Mus. LII 510) und die Zwischenaktlieder überheben uns der Frage nach den Teilpunkten. Wie steht es nun mit dem Verhältnis der Monologe zu den Aktgrenzen? Zu antworten ist, daß Seneca richtige Abgangsmonologe überhaupt nicht anwendet; die Aktanfänge sind durch Monologe oder Halbmonologe bezeichnet im Hercules f. (Prolog, 205, 592, 895, 1138), zum Teil in Thyestes (176, 404, 885) und Medea (Prolog, 116, 380, 670); sonst so vereinzelt, daß man überhaupt keine Schlüsse ziehn darf. Es scheint, daß der Zusammenhang der Monologe mit dem Aufbau des Dramas eine Erscheinung ist, die sich, im Anschluß an Euripides' spätere Technik, nur in der Komödie durchgesetzt hat.

1) Die Antwort auf Med. 116 ff. ist (150) *sile, obscuro, questusque secreto abditos manda dori*, auf Herc. O. 256 ff. (275): *pectoris sani parum, alumna, questus comprime*. Ähnlich Med. 425 (auf 397 ff.) und Thy. 204 (auf 176 ff.). Aber Thy. 421 (nach 404 ff.) spricht der Knabe, wie wenn er zwar die unschlüssigen Bewegungen des Thyestes sieht, aber seine Worte nicht hört: *pigro, quid hoc est, genitor incessu stupet vultumque versat seque in incerto tenet*. Ganz unzweideutig ist die Antwort der nutrix auf Clytaemestras leidenschaftliche Rede 108—124:

regina Danaum et inclitum Ladae genus,
quid tacita versas quidve consilii impotens
tumido feroces impetus animo geris?
licet ipsa sileas, totus in vultu est dolor.

Clytaemestra hat also nach der Absicht des Dichters gesprochen wie Horaz: *haec ego mecum compressis agito labris*. Während in der Scene des Thyestes der Vater entfernt von den Söhnen stehen kann, ist im Agamemno eine solche Vorstellung ausgeschlossen. Vielmehr hat Seneca die Scene so geführt, wie wenn von einer einsamen Überlegung oder einer philosophischen Selbstbetrachtung erzählt würde; da wird leicht von einer in Worten angeführten Rede angenommen, daß sie nicht die Luft mit ihrem Geräusch erschüttert hat (s. u. S. 112). Aber man muß fragen, ob ein Drama, das eine ausdrücklich als stumm bezeichnete Rede enthält, für die Aufführung geschrieben sein kann.

Die Octavia muß besonders gestellt werden; wie ihr Ausdruck, trotz der Nachahmung Senecas, eigne Töne hat und das Ethos nicht ganz über dem Pathos verloren gegangen ist, so schließt sich auch ihre dramatische Form über Seneca hinaus direct an die geltende griechische Tragödie an (Rhein. Mus. LII 513.)

Der Eingang ist von ganz besonderer Art. Monodie der Octavia, in der durch die Klage um die Mutter und den Vater, über die Stiefmutter und den Gatten die Lage gezeichnet wird; Monolog der alten Dienerin mit kurzer in Betrachtung eingekleideter, durch Affect gehobener Angabe der Hauptmomente; Fortsetzung der Monodie: die Klage um die Eltern wiederholt, dazu erst jetzt die um den Bruder; sie bleibt als Schatten des Claudiernamens übrig. Die drei Abschnitte ergänzen einander zur Andeutung der *ὑποκείμενα*, die dann im folgenden Dialog ausgeführt wird. Nach dem zweiten Liede erfahren wir, daß Octavia im Innern singt¹⁾, die Amme auf der Bühne spricht (72): *vox en nostras perculit aures tristis alumnae; cesset thalamis inferre gradus tarda senectas?* Nun erst kommen die beiden zusammen (*exiipe nostras lacrimas, nutrix*). Man sieht, wie nahe dies dem von Euripides vorgebildeten, in der Komödie üblich gewordenen Doppelmonolog mit anschließendem Dialoge kommt. So wird der eine auf den andern aufmerksam: *quia hic vox prope me sonat?* (Trin. 45), *quoniam vox mihi prope hic sonat?* (Rud. 229). Seneca kennt diese Form des Eingangs nicht; sie wird in der jüngeren Tragödie, von Euripides ausgehend wie die Komödie, ihren eignen Weg genommen haben.

Der folgende Dialog enthält lange Reden der Octavia (100. 220), die sich, wie so oft bei Seneca, dem Gespräch nicht anschmiegen. Die übrigen Dialoge halten ihre dramatische Form besser ein; z. B. der der Poppaea mit ihrer *nutrix* (690 ff.).

Der zweite Akt beginnt mit Senecas großem Monolog (377—437); es ist der einzige in den zehn Tragödien, der Welt- und Lebensbetrachtung enthält, die Seneca wie alles Ethos in die Chorlieder verbannt. Am Schluß des folgenden Gesprächs (592) wird die Hochzeit auf den folgenden Tag angesetzt; dieser bricht an mit dem Liede Octavias 646 (vgl. 669); hier ist also der Anfang des dritten Akts. Dazwischen steht der Monolog Agrippinas: das Gespenst bedeutet die Nacht: das heißt, es ist ein richtiger Zwischenakt, ein Intermezzo, wie wir deren in der Komödie gefunden haben. Im vierten Akt spricht der Chor mit dem Boten (778); 820 ein Monolog Neros (angekündigt vom Chor 818), der den Chor nicht beachtet. Überhaupt steht der Chor im Stück nur mit den Frauen und dem Boten in Beziehung²⁾; während der Männerscenen ist er so gut wie nicht vorhanden.

Wir finden demnach in der Octavia mehr sichere Spuren einer Entwicklung der euripideischen Monologtechnik in der Tragödie, als bei Seneca, der im wesent-

1) Wie auch das Lied 646, vgl. 667.

2) Daß Gesang des Chors und der Frauen in der Octavia so ausgebildet erscheint, im Gegensatz zu Seneca, wie man es in der jungen Tragödie erwartet, habe ich Rhein. Mus. LII 513 bemerkt.

lichen die euripideischen Formen anwendet, nur viel häufiger als Euripides und indem er die Ausführung rhetorisch steigert und die Affecte übertreibt. Hiermit sind wir an die Grenze gelangt, bis zu der für unsere Kenntniß der Monolog im antiken Drama reicht.

11.

Jacob Grimm, der in der Abhandlung 'über den Personenwechsel in der Rede' das Beste, soweit ich sehe, über den Monolog gesagt und auch die wichtigsten Belege aus Homer und dem attischen Drama angeführt hat, unterscheidet den 'Ichmonolog' und 'Dumonolog' als 'Monologe ersten und zweiten Grades'. 'Ein Monolog des zweiten Grades wird darum stärker sein, weil das du stärker ist als das ich'. Der dramatische Monolog 'kann die erste und zweite Person vorziehen und festhalten, doch nichts scheint natürlicher, als daß auch im Selbstgespräch beide Personen hintereinander abwechseln.'¹⁾ Ohne Zweifel ist die Selbstanrede ein für das Selbstgespräch so wichtiges Moment, daß es angezeigt ist, ihrer Art und Anwendung besonders nachzugehen.

Die Stelle Od. v 18 ist bei Homer einzig in ihrer Art; man muß sie in ihrem Zusammenhang ansehen:

*ἔνθ' Ὀδυσσεὺς μνηστῆροσι κατὰ φρονέων ἐνὶ θυμῷ
κεῖτ' ἐροηγορέων.* 5

Die Weiber kommen, die mit den Freiern Umgang haben:

*τοῦ δ' ὠρίνετο θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισιν,
πολλὰ δὲ μερμήριζε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,* 10

ob er sie gleich töten oder aufsparen solle:

κραδίη δὲ οἱ ἔνδον ὑλάκει,

wie eine Hündin, die sich zum Kampf um ihre Jungen anschickt.

*στῆθος δὲ πλήξας κραδίην ἠνίπαπε μυθῶ·
τέτλαθι δὴ, κραδίη· καὶ κύντερον ἄλλο ποτ' ἔτλης,
ἤματι τῷ ὅτε μοι μένος ἄσχετος ἤσθιε Κυκλωψ
ἰφθίμους ἐτάρους· σὺ δ' ἐτόλμας, ὄφρα σε μῆτις
ἐξάγαγ' ἐξ ἄντροιο οἰόμενον θανέεσθαι.* 20

ὥς ἔφατ' ἐν στήθεσσι καθαπτόμενος φίλον ἦτορ.

*τῷ δὲ μάλ' ἐν πείσῃ κραδίη μένε τετληῖα
νωλεμέως· ἀτὰρ αὐτὸς ἐλίσσετο ἔνθα καὶ ἔνθα.*

Es ist hier klar erstens, daß das körperliche Herz sich in der Brust ungestüm bemerklich macht²⁾; dies redet er an, also nicht sich selber oder ein zweites Ich; was er beruhigt, ist der heftige Herzschlag. Identisch mit *κραδίη* ist *ἦτορ* (22), nicht *θυμός*, obwohl auch er, der unkörperlich ist, sich *ἐνὶ στήθεσσι* erregt, wie sonst *ἐνὶ φρεσὶ* (9)³⁾, und mit der körperlichen *φρήν* als Bereich der Über-

1) J. Grimm, Kl. Schr. III 293 ff. 283 ff.

2) Vgl. Athenaeus XV 687 f.

3) Vgl. K. Witte, Glotta I 135 f.

legung verbunden wird (10), beides nach der Gewohnheit. Das ist das Formelhafte des Ausdrucks an dieser Stelle, Aufruhr und Beschwichtigung des Herzens das Besondere. Doch wird dem Herzen der Mensch gegenübergestellt (24), und in der Rede vermischen sich unwillkürlich das angeredete Herz mit dem Helden zuletzt zu der einen Person, und der Dichter verwendet unbedenklich den Versschluß *διόμενον θανέεσθαι* (A 12 O 728).

Daß der Held den *θυμός* anredet, wird sonst nur erzählt (oben S. 3), er spricht es nicht aus, vielmehr beginnt die Rede *ὦ μοι, ὦ μοι ἐγώ, ὦ πόποι*. Ganz von der Bedeutung der Selbstanrede abgelenkt, nur das einsam gesprochne Wort bezeichnend erscheint der Einleitungsvers in P 200 und 442, wo Zeus den Hektor (*ἄ δειλέ*) und die Rosse des Achill anredet (*ἄ δειλώ*). Nicht minder conventionell wird das *εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν* den Reden (oben S. 4) vorgesetzt, in deren Verlauf die Überlegung als Rede des *θυμός* an den Helden bezeichnet wird; aber in diesem *τίη μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός* ist die Vorstellung vom wirklichen Zwiegespräch am deutlichsten ausgeprägt. Das kann nur der *θυμός* führen, die *κραδίη* des Odysseus gehorcht ihm, aber sie dürfte ihm nicht antworten. So ist ihm das Herz in unruhiger Bewegung: *πολλὰ δέ μοι κραδίη πόρφυρε κύντι* (δ 427, 572 u 309), dieser Vers ist Φ 551 (*πολλὰ δέ οἱ κραδίη πόρφυρε μένοντι*) dem *ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν* vorangestellt (vgl. ε 284, 406).

Eine Anrede des Helden an sich selber gibt es bei Homer nicht, weder mit Namen noch überhaupt in zweiter Person. Er redet, wenn er zu seinem *θυμός* redet, in erster Person; oder er sagt: 'was will mir der *θυμός* mit solchen Reden?' nicht: 'was redest du da?' Das Herz redet er an (ν 18), wie er Hand oder Mund anreden könnte. Was bei Homer in Ausbildung vorhanden ist, ist nur die Sonderung des erscheinenden und handelnden Menschen von dem Denken und Empfinden in ihm. Daß dies sein 'zweites Ich' bedeute, ist zu viel gesagt; der homerische Mensch hat nur ein Ich, das er nicht mit 'du' anredet. In der durch *τέτλαθι δὲ κραδίη* eingeleiteten Rede zeigt sich, wie nahe der Übergang lag, wie leicht das beherrschende bewegende Element mit dem gesamten Wesen identificirt werden konnte. Aber der epische Stil hat die Grenze nicht überschritten, die Selbstanrede nicht ausgeprägt.

Die Selbstanrede erscheint zuerst bei Hesiod: Theog. 36 *τύνη, Μουσάων ἀρχόμεθα*. So fassen es die Scholien, *τύνη* ist unzweideutig (Op. 10. 641)¹⁾, vor allem erklärt nur die Anrede den Plural²⁾; ja der Plural in V. 1 (*ἀρχόμεθ' αἰείδειν*) wird durch die Anrede nachträglich aufgeklärt. Die homerischen Hymnen kennen nur *ἔρχομαι αἰείδειν, αἰείσομαι, μνήσομαι*, auch Theognis. Hesiod

1) Vgl. Kretschmer, Glotta I 84. Jacobsohn Der Aoristtypus *ἔλτο* und die Aspiration bei Homer S. 1 A.

2) Vgl. Pind. Ol. 2, 89 *ἔγε θυμέ, τίνα βάλλομεν*; 1, 4 *φίλον ἦτορ — ἀδάσομεν*, 2, 1 *ἕμνοι, — τίνα — κελαδήσομεν*; Eur. Med. 1242 *ὀπλίζον, καρδία, τί μέλλομεν* —; Aus späterer Zeit Sen. Phaed. 719 *anime, quid segnis stupes? regeramus ipsi crimen*. Cat. 46, 4 *Catulle — ad claras Asiae volemus urbes*.

ruft sich auf, nachdem er von seinem Eingang abgewichen ist; das erste und zweite Proömium stehen von Ursprung beieinander¹⁾).

Ihre Ausbildung hat die Selbstanrede in Gedichten gefunden, die von der persönlichen Empfindung des Dichters beherrscht sind. Es ist also in der Ordnung, daß Hesiod voransteht. Dann kommt Archilochos. Durch ihn hat die erzählende Formel *εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν* neues Leben erhalten; er läßt ihren Inhalt in der Rede zur Erscheinung kommen. Wir haben das Stück von 7 Versen (frg. 66), das beginnt: *θυμὲ θυμὸν ἀμηχάνοισιν κήδεσιν κωκώμενε*, und dann redet er zu seinem Herzen wie ein Freund zu Archilochos: 'stehe fest gegen die Feinde, frohlocke nicht über den Sieg, jammere nicht über die Niederlage; überhaupt freue dich und klage nicht zu sehr und erkenne wie die menschlichen Dinge verteilt sind.' Es ist der ganze Mensch, den er als *θυμός* anredet, dessen Willen er aufruft und dessen Leidenschaften er beschwichtigt. Nach Aristoteles (polit. 1328^a 4) *Ἀρχίλοχος τοῖς φίλοις ἐγκαλῶν διαλέγεται πρὸς τὸν θυμόν· σὺ γὰρ δὴ περὶ φίλων ἀπάγγχει*²⁾. Dann die Elegie: wie sehr ihr die Selbstanrede gemäÙ ist, können wir nur noch an Theognis ermessen: 877

*ἦβα μοι, φίλε θυμέ, τάχ' ἄν τινες ἄλλοι ἔσονται
ἄνδρες, ἐγὼ δὲ θανάων γαῖα μέλαιν' ἔσομαι,*

wo er mit *ἐγὼ* seinen Körper dem *θυμός* entgegenstellt, wie Homer die *ἦρωες αὐτοί* der *ψυχή*. An das homerische *τέτλαθι* klingt an 695

*οὐ δύναμαι σοι, θυμέ, παρασχεῖν ἔρομενα πάντα·
τέτλαθι· τῶν δὲ καλῶν οὔτι σὺ μόνος ἔρῃς,*

und gleichfalls, aber mit einer Weiterbildung, die an Archilochos erinnert, 1029:

*τόλμα, θυμέ, κακοῖσιν ὄμως ἀτλητα πεπορθῶς·
δειλῶν τοι κραδίη γίνεται ὄξυντέρη·
μηδὲ σὺ γ' ἀπρόηκτοισιν ἐπ' ἔργμασιν ἄλγος ἀέξων
ἄγγεο μὴδ' ἄχθου*³⁾ u. s. w.

In den Fragmenten der Chorlyrik bietet uns nur ein glücklicher Zufall die Anrede des Ibykos (4) an den *φίλος θυμός*, der bei Homer zum Helden redet: *αἰεὶ μ', ὃ φίλε θυμέ, ταυτότερος ὡς ὅκα πορφυρίς* — Auch hier stellt sich die Person dem *θυμός* gegenüber⁴⁾. Bei Pindar dagegen finden wir ausgebildeten Gebrauch: im Eingang des Gedichts Ol. 1, 4 *εἰ δ' ἔεθλα γαρούεν ἔλδεαι, φίλον ἦτορ* (*Γ 31 κατεπλήρη φίλον ἦτορ*), und so im Eingang der beiden erotischen Ge-

1) Kallimachos (3, 2 *ἑμνέομεν*), Arat und Theokrit 17 (*ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα*) imitiren Hesiods Plural, beide indem sie ihn besonders motiviren: Arat fügt hinzu *τὸν οὐδέποτ' ἄνδρες ἐώμεν ἔροητον*, Theokrit *καὶ ἐς Δία λήγετε Μοῖσαι, ἀθανάτων τὸν ἄριστον ἐπὴν κλείωμεν ἐσιδαῖς* (V. 7 *αὐτῶρ ἐγὼ Πτολεμαῖον — ἑμνήσειμι*). Es ist danach nicht wahrscheinlich, daß beide auf alter Hymnenpoesie beruhen, vgl. Vahlen op. acad. I 303 f., Wilamowitz Nachr. der Gött. Ges. 1894, 195.

2) Überliefert *οὐ γὰρ* und *ἀπάγγχει* (*ἀπέγγχει*). Ar. Vesp. 686 *ὃ μάλιστα μ' ἀπάγγχει*. — Frg. 56 ist die Anrede *τοῖς θεοῖς τίθει τὰ πάντα* nicht sicher genug, weder die Überlieferung noch die Beziehung.

3) Dies ist G. Hermanns Conjectur, überliefert *ἔχθει μὴδ' ἔχθει* (A, ε. u. ἄχθει O).

4) Änderungen wie Bergks *δίημ' ὃ* zerstören das.

dichte frg. 123 *χοῆν μὲν κατὰ καιρὸν ἐρώτων δρέπεσθαι, θυμέ, σὺν ἀλικίᾳ* und 127 *μὴ πρεσβυτέραν ἀριθμοῦ δίοικε, θυμέ, προᾶξιν*. Dies ist wie bei Ibykos die aus der homerischen abgeleitete Form. Daneben aber steht eine neue, die an Hesiod erinnert: der Dichter ruft sich selbst zurück, indem er seinen Willen aufruft gegen die eigne Lässigkeit, die sich zu weit ergeht oder auf verbotnen Pfaden schweift: Ol. 2, 89 *ἔπεχε νῦν σκοπῶ τόξον, ἄγε θυμέ· τίνα βάλλομεν;*¹⁾ Nem. 3, 26 *θυμέ, τίνα πρὸς ἄλλοδαπὴν ἄκραν ἐμὸν πλόον παραμείβεται* (weiter bis 32)²⁾, Ol. 9, 35 *ἀπό μοι λόγον τοῦτον, στόμα, ῥῖψον* (bis 49). Gegenüber steht die betrachtende Mahnung im Anschluß an das warnende Beispiel des Asklepios, Pyth. 3, 61 *μὴ, φίλα ψυχά, βίον ἀθάνατον σπεῦδε*. Hier wird zum erstenmal die *ψυχή* angeredet. Wir wissen nach Rohdes Ausführungen, warum die homerischen Helden nie zu ihrer *ψυχή* sprechen. Diese ist in der Tat das andre Ich, das nach dem Tode des Menschen sein Leben behält; wo Homer über diesen Begriff hinausgeht, da ist *ψυχή* Leben³⁾. Inzwischen haben die ersten Philosophen den Begriff der *ψυχή* von dem homerischen abgelenkt und dem des *θυμός* wenigstens genähert⁴⁾. Sie bedeutet nun die den Körper, die Materie belebende, bewegende Kraft; im Munde des Dichters auch die geistigen, seelischen Regungen. Es ist gewiß nicht zufällig, daß Pindar hier, wo er sich mit der Selbstanrede nicht zu einer Willenshandlung, sondern zu einer mahnenden Betrachtung aufruft, nicht den conventionellen homerischen *θυμός*, sondern die *ψυχή* anredet. Analog den Worten des Odysseus an die *καρδία* sind die Pindars an sein *στόμα*: beide weisen den Teil ihrer selbst zurecht, der ihnen grade zu schaffen macht. Dies ist im Wesen nicht anders als die Aufforderung an die Leier Nem. 4, 44 *ἐξύφαινε γλυκεῖα καὶ τὸδ' αὐτίκα φόρμιγγξ*. Aber Pindar kennt in der Aufforderung auch die einfache Anrede an sich selbst: Nem. 4, 69, vgl. 10, 39. Man würde Pindar unrecht tun, wenn man die häufige Selbstanrede bei ihm als eine geprägte Form, eine Figur auffassen wollte; sie ist, wenigstens wo sie in der Mitte des Gedichts auftritt, mit seinem persönlichen Wesen verbunden und dringt ihm aus der innern Tiefe hervor. Daß wir es nicht mit einem nach üblicher Weise gehandhabten lyrischen Ausdrucksmittel zu tun haben, zeigt deutlich Bakchylides: er kennt die Anrede an Herz und Seele nicht; nur einmal umschreibt er die eigne Arbeit, indem er sie anredet wie Pindar das *φίλον ἦτορ*: 18, 8 *ὑφαινε νῦν — τι καινὸν ὀλβίαις Ἀθάναις, εὐαίνετε Κηρία μέριμνα*, und weiter, sich mit ihr identificirend: *πρέπει σε φερετάταν ἔμεν ὁδόν, παρὰ Καλλιόπας λαχοῖσαν ἔξοχον γέρας*.

Es gibt einen Schritt über das Sprechen mit dem denkenden, wollenden, wie durch eignes Leben wirkenden Element da drinnen, auch über das bloße *τόνῃ* hinaus, das ist die Anrede mit dem eignen Namen, durch die sich das Selbst ausdrücklich an das eigne Selbst wendet. Es ist leider nicht sicher, ob uns

1) schol. (160) *μεθέλικων ἑαυτὸν ἐπὶ τοὺς ἐγκωμιαζομένους φησίν*.

2) schol. (45) *ἐπιλαμβάνεται ἑαυτοῦ ὡς περαιτέρω ἢ προσήκον εἰς τοὺς Ἡρακλέους ἐπαίνους τραπέντος*.

3) Rohde *Psyche* I 47 II 141.

4) Rohde II 139 ff.

hierfür Sappho das erste Beispiel gibt: frg. 59 *Ψάπφοι, τί τὸν πολύλοβον Ἀφροδίταν*, denn möglich ist es, daß hier eine Andere redend eingeführt wurde¹⁾.

Daß Aeschylos und Sophokles die Selbstanrede wie das Selbstgespräch nicht anwenden, brauche ich nicht zu wiederholen. Aber Sophokles gibt einmal, wo er einen Mann aus dem niedern Volk über die Zweifel und Überlegungen berichten läßt, die ihm angesichts drohender Strafe bedrängen, in dieser Erzählung ein indirectes Selbstgespräch, das ganz *ἐν ἡθρει* die Reden vorführt, mit denen die Seele den sorgenden Menschen angeht: Antig. 225

πολλὰς γὰρ ἔσχον φροντίδων ἐπιστάσεις
ὁδοῖς κυκλῶν ἑμαυτὸν εἰς ἀναστροφὴν.
ψυχὴ γὰρ ἠῶδα πολλά μοι μυθονομένη·
τάλας, τί χωρεῖς οἷ μολῶν δώσεις δίκην;
τλήμων, μενεῖς αἶ; κεί τὰδ' εἴσεται Κρέων
ἄλλον παρ' ἀνδρός, πῶς σὺ δῆτ' οὐκ ἀλγυννῆ;
τοιαῦθ' ἐλίσσω ἦνντον σχολῆ βραδύς.

Die Seele redet zu ihm, wie der *θυμός* zum homerischen Helden (*τίγ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός*;) er antwortet nicht, obwohl die Erwägung nach beiden Seiten geht: *τί χωρεῖς; μενεῖς αἶ*; Es ist die *ψυχή*, die die *φροντίδων ἐπιστάσεις* in Worten ausdrückt wie bei Pindar das eine mal; auch hier ist es nicht der Wille, der in Action ist, sondern das Nachdenken und Betrachten. Der homerische Krieger überlegt seine gefährvolle Lage (oben S. 3) freilich mit dem *θυμός*; wir sehen, wie die durch die Erweiterung des Begriffes herbeigeführte erweiterte Anwendung des Wortes *ψυχή* das Gebiet des homerischen *θυμός*, der die spätere *ψυχή* mit einschloß, eingeschränkt hat.

In die dramatische Sprache eingeführt hat die Selbstanrede Euripides und damit das Siegel auf seine Neuerung gedrückt, durch die er dem Monolog trotz aller Widerstände Heimatrecht in der Tragödie gab. Die Selbstanrede erscheint bei ihm in der älteren Gruppe Alkestis Medea Herakliden Hekabe und in der jüngeren Ion Troades taurischer Iphigenie Elektra (oben S. 32). Ich brauche die Stellen nur noch einmal zu ordnen, um es deutlich zu machen, daß er auch den Ausdruck sehr genau berechnet.

Medea redet einmal ihren *θυμός* an, und zwar um ihm, den entschlossenen Willen, von der Tat zurückzuhalten: *μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σὺ γ' ἐργάσῃ τάδε* (1056, oben S. 18), dabei sondert sie ihre Person: *ἐκεῖ μεθ' ἡμῶν ζῶντες εὐφρανοῦσί σε*²⁾. Als der letzte Entschluß gefaßt und die Zeit gekommen ist (1236 *δέδοκται τοῦρον*), ruft sie die *καρδία* auf, das in Mut und Furcht und Zorn schlagende Herz (*ἀλλ' εἴ' ὀπλίζον, καρδία, τί μέλλομεν* —;), und die Hand, die nun, da die Erwägung vorüber ist, von der Leidenschaft zur Tat getrieben werden muß (*ἄγ', ὦ τάλαινα χεῖρ ἐμή, λαβὲ ξίφος*), und knüpft unmittelbar an *λαβὲ ξίφος* den ihre Person mit Herz und Hand identificirenden Ausdruck an (*λάβ', ἔρπε — μὴδ'*

1) Zu frg. 1, 20 ist das Gedicht Berl. Kl. texte V 2 S. 13 (V. 5) hinzugekommen.

2) Der Vaticanus setzt *με* dafür, eine unwillkürliche Trivialisierung.

ἀναμνησθῆς τέκνων — ὡς ἔτικτες) und daran folgerecht den Übergang zur ersten Person (καὶ γὰρ εἰ κτενεῖς σφ', ὅμως φίλοι γ' ἔφυσαν δυστυχῆς δ' ἐγὼ γυνή).

Schon in der Alkestis hat Euripides so Herz und Hand verbunden (oben S. 16): ὦ πολλὰ τλάσα καρδία καὶ χεῖρ ἐμή¹⁾ redet Herakles sich selber²⁾ an, zur Tat entschlossen: hier kommt es auf den Mut zur Ausführung an, darum vertritt die καρδία als πολλὰ τλάσα den Mann³⁾. τέλαινα ist sie auch Iph. T. 344 (oben S. 27 A.), die von Mitleid bewegte (ὦ καρδία τέλαινα, πρὶν μὲν ἐς ξένους γαληνὸς ἦσθα καὶ φιλοκτιζμῶν ἀεί), die nun zum Grimme gereizt ist (350 δύσνονν με λήψεσθε).

Die καρδία wird mit der ψυχῆ verbunden Or. 466, nur als Zwischenruf in der an eine Person gerichteten Rede: οἶς, ὦ τέλαινα καρδία ψυχῆ τ' ἐμή, ἀπέδωκ' ἐμοιβὰς οὐ καλὰς. Diese später sehr häufige Figur erscheint wohl hier zum ersten mal. ψυχῆ erweitert den Begriff καρδία, Orests ganzes Innere ist in Bewegung. So auch Kreusas, da sie ihre Monodie (Ion 859) beginnt ὦ ψυχά, πῶς σιγάσω; πῶς δὲ σκοτίας ἀναγήνω εὐνὰς; Sie wird ähnlich wie der Wächter des Sophokles von Zweifel bedrängt und hin und hergezogen. Noch einmal wird bei Euripides die ψυχῆ angeredet frg. 924, auch hier als der weiteste Begriff, der Geist der sich überhebt und über seine Sphäre hinaus will: μὴ μοι λεπτῶν θίγγανε μύθων, ψυχῆ· τί περισσὰ φρονεῖς; εἰ μὴ μέλλεις σεμνύνεσθαι παρ' ὁμοίους⁴⁾.

Zum ersten mal in den Herakliden finden wir, nicht wie in Alkestis und Medea Herz und Hand als Vertreter des ganzen Menschen, sondern wie in Pindars Rede an sein στόμα den Körperteil allein angeredet, der in Action treten soll (740): εἶθ', ὦ βραχίων — — σύμαχος γένοιό μοι, nämlich wie du vordem warst, dann würde ich allein den Eurystheus besiegen. So wenig wie hier der Arm wird Tro. 1275 (ἀλλ' ὦ γεραῖὲ πόδες, ἐπίσπενσον μόλις, ὡς ἀσπέσωμαι τὴν ταλαίπωρον πόλιν) der Fuß mit dem Menschen identificirt; wohl aber Ion 1041 ἄγ' ὦ γεραῖὲ πόδες, νεανίας γενοῦ — ἐχθρὸν δ' ἐπ' ἄνδρα στείχε — καὶ συμφόνευσε καὶ συνεξαίρει δόμων. Sehr wahrscheinlich ist es, daß auch frg. adesp. 398 ὦ γλώσσα, μέτριον εἴ τι κομπάζειν θέλεις, ἔξειπε dem Euripides gehört.

Auf der andern Seite steht die Anrede der Person an die eigne Person; auch sie finden wir bei Euripides entwickelt, und zwar die Anrede mit dem Namen zuerst bei ihm, wenn nicht Sapphos frg. 59 hierher gehört (oben S. 98): Med. 400 ff. (S. 18), wo die Anrede in zweiter Person durch 6 Verse durchgeführt, und Hek. 736 (S. 34), wo sie gleich zu Anfang durch die Wendung δύστην', ἐμαντήν γὰρ λέγω λέγουσά σε, Ἐκίβη aufgehoben ist: die Frage lautet

1) ψυχῆ τ' ἐμή im zweiten Parisinus nach Or. 466 interpolirt.

2) Denn er fährt fort: νῦν δεῖξον οἶον παῖδα σὲ — und dann δεῖ γὰρ με σῶσαι. Auch hier hat die freilich erst moderne Interpolation με (für σε) Liebhaber gefunden.

3) Herakles 1250 ὦ πολλὰ δὴ τλάς Ἡρακλῆς λέγει τάδε;

4) ψυχῆ stört den Vers, da es nicht wahrscheinlich ist, daß μὴ μοι die zweite Hälfte eines Metrums war (Usener Dionys. de comp. verb. p. 17, 19). Vielleicht stand ψυχῆ im Anfang der Anapäste und ist von Dionys in sein Citat gezogen worden.

τί δράσω; Hekabe legt sich selber die Frage vor: soll ich ihn anflehn oder schweigen? Das ist anders und führt zu anderm Ausdruck als Medeas leidenschaftliche Aufforderung. Medea würde, wenn sie ihr Inneres anspräche, θυμός oder καρδία nennen, Hekabe die ψυχή.

In Elektra und Troades hat Euripides die Selbstanrede in Klageliedern verwendet, und zwar als Aufforderung sich zu erheben (Tro. 98), weiter zu gehn (El. 112), zu klagen (Tro. 279 El. 125. 140. 145); dies ersetzt gleichsam die befreundete Stimme eines Mitleidenden. Der Übergang in die erste Person findet ohne weiteres statt (Tro. 281 und El. 114 durch *ἰὼ μοί μοι* eingeleitet), Tro. 98 ff. ist der Wechsel bemerkenswert: *ἄνα δύσδαιμον — ἐπάειρε δέρον· οὐκέτι Τροία τάδε καὶ βασιλῆς ἔσμεν Τροίας· μεταβαλλομένου δαίμονος ἀνέχον* und weiter in zweiter Person. Ganz auffallend ist der Wechsel der Personen El. 140 *θὲς τόδε τεῦχος ἐμῆς ἀπὸ κρατὸς ἐλοῦσ'*, *ἴνα πατρὶ γούους νυχίους ἐπορθοβοάσω*. Ich wage dies weder durch die Annahme einer angeredeten Dienerin, die nach V. 107 nicht statthaft ist, zu erklären noch es zu verwerfen. Es ist dieselbe Sonderung des redenden und des angeredeten Ich, die wir Hek. 736 gefunden haben, die zwar nicht logisch zu erklären ist, wohl aber durch die Analogie der durchgehenden Sonderung des inneren Menschen, θυμός καρδία ψυχή, von der redenden Person ¹⁾.

Aristophanes parodirt den hohen Stil Eq. 1194 (*ὦ θυμέ, νυνὶ βωμολόχον ἔξευρέ τι*) und speciell Euripides Ach. 480—489 (oben S. 36); hier macht es dem Dichter besonderes Vergnügen, dem θυμός und abwechselnd der καρδία allerlei zuzumuten: *πρόβαινε — ἔστηκας; — οὐκ εἶ; — ἄπελθ' ἐκεῖσε κᾶτα τὴν κεφαλὴν ἐκεῖ παράσχες*. Die Identificirung mit der Person ist wie bei Euripides durchgeführt, die erste Person vermeidet er (*ἄρ' οἶσθ' ὅσον τὸν ἀγῶν' ἀγωνίῃ τέχα;*), dabei hält er sich ganz an die Bedeutung Willen und Mut: *τόλμησον ἴθι χῶρησον*. Vorher V. 450 spielt er nach euripideischer Art mit der ersten und zweiten Person: *ὦ θυμ', ὄρας γὰρ ὡς ἀπωθοῦμαι δόμων — νῦν δὲ γενοῦ γλίσχος προσαιτῶν λιπαρῶν τε*, er selbst wird fortgestoßen, der θυμός soll ihm zu Hilfe kommen. Recht paratragödisch, in den Anapästien die an Phaedras Jagdlust anklingen, ruft Philokleon seine ψυχή an, die sehnsüchtig erregte (Vesp. 756): *σπεῦδ' ὦ ψυχή· ποῦ μοι ψυχή; πάρες ὦ σκιερά*. Auch Anaxandrides parodirt lustig den φίλος θυμός und die Personificirung des Herzens frg. 59:

*ὦ πονηρὰ καρδία,
ἐπικαιρέκακον ὡς εἶ μόνον τοῦ σώματος·
ὄρχῃ γὰρ εὐθύς, ἔν (μ') ἰδῆς δεδοικότα.*

Bei Menander aber ist mit dem Monolog die Selbstanrede in vollem Schwang. Demeas (oben S. 81) bricht zwar, wie er seinen Verdacht bestätigt glaubt, in Anrufungen aus, wie sie jedem Athener vom Theater her geläufig sind (Σαμ. 110): *ὦ πόλισμα Κερροπίας χθονός, ὦ ταναός αἰθήρ*, aber damit faßt er sich:

1) Vgl. Vahlen op. acad. I 372 f. — Hel. 164 *ὦ μεγάλων ἀχέων καταβαλλομένα μέγαν οἶκτον ποῖον ἀμιλλεθῶ γόν;* ist *καταβαλλομένα* schwerlich Vocativ, obwohl die meisten Herausgeber so interpretieren.

ὦ — τί, Λημέα, βοῶς;
 τί βοῶς, ἀνόητε; κάτεχε σαυτὸν, καρτέρει,
 οὐδὲν γὰρ ἀδικεῖ Μοσχίων σε.

Er ruft sich bei Namen, wie wenn ein Freund ihn durch Zureden zur Ruhe brächte. Das ist volles Leben und, wie man nicht zweifeln kann, aus dem Leben gegriffen. Euripides hat nur, wie so oft, die Ausdrucksweise des Lebens in die tragische Sprache eingeführt. Nachher ruft sich Demeas, um den Entschluß zu fassen, der ihm schwer wird, wieder mit Namen auf (134):

Λημέα, νῦν ἄνδρα χρὴ
 εἶναι σ'· ἐπιλαθοῦ τοῦ πόθου, πέπανσ' ἔρω,ν,
 καὶ τἀτύχημα μὲν¹⁾ τὸ γερονὸς κρυφθ' ὅσον
 ἐνεστι, διὰ τὸν νόον, ἐκ τῆς δ' οἰκίας
 ἐπὶ τὴν κεφαλὴν εἰς κόρακας ὄσον τὴν κακὴν
 Σαμίαν. ἔχεις δὲ πρόφασιν, ὅτι τὸ παιδίον
 ἀνείλετ'· ἐμφανίσῃς γὰρ ἄλλο μηδὲ ἓν,
 δακῶν δ' ἀνάσχον, καρτέρησον εὐγενῶς.

Hier treibt sich Demeas zur Tat nach Überlegung und Entschluß, es ist nur eine lebhaftere Form, den Entschluß kundzugeben; dabei verfällt er nicht ein einzigesmal in die erste Person, so lange er sich selbst anredet. Nicht ganz so ist es im Monolog des Charisios *Ἐπιτρ.* 413 (oben S. 84): 'ich Tugendheld, auf meinen Ruf bedacht (vor den Menschen), der ich das Gute und Böse distinguire (vor den Philosophen), rein und unsträflich im Wandel (vor mir selber, *αὐτός*), mit mir ist das *δαιμόνιον* (der *μυσταγωγὸς τοῦ βίου*, frg. 550) wohl und nach Verdienst verfahren (indem es mich strafte): hier hab' ich gezeigt, daß ich ein Mensch wie andre bin²⁾. Dann:

ὦ τρισκακὸδαίμων, μεγάλη φρεσὶς καὶ λαλεῖς;
 ἀκούσιον γυναικὸς ἀτύχημ' οὐ φέρεις,
 αὐτὸν δὲ δείξω σ' εἰς ὅμοι' ἐπταικότα 420
 (καὶ χροῖσεν' αὐτῇ σοι τότ' ἠπίως, σὺ δὲ
 ταύτην ἀτιμάξεις) ἐπιδειχθήσει θ' ἅμα
 ἀτυχίης γερονῶς καὶ σκαιὸς ἀγνώμων τ' ἀνήρ.
 <ὅμοιά> γ' εἶπεν οἷς σὺ διενόου τότε
 <πρὸς> τὸν πατέρα· κοινωνὸς ἦκειν τοῦ βίου, 425
 <κοινωνόν> οὐ δεῖν τἀτύχημ' αὐτὴν φυγεῖν.
 <ἔστ' εὐσ>εβ<ῆς τι>ς· σὺ δὲ τις ὑψηλὸς σφόδρα —

1) Emendirt von Sudhaus Rhein. Mus. LXIII 300.

2) Ἐγὼ τις ἀναμάρτητος, εἰς δόξαν βλέπων
 καὶ τὸ καλὸν ὃ τί πότ' ἐστὶ καὶ ταισχροὺν σκοπῶν,
 ἀκέραιος, ἀνεπίπλητος αὐτὸς τῷ βίῳ, 415
 εὖ μοι κέχρηται καὶ προσημόντως πᾶν
 τὸ δαιμόνιον· ἐνταῦθ' ἔδειξ' ἄνθρωπος ὦν.

Die Construction haben Bodin und Mazon (*Extraits de Ménandre*, Paris 1908, S. 41) richtig erklärt, indem sie *μοι* als anakoluthische Aufnahme von *ἐγώ* (413) erkannten.

Die Selbstvorwürfe verdichten sich zu einem wohlgesetzten Beweise wie in heftiger Disputation. Dabei tritt er (*δείξω* 420) in eigener Person seinem Selbst gegenüber, wie die Hekabe des Euripides¹⁾.

Die Anrede ans Herz finden wir bei Menander nicht, aber auch nicht bei Plautus und Terenz; nur einmal, Capt. 636, die komische Isolirung des Herzens wie bei Anaxandrides (oben S. 100):

quin quiescis? i directum, cor meum, ac suspende te;
tu sussultas, ego miser vix asto prae formidine²⁾.

Im übrigen ist, wie zu erwarten, die Selbstanrede bei Plautus und Terenz häufig, aber nicht mit bloßem 'du', sondern fast ausschließlich mit Anrufung der Person bei ihrem Namen. So findet sie sich in Mercator Trinummi Mostellaria (Philemon), Rudens (Diphilos), Bacchides Stichus Andria Adelpheo Heautontimorumenos (Menander), aber auch in Menaechmi Captivi Asinaria Pseudolus und besonders häufig in Phormio (Apollodoros) und Epidicus.

Auch hier sondern sich gewisse Typen aus. Der mit einer Nachricht herantretende Sklave feuert sich zur Eile an: Merc. 111

ex summis opibus viribusque usque experire nitere,
erus ut minor opera tua servetur: agedum, Acanthio,
abige abs te lassitudine, cave pigritiae praevorteris.
simul enicat suspinitus (vix suffero hercle anhelitum),
simul autem plenis semitis qui adversum eunt. aspellito, 115
detrude, deturba in viam.

Es ist deutlich, daß Acanthio V. 114. 115 anhält und sich mit *aspellito* wieder in Bewegung setzt. Ein Schelten folgt, dann 121 *nugas ago*. In noch breiterer Ausführung Trin. 1008—1027: *Stasime, fac te propere celerem* bis 1012 *ne destiteris currere*; dann sich anhaltend: *ecce hominem te, Stasime, nihili*, du hast dein *condalium* in der Kneipe vergessen, *recipe te et recurre*; wie er zurücklaufen will.

1) Ich habe die Verse ausgeschrieben, um sie zu interpungiren und ein Wort zur Interpretation zu sagen (vgl. v. Arnim, Bodin und Mazon). Auszugehen ist davon, daß *ἐπιδειχθήσει* θ' ἄμα sich nach Sinn und Satz nur direct an *δείξω* *σε* anschließen kann: erstens das gleiche Vergehen, zweitens dazu die üblen Eigenschaften (*ἀτυχής* ist der es immer falsch trifft, Plat. Krat. 420^c), die sie nicht hat. Dadurch kommt 421 bis *ἐπιμάξεις* in Parenthese, und sowohl *καί* als *χρησεται* ist richtig: 'und sie wird dir *τότε* (wenn sie es erfährt) freundlich begegnen, du aber mißhandelst sie (durch dein ganzes Verhalten gegen sie)'. *τρισακιδόδαιμον* knüpft an das *δαιμόνιον* an. A. Körte im Arch. für Papyrusf. IV 509 f., v. Arnim Z. f. öst. Gymn. 1907 S. 1070. 1080 und van Leeuwen in der zweiten Ausgabe lassen das *δαιμόνιον* zu Charisios reden: *τὸ δαιμόνιον ἐνταῦθα εἰδείξ' ἄνθρωπος ὄν, ὃ τρισακιδόδαιμον, μεγάλα φροῦς καὶ λαλεῖς*; Aber erstens läßt sich *εἰδείξ' ἄνθρωπος ὄν* nicht voneinander trennen, zweitens führt *εἰδείξε* die directe Rede nicht mit dem richtigen Ausdruck ein, drittens ist *ἄνθρωπος ὄν* so nicht richtig bezogen, denn die großen Worte stehn im Gegensatz zu seinem schlechten Handeln; erst dies beweist ihm, daß er ein gewöhnlicher Mensch ist.

2) Cist. 551 *horret corpus, cor salit*. Sen. Med. 926 *cor pepulit horror, membra torpescent gelu pectusque tremuit*. Das Herz springt wie ein Gaukler Aul. 626. Der Rat *i ac suspende te*: Poen. 309. 311 Bacch. 903.

wiederum: *quid, homo nihili, non pudet te?* du meinst, deine Kumpane hätten das liegen lassen? Hier verfällt er (1024) nach einer Zwischenrede des lauschenden Charmides in die erste Person: *quid ego quod perit petam? nisi etiam laborem ad damnum apponam*, und schließt in der zweiten: *quin tu quod perit perisse ducis? ¹⁾ cape vorsoriam, recipe te ad erum*. Es ist ganz klar, wie hier das Spiel sowohl die zweite Person immer wieder neu ins Licht zu setzen als durch ruhigeren Ton die erste zu motivieren hat. Gleichfalls der heraneilende Sklave Stich. 280 *propera, Pinacium, pedes hortare ²⁾*, bis 287; Phorm. 179 durch 2 Verse: *nullus es, Geta, nisi* —, dann: *quae neque uti devitem scio* u. s. w. Ähnlich ermuntert sich Menaechnus in zweiter Person 554 *propera, Menaechna, fer pedem, confer gradum* (vorher *sed quid ego cesso* —?, nachher *deman hanc coronam*); und Epidicus 194 *age nunciam orna te, Epidice* — — *age si quid agis* (vor- und nachher in erster Person ³⁾); ähnlich, nachdem er sich Vorwürfe wegen seines Zögerns gemacht hat, Aeschinus Ad. 631: *nunc porro, Aeschine, expergiscere*, und weiter *ad illas ibo ⁴⁾*.

Neben dieser Aufforderung an sich selbst zur Eile steht die Selbstanrede in einer Situation, die plötzlich den Redenden ergreift oder zu einem Entschluß auffordert. Capt. 534 *nunc enim vero ego occidi: eunt ad te hostes, Tyndare* und weiter: *quid loquar?* Most. 1068 *res palamst, nunc te videre meliust quid agas, Tranio*. Pseud. 453 *itur ad te, Pseudole, orationem tibi para advorsum senem* (beides aus dem Hinterhalt, wie Epid. 194). Heaut. 531 (beiseit) *Syre, tibi timui male*. Von dieser Art ist Rud. 927: Gripus freut sich seines Fanges, der Kasten ist schwer, Gold wird darin sein, Mitwisser gibt es nicht: *nunc haec tibi occasio, Gripa, optigit, ut liber sit nemo ex populo praeter te*, er fährt auf, da ihm diese Aussicht plötzlich klar wird; dann *nunc sic faciam* u. s. w. Phorm. 315 erfährt Phormio durch Geta die Sachlage und unterbricht das Gespräch mit den Worten (317): *ad te summa solum, Phormio, rerum redit. tute hoc intristi* — — *accingere*, und läßt sich eine Zeit lang im Selbstgespräch nicht stören, bis er mit seiner Überlegung fertig ist und den Dialog wieder aufnimmt (321).

In anderer Weise fordert sich Libanus Asin. 249 selber zum Handeln auf: er tritt auf mit den Worten *hercle vero, Libane, nunc te meliust expergiscier* und führt die Ermahnung in zweiter Person bis 257 durch; dann die Überlegung: *unde sumam?* u. s. w. So macht sich Antipho, gleichfalls auftretend, Vorwürfe Phorm. 465—470 (*enim vero, Antipho, multimodis cum istoc animo es vituperandus* u. s. w.). So ermahnt sich Mnesilochus, nachdem seine Rede von der Sentenz zur Erzählung zur allgemeinen Betrachtung zur Nutzenanwendung (Bacch. 398 *qui me causa magis cum cura esse accum, obvigilatost opus*) gegangen ist, den Ausdruck zum Schlusse steigernd (399): *nunc, Mnesiloche, specimen specitur, nunc cer-*

1) Wie Catull 8,2 *quod vides perisse, perditum ducas*, s. o. S. 81 A. 4.

2) Das euripideische *ἄγ' ὃ γρηαὶ πούς*: oben S. 99.

3) Vorher geht Men. 551 und Epid. 192 *di me adiuvant augent amant*.

4) Asin. 249 s. u., Mil. 217 *heus, te adloquor, Palaestrio: vigila inquam, expergiscere inquam*.

tamen cernitur — — *utut cris, moneo, haud celabis*¹⁾. Syrus spricht sich seine lobende Anerkennung aus und fängt dann ruhig zu erzählen an Ad. 763:

eapol, Syrisce, te curasti molliter
lauteque munus administrasti tuom,
abi. sed postquam u. s. w.

Der Wechsel der Personen ist niemals zufällig, der Übergang in die zweite bedeutet stets, wie bei Menander, einen pathetischen Aufschwung; meist wird er durch Imperativ (*propera, agendum*) oder *nunc* oder eine Beteuerungspartikel (*enim vero, hercle vero, edepol*) eingeleitet.

Eine letzte Gruppe besteht aus Monologen von Personen, die nach einer lebhaften Dialogscene allein zurückbleiben und nun, da die Angelegenheit durchaus zu weiterer Überlegung und Handlung auffordert, die Rede an den einzigen Anwesenden, ihre eigne Person richten. Der Übergang in einfachen Monolog findet dann früher oder später statt. Trin. 718 *hic quoque hinc abiit. Stasime, restas solus. quid ego nunc agam?* Stich. 398 *enim vero, Gelasime, opinor provenisti futili —. ibo intro. And. 206 enim vero, Dave, nihil locist segnitiae neque socordiae, quantum intellexi — Phorm. 780 quid fiet? in eodem luto haesitas, vorsura solves, Geta — — nisi prospicis. nunc hinc domum ibo. Epid. 161 Epidice, vide quid agas, ita res subito haec obiectast tibi — — adcundumst. senem oppugnare certumst consilium mihi. ibo intro —²⁾. Pseud. 394 *postquam illic hinc abiit, tu astas solus, Pseudole. quid nunc actura's — — ? sed quasi poeta — — nunc ego u. s. w.*³⁾ Stich. 631, wegen des Frage- und Antwortspiels bemerkenswert:*

1) Vgl. Cas. 515 *nunc amici anne inimici sis imago, Alcesime, mihi sciam, nunc specimen specitur, nunc certamen cernitur.*

2) Hier geht die Überlieferung auseinander (164):

*A: ibo intro atque adulescenti dicam nostro erili filio
ne hinc foras exambulet neve obriam veniat seni.*

*P: i i abi intro atque adolescenti dic iam (dicam V¹E¹) nostro herili filio
ne hic foras ambulet neve usquam obviam veniat seni.*

Es kommt darauf an, ob *abi* oder *ibo* vorzuziehen ist, danach muß sich das übrige richten. Ich habe früher nach Trin. 1024. 6 (oben S. 103) den Wechsel der Personen für richtig gehalten. Aber die erneuerte Selbstanrede gibt eine pathetische Färbung, und dazu ist in der Ankündigung des Abtretens kein Anlaß. *ibo* ist in diesem Falle stehend: Men. 557 Stich. 400 Ad. 632 Phorm. 782, alles nach Selbstanrede. *A* gibt zwei jambische Octonare, wenn man das dort fehlende *usquam* hinter *ne* einsetzt.

3) Auch hier ist ein unrichtiger Wechsel der Personen, aber in *AP* übereinstimmend:

quid nunc actura's — —
quoi neque paratast gutta certi consili
neque adeo argenti neque nunc quid faciam scio.
neque exordiri primum unde occipias habes
neque ad detexundam telam certos terminos.
sed quasi poeta — — nunc ego poeta fiam —

400

V. 398 nimmt sowohl durch *argenti* wie durch die Abschlußformel die beiden folgenden Verse vorweg und ist sicher interpoliert.

iamne abiisti? Gelasime, vide quid es capturus consili¹⁾.

‘egone?’ tune. ‘mihine?’ tibine. viden ut annonast gravis? u. s. w.
numquam edepol me — —

Der angeredete Gelasimus fragt *egone?*, der erste bestätigt ihm, daß er gemeint ist. Dieses Spiel ist sehr hübsch ausgeführt in dem Monolog Epid. 81 ff.:

illic hinc abiit. solus nunc es. quo in loco haec res sit vides.

Epidice: nisi quid tibi in tete auxili est. absumptus es

und zwei Verse weiter in Selbstanrede, dann: *neque ego nunc quo modo me expeditum ex impedito faciam, consilium placet* und weiter in erster Person, bis er auf seine persönliche Gefahr kommt: *virgis dorsum despoliet meum*. Hier ist wieder der Anlaß, sich selber aufzurufen (94):

at enim tu praecave.

‘at enim —’ bat enim, nihil est istuc. ‘plane hoc corruptumst caput’.

nequam homo es, Epidice. ‘qui lubidost male loqui?’

quia tu tete deseris. ‘quid faciam?’ men rogas?

tuquidem antehac aliis solebas dare consilia mutua.

Damit bricht er das Gespräch ab: *aliquid aliqua reperivndumst. sed ego cesso ire obviam adulescenti* —. Die Verteilung der Reden bestimmt V. 95 der Wechsel von *istuc* und *hoc*. Es ist ein richtiges *διαλέγεσθαι*, wie es zwischen dem Menschen und seinem *θυμός* bei Homer vorgebildet ist und uns auch sonst in der hellenistischen Poesie begegnen wird; die Seele *αὐτῆ ἐαυτὴν ἐρωτῶσα καὶ ἀποκρινομένη* bei Platon (oben S. 5 A. 3), die Beratenden *οἵτινες ἂν αὐτοὶ πρὸς αὐτοὺς ἄριστα περὶ τῶν πραγμάτων διαλεχθῶσιν* bei Isokrates (15, 256)²⁾.

In sämtlichen Fällen der Selbstanrede wird, wie bemerkt, der Name ausgesprochen. Davon ist die einzige Ausnahme Cist. 643: *cequid agis? remorare. lumen lingue* ruft Alcesimarchus, der sich das Leben nehmen will. Hier ist der Ausdruck *lumen lingue* so gut wie die ganze Redewendung paratragödisch³⁾.

1) *iamne abierunt? Gelasime, vide, nunc consilio capto opust A*, bequemer wegen *mihine* 932, aber *vide* ist so kaum richtig.

2) Anders ist Men. 1031 ‘*cum tu liber es, Messenio, gaudeo. credo hercle vobis*; analog die in Sosias Kopf durch Mercur's Erscheinen angerichtete Verwirrung (Amph. 597 *neque, ita me di ament, credebam primo mihimet Sosiae, donec Sosia illic egomet fecit, sibi uti crederem, 601 neque lac lactis magis est simile quam ille ego similest mei*), die Ribbeck com. frg. p. XLII zur Erklärung von pall. inc. v. 59 anwendet. Diesen Vers citirt Charisius p. 286 als Beispiel für das *σχῆμα* der *commutatio* so: *prorsus aequum est pectore Dace me poenae oppone* und erklärt: *hic non ut coepit sententiam finit. nam aiebat ‘Dace’, deinde subiecit ‘me’, cum ipse sit Davus*. Ribbeck schreibt *patere, Dace*, aber auch dabei (nicht nur bei Büchelers *oppono*) geht die Pointe verloren: der angeredete Davus hat garnichts zu fürchten, die Strafe wird den redenden Davus treffen:

prorsus aequo es pectore,

Dace, me poenae oppone.

‘warum zitterst du so, Davus? sei ganz ruhig, du kannst mich für dich eintreten lassen?’ *aequo es pectore* wie das häufige *bono animo es*.

3) Der sicheren Beobachtung widerspricht Amph. 315 *ferire malam male discit manus; alia forma esse oportet quem tu pugno laeseris, dann exossatum os esse oportet quem probe percusseris*;

Aus der älteren römischen Tragödie haben wir ein Beispiel der Anrede an den *animus*, das älteste lateinische, Pacuv. 284, leider in sehr corrupter Überlieferung: *consternare, anime*¹⁾.

Dies mag uns gleich zu Seneca hinüberführen. Er hat von Euripides die Anrede an den *animus* und verwendet sie wieder und wieder; häufig die Anrede an die eigne Person²⁾, aber nur einmal mit Nennung des Namens: Agam. 226 beginnt Aegisthus in erster Person: 'die Zeit ist da, die ich immer gefürchtet habe', dann: *quid terga vertis, anime? quid primo impetu deponis arma?* Das ist der Mut, aber mit den folgenden Worten: *crede perniciem tibi et dira sacros fata moliri deos* ist der Übergang zur ganzen Person schon gemacht, die er nun anredet: *opponere cunctis vile supplicis caput, ferrumque et ignes pectore adverso excipe, Aegisthe*. Nicht einmal Medea redet sich mit Namen an: 562 *hoc age, omnes advoca vires et artes; fructus est scelerum tibi, nullum scelus putare*; aber, anhaltend, in erster Person: *vix fraudi est locus: timemur*, und, mit Überwindung dieses Einwands:

hac aggredere, qua nemo potest
quicquam timere. perge nunc, aude incipe
quidquid potest Medea, quidquid non potest.

Hier ist in der interpolirten Überlieferung die Selbstanrede durchgeführt (*potes*),

es muß heißen *pugne*, wie schon Pylades gesehen hat. Ferner wird es bestätigt, daß die Verse Eun. 50—56 von Donat (*διαλογισμός quasi ad alterum*) und im Bembinus (auch *D¹P¹*) fälschlich dem Phaedria gegeben werden und daß Heaut. 512 *hac illac circumcursa* Syrus sich nicht selbst anredet. Stellen wie Merc. 550. 702. 840 (vgl. 118 Trin. 1051 ff., alles in Monologen) hat J. Grimm a. O. 296 irrthümlich als Selbstanrede aufgefaßt.

1) Nonius 262 *consternari significat deici. consternari rursus erigi. Pacuvius in Periboca:*

*consternare anime ex pectore hac et volvere
consilium subit omnes quod denata est modo
qui pacto inimicis mortem et huic vitam offeras.*

Nonius gibt noch ein Beispiel an von *consternari* in ähnlicher Bedeutung, gleichfalls aus Pacuvius (155): *unde exoritur? quo praesidio fretus, auxiliis quibus, quo consilio consternatur, qua vi, cuius copiis?* Das Verbum schwankt in der Bedeutung wie *attonitus*, durch die Erschütterung betäubt oder wilderregt. Daß Nonius durch *erigi* glossirt, zeigt daß er *consternare* mit *ex pectore* verband; das muß also bei der Fassung des Satzes möglich gewesen sein, man wird darum *et* beibehalten und *evolvere* als Imperativ mit *consternare* verbinden müssen; vgl. Pl. Truc. 603 *nunc ego meos animos violentos meamque iram ex pectore iam promam*. Die verbundenen Imperative stützen und vervollständigen sich in ihrer Bedeutung gegenseitig und verbinden sich zusammengefaßt mit *ex pectore*. Danach ist *consilium subit* gut (Apul. met. III 29 *consilium me subit longe salubrius*); *omnes quod* ist nach der Erörterung von G. Deecke De usu pronomini relativi apud poetas veteres latinus quaest. synt. (Göttingen 1907) 8 ff. nicht zu halten. Es ergibt sich diese Fassung:

*consternare, anime, ex pectore age et evolvere.
consilium subit omnisque spes nata est modo,
quo pacto inimicis mortem et huic vitam offeras.*

age steht zwischen beiden Verba; Beispiele des nachgestellten aus Plautus und Daktylikern Hey Thes. I. I. I 1404. — Acc. 489 ist Ribbecks *anime* für das überlieferte *animo* nicht annehmbar.

2) Phaed. 1199. 1222 Thy. 412 ff. 933; besonders häufig im Oedipus: 35. 77 ff. 103. 878 ff. 936 ff. 1047 ff. Auch in der Octavia: 5 ff. 661 ff. 963.

was sehr nahe lag. Aber Seneca hat es vorgezogen, den Namen in der prägnanten Bedeutung zu setzen, die er V. 171 und 910 hat. Ähnlich ist Thy. 176 ff., wo es an den Namen kommt, die Selbstanrede zum Nominativ umgebogen:

ignave iners enervis et, quod maximum
probrum tyranno rebus in summis reor,
inulte, post tot scelera. post fratris dolos
fasque omne raptum questibus vanis agis
iratus Atreus? ¹⁾

Weiter geht es in zweiter, dann in erster Person, dann wieder 192

age, anime, fac quod nulla posteritas probet,
sed nulla taceat. aliquod audendum est nefas
atrox, cruentum, tale quod frater meus
suum esse mallet ²⁾.

animus ist fast immer die Zusammenfassung der Leidenschaften, die zur Tat drängen oder drängen sollten ³⁾. So ist die wechselnde Anrede an ihn und das ganze Selbst beständig gegeben, da Senecas Personen beständig in pathetischer Wallung sind.

Ein gutes Beispiel für das Wuchern der Selbstanrede und das hin und her der verschiedenen Möglichkeiten gibt der große Monolog der Medea 893—977, beginnend *egone ut recedam?* nach zwei Versen: *quid, anime, cessas? sequere felicem impetum*. Alles folgende geht an den *animus*, wie besonders 902 beweist: *incumbe in iras teque languentem excita penitusque veteres pectore ex imo impetus violentus hauri* ⁴⁾. Der Abschluß ist 905 *hoc age, et faxo sciant quam levia fuerint — quae commodari scelera*. An diesen *scelera* begeistert sie sich: 914 *quaere materiam, dolor* ⁵⁾, 916 *quo te igitur, ira* ⁶⁾, *mittis —? nescioquid ferox decrevit animus*

1) Vgl. Thy. 937.

2) Das folgende *scelera non ulcisceris nisi vincis* ist Gnome.

3) *ira* und *dolor* s. u., Herc. O. 307 *recedit animus et ponit minas; iam cessit ira, quid miser langues dolor? perdis furorem* u. s. w.; Furcht Oed. 933 *anime, quid mortem times?* Die Aufstachelung des zögernden *animus*: Med. 902 *teque languentem excita*, 937 *quid anime titubas?* 988 *quid nunc moraris, anime?* Oed. 952 *cunctaris, anime?* Agam. 228 *quid terga vertis, anime?* Herc. O. 842 *quid, anime, cessas, quid stupes?* vgl. Herc. O. 308. 434. In solchem Falle überlegt der *animus* auch: Thy. 423 *quid, anime, pendes quidve consilium diu tam facile torques?* (vgl. 419), Phaed. 719 *anime, quid segnis stupes? regeramus ipsi crimen atque ultro impiam Venerem arguamus* (oben S. 95), Agam. 108 *quid, segnis anime, tuta consilia expetis, quid fluctuaris?* (oben S. 92).

4) 897 *amas adhuc, furiosa* (statt *furiose*), *si satis est tibi caelebs Iason* ließe sich nur halten, wenn der neue Übergang zum *animus* ohne neue Anrede möglich wäre; das kommt aber sonst nicht vor, häufig das Umgekehrte, indem der redende Mensch sich mit dem angeredeten *animus* identificiert: Herc. f. 75 *perge, ira, perge et magna meditantem opprime, congregere, manibus ipsa dilacera tuis* u. s. w., Thy. 423—428, Agam. 108—124 (beginnend *segnis anime*, dann 116 *tecum ipsa nunc evolve femineos dolos* u. s. w.); 192—202 (*accingere, anime — pigra, quem expectas diem?* und dann weiter: 198 *misera*). *amor* gehört auch zum *animus* (937 ff. Phaed. 112).

5) 944 *cede pietati, dolor*. Herc. O. 295. 308 ff., vgl. 330 *maximum fieri scelus et ipsa fateor, sed dolor fieri iubet*.

6) 953 *ira, qua ducis sequor*, Herc. f. 75 *perge, ira, perge* u. s. w., Herc. O. 434 *quid stupes*,

intus — —. *stulta properavi nimis* — —. *quidquid ex illo tuum est, Circus peperit* — —. *ultimum, agnosco, scelus animo parandum est.*

Weiter brauche ich nicht zu gehn. Es ist keineswegs Willkür, sondern die Häufung ist so beabsichtigt wie jeder einzelne Übergang berechnet. Es ist einfach die übermäßige Anwendung einer rhetorischen Figur, und was den Gebrauch Senecas von dem des älteren Dramas sondert, ist eben dies, daß die Selbstanrede zur Figur geworden ist.

Der rhetorischen Ausbildung der Figur¹⁾ gehört nicht sowohl an was in Senecas Prosaschriften sonst von Selbstanrede vorkommt (darüber s. u.), wohl aber die Erzählung von dem bei Nacht mit sich denkenden und redenden Augustus de clem. I 9: er spricht in erster Person, dann (§ 5) *rursus silentio interposito maiore multo voce sibi quam Cinnae irascebatur: 'quid vivis, si perire te tam multorum interest? quis finis erit —? ego sum —'*. Dies ist ein Monolog wie in Senecas Tragödie. In den engeren rhetorischen Kreis führt die berühmte sententia des Iunius Gallio bei Seneca contr. II 3, 6 (wiederholt von Quintilian IX 2, 91) *dura, anime, dura; here fortior eras*. Quintil. decl. 315 (p. 242, 6 R.) *quo me ducis, anime? quo me trahis, affectus?* In Claudius' Lyoner Rede ist die Figur ohne Affect, und schon darum ungehörig angewendet, Anrede mit vollem Namen, wie um das recht deutlich hervortreten zu lassen: *tempus est iam, Ti. Caesar Germanice, detegere te patribus conscriptis, quo tendat oratio tua; iam enim ad extremos fines Galliae Narbonensis venisti*²⁾

In der hellenistischen und römischen Poesie folgt die Selbstanrede der von Euripides und der Komödie ausgebildeten Weise; Anrede an den *θυμός* Kallimachos (4, 1), Philetas (Stob. 104, 12); *ὦ Κύκλωψ, Κύκλωψ, πᾶ τὰς φρένας ἐκπεπότασαι* u. s. w.³⁾ Theokrit 11, 72—76. Etwas neues bringt das Liebesgedicht 30. Der Verliebte hat gestern den Knaben geschm, *ἐμέθεν δὲ πλέον τᾶς κραδίας ὄρος ἐδράξατο· εἰς οἶκον δ' ἀπέβαν ἔλκος ἔχων — πολλὰ δ' εἰσκαλέσαις θυμὸν ἐμαντῶ διελεξάμαν*⁴⁾. Dann redet er dem *θυμός* zu: 'was treibst du wieder? wie soll es enden? siehst du nicht, *λευκὰς ὅττι φόρης ἐν κροτάφοις τρίχας*; treib' es nicht wie die Jungen *πολιὸς τὰν ιδέαν πέλων*': d. h. er redet im *θυμός* sich selber den Verliebten mit seiner körperlichen Erscheinung an. Den Übergang vom Herzen zur Person haben wir seit Euripides oft gefunden, aber nicht ein so personificirtes

segnis furor? 1027 *pictas*, Tro. 42 *senectus*. Med. 51 *accingere ira* ist *ira* Ablativ, anders *accingere, anime* Agam. 192 (*accingere* Ter. Phorm. 318).

1) In der Figurenlehre kommt die Selbstanrede als eigene Figur nicht vor; *διαλογισμός* (*διαλογικόν, διαλεκτικόν*) *ratiocinatio* sind weitere Begriffe.

2) Dennoch wird sich die Anrede kaum mit Mommsen obs. epigr. 41 (Eph. ep. VII) p. 394 als Acclamation auffassen lassen.

3) Schol. *ὥσπερ σὺστραφεῖς καὶ ἀλγίστας (?) τὴν ψυχὴν ἐπὶ τῆς ἐκστάσεως πρὸς ἑαυτὸν διαλέγεται*, wie es auch Vergil aufgefaßt hat (2, 56. 69). Wilamowitz zeichnet Personenwechsel an.

4) *διέλξε* die Handschrift, *διελεξάμαν* ist nicht gut, da es die Pointe vorwegnimmt. *διέλεξ'* *ἔγόν* (Ahrens) drückt den Sinn aus, ist aber des fehlenden Augments wegen in diesem Gedicht nicht wahrscheinlich.

und dabei mit dem körperlichen Menschen identificirtes Herz. Das ist beabsichtigtes Spiel. Und nun erhebt sich der *θυμός* und antwortet, *ὁ δὲ τοῦτ' ἔφατο*: 'ich kann Eros nicht besiegen, ich muß das Joch tragen, ob ich will oder nicht'. Es ist die lyrische oder elegische Ausführung der homerischen Unterhaltung des Herzens mit dem Manne, die wir im komischen Gespräch der Person mit ihrem Selbst bei Plautus gefunden haben (oben S. 105)¹).

Eine Variation desselben Motivs ist Meleagers Epigramm A. P. XII 117:

'Βεβλήσθω κύβος. ἄπτε, πορεύσομαι.' ἠνίδε τόλμα
οἰνοβαρές, τίν' ἔχεις φροντίδα; 'κωμάσομαι'.
'κωμάσομαι; πῆ, θυμέ, τρέπη; 'τί δ' ἔρωτι λογισμός;
ἄπτε τάχος.' 'ποῦ δ' ἢ πρόσθε λόγων μελέτη;
'ἔρριφθω σοφίας ὁ πολὺς πόνος· ἐν μόνον οἶδα
τοῦθ', ὅτι καὶ Ζηγὸς λῆμα καθείλεν Ἐρως.'

Es ist der *θυμός*, der zuerst redet, der sich entschlossen hat und dem Sklaven befiehlt die Fackel anzuzünden; dann läuft das Gespräch in Rede und Gegenrede ab, auch das zweite *ἄπτε* an den Sklaven gerichtet, der dabei stehend die Unschlüssigkeit des vom *ἔρως* hier, vom *λογισμός* dorthin gezogenen Herrn abwartet. Der *λόγος* im Streit mit dem *θυμός* fragt: *ποῦ δ' ἢ πρόσθε λόγων μελέτη*; Auch bei Theokrit sagt der *θυμός* zum Schluß: *ταῦτα γὰρ ὠγαθέ, βούλεται θεὸς ὃς καὶ Διὸς ἔσφαλε μέγαν νόον*²).

Catull hat nur einmal *anime*, den in die monologische Klage des Atthis eingestreuten Ausruf (63, 61) *miser a miser, querendum est etiam atque etiam, anime*; sonst, in 6 Gedichten, die Anrede *Catulle*, wie er auch öfter als andre Poeten statt 'ich' den Namen setzt (6, 1; 7, 10; 11, 1 u. s. w., auch nach der Anrede: 8, 12; 79, 3)³). Er streift sich nur mit der Anrede, ohne einen Zwang des Pathos, 79, 2 (*quem Lesbia malit quam te cum tota gente, Catulle, tua*), 46, 4 (*linquantur Phrygii, Catulle, campi*), 51, 13 (*otium, Catulle, tibi molestum est*); aber das Verschen 52 (*quid est, Catulle, quid moraris emori?*) und die beiden Gedichte 8 und 79, alle drei vor Erregung zitternd, bewegen sich fast ganz in der Rede Catulls an sich selber, 8 und 79 in Erinnerung und Ermahnung. In beiden Gedichten biegt er ab: 8, 12 *vale, puella, iam Catullus obdurat*, zu ihr wie von einem dritten redend, nachdem er zu sich wie zu einem zweiten geredet hat; diese Worte an

1) Horaz läßt in seiner ältesten Satire (I 2, 68) den *animus mutonis verbis* sprechen (*quid vis tibi? numquid ego a te magno prognatum deponso consule cunnum?*), wie der *θυμός* zum Helden spricht.

2) Meleager redet den *θυμός* an auch XII 141 (*ὃ μέγα τολμᾶν θυμὲ μαθόν*), die *ψυχή* XII 80 (*θυσοδάροντε*) und 125 (*θύσερως*): er macht den Unterschied zwischen dem wollenden *θυμός* und der leidenden *ψυχή*. XII 132 ist die *ψυχή* (auch *θύσερως*) personificirt und geflügelt. Sonst A. P. VII 100, 3 (Platon) *θυμέ, τί μὴνύεις κούιν ὄστεον*; V 46, 5 (Rufinus) *θυμὲ τάλαν, τί πέπονθας; ἀνέγρεο μῆδ' ἀπόκαμνε*, 262, 4 (Agathias) *θυμέ, τὸ λοιπὸν ἔα*.

3) Vgl. Menander im Monolog des Parmenon (*Σεμ.* 296 ff.): *Παρμένων οὐκ αἴτιος* u. s. w., dann *τί οὖν οὕτως ἔφυγες, ἀβέλτερε*; Pl. Rud. 1245 *minime istuc faciet noster Demones*. Seneca s. S. 106 f.

die Geliebte wollen ihm seine Fassung wieder rauben: *at tu, Catulle, destinatus obdura*. 76, 17 *o di*: das Gebet, das ihm von den Göttern die Kraft erlehen soll, die er fühlt nicht erringen zu können¹⁾.

Tibull hat zwar monologische Gedichte (besonders I 3), aber keine Selbstanrede; Properz so unzweideutige Monologe wie I 17 und 18 ohne Selbstanrede, mit solcher einige Elegien des 2. Buches. II 3 ist Monolog, die ersten 4 Verse in zweiter Person ohne namentliche Anrede, von V. 5 an erste Person²⁾. II 5, 1 bis 8 sind an Cynthia gerichtet, 9—16 an die eigne Person, die Aufforderung sich zu befreien, wie bei Catull, in gesteigertem Ton; von 17 an wieder an Cynthia; die Übergänge V. 9 und 17 sind nur durch den Inhalt gegeben, *nec tu* V. 15 ist Properz, *at tu* V. 17 Cynthia. Dagegen II 8 (2 *amicæ*), wo V. 13—16 das Mädchen apostrophirt wird, heißt es V. 17

sic igitur prima moriere aetate, Properti?
sed morere, interitu gaudeat illa tuo,
exagitet nostros manes, sectetur et umbras
insultetque rogis, calcet et ossa mea.

Nur hier redet er sich mit Namen an, sonst auch in dritter Person nur III 10, 15 (vgl. II 34, 93). Die Anrede an die *ψυχή*, nicht an den *θυμός*, hat Properz an einer Stelle: II 10, 11 *surge, anima, ex humili iam carmine*, und unterscheidet sich dadurch freilich von dem, was sonst bei römischen Dichtern zu lesen ist³⁾.

In Vergils Eclogen finden wir die Anrede bei Namen nach Theokrits Muster

1) 8, 5 *amata nobis* ist auffallend und nicht leicht mit den gewohnten Übergängen in erste Person zu vergleichen, wohl aber mit Odysseus' Rede, der sein Herz beschwichtigt (oben S. 94); sehr nahe kommt auch Prop. II 8, 17 ff. (s. u.); noch weiter geht Eur. El. 140 (oben S. 100). Birt Philol. LXIII 442 versteht Catull und seinen Genius; es wird aber deutlich sein, daß wir für die römische Selbstanrede keiner besonderen Erklärung bedürfen, d. h. keiner anderen als für Euripides und Menander. Auf die merkwürdigen Anklänge von Catull 8 an die Komödie habe ich S. 81 A. 4 und S. 103 A. 1 hingewiesen. In 46, 6 *volemus* ist der Übergang nicht auffallend, auch der Plural nicht (vgl. oben S. 95, 2). 76, 12 *dis invitis* (Birt S. 440) heißt 'obwohl die Götter es nicht wollen', nämlich daß du aufhörst elend zu sein; nur so ist das Gebet motivirt, in dem er das Mitleid der Götter anruft (*o di, si vestrum est misereri*). — Varro Men. 60 *ebrius es, Marce* hat Bücheler als Selbstanrede aufgefaßt: den Titel Bimarcus erklärt danach Hirzel Dialog I 446 als Marcus im Gespräch mit sich selber; vgl. Norden, In Varr. sat. Men. obs. 278 ff. Aber es wird auch ein Manius angeredet (frg. 66).

2) Selbstanrede vielleicht auch II 30, 1—12, vgl. M. Ites, De Properti elegiis inter se conexis (Göttingen 1908) S. 48.

3) *anime* läßt sich leichter für *anima* einsetzen als *θυμέ* für *ψυχή*. Daher Burmann: '*anime pro anima praestat cum Heinsio, Marklando et Broukhusio*'; '*nec unquam aliter poetae latini*' Broukhuis. Lachmann hat *anime* im Text (1816) '*ita rectissime Burmannus, tametsi anima est in libris omnibus*'. Herc. O. 868 *anime, consurge et cape pretium furoris*: da ist der Unterschied; und *anime* als Anrede findet sich in der augusteischen Zeit, soviel ich weiß, nirgend, überhaupt nicht zwischen Catull und Seneca (Gallio beim älteren Seneca oben S. 108). Übrigens ist es wahrscheinlich, daß Properz hier unter *anima* den *spiritus* versteht: *sumite vires, Pierides, magni nunc erit oris opus*.

2, 69 *a Corydon Corydon*, bis zum Ende durchgeführt, und so V. 56 *rusticus es, Corydon*; 1, 73 die ironische Redefigur *insere nunc, Meliboeo, puros, pone ordine vites*. In der Aeneis mit Namen IV 596 *infelix Dido*, ohne Namen nach erster Person 547 *quin morere, ut merita es; tu — germana —*¹⁾. Ovid läßt in der 14. Heroide Hypermestra einen Monolog aufschreiben, den sie in der Schicksalsnacht gehalten hat (53)²⁾: *saevus, Hypermestra, pater est tibi*, das zweite Distichon *femina sum et virgo*, das dritte *quin age, dumque iacet fortis imitare sorores*³⁾. Ähnlich in Frauenmonologen der Metamorphosen (oben S. 90): VII 11 *frustra, Medea, repugnans* (Apoll. Rh. III 771 *δειλή ἐγώ*), 69 *speciosaque nomina culpa imponis, Medea, tuae*, IX 745 *quin animum firmas teque ipsa recolligis, Iphi?* (nach Catull), X 345 ff. (*impia virgo*), IX 514 (*poterisne loqui, poterisne fateri?*).

Im Roman ist der Monolog besonders häufig⁴⁾; Selbstanrede bei Achilles T. I 5, 7 *καὶ ταῦτα πρὸς ἑμαυτὸν ἔλεγον· ἰδοὺ καὶ Ἀπόλλων ἐρᾷ· — — σὺ δὲ ὀκνεῖς καὶ αἰδῆ καὶ ἀκαίρως σωφρονεῖς; Π 5, 1 μέγρι τίνος, ἄναδρος⁵⁾, σιγᾶς; — — τί γάρ, ὦ κακὸδαίμων⁶⁾, οὐ σωφρονεῖς;⁷⁾ Apul. met. II 6 ein langer Monolog in zweiter Person: *age Luci, evigila — — (haec mecum ipse disputans fores Milonis accedo)*, ganz entsprechend Luk. Ὄνος 5 (*ἀπήειν οἴκαδε λαλῶν πρὸς ἑμαυτὸν ἐν τῇ ὁδῷ· ἄγε δὲ σὺ etc.*). Ebenso VI 26 *et ipse mecum: quid stas, Luci — (Ov. 23. κὰγὼ τότε πρὸς ἑμαυτὸν εἶπον· ἄθλιε, τί μένεῖς ἔτι ἐνταῦθα; — ταῦτα πρὸς ἑμαυτὸν ἐννοούμενος —)*. VI 5 beginnt Psyche in erster Person und schließt: *quin igitur masculum tandem sumis animum —?* übrigens wörtlich wie der Esel p. 148, 19 H. Mit der Romanerzählung wie mit Sen. de clem I 9 (oben S. 108) darf man zusammenstellen Plutarchs Schilderung vom Tode des Antonius (Ant. 76): *πιστεύσας δὲ ἐκεῖνος καὶ εἰπὼν πρὸς αὐτόν· τί ἔτι μέλλεις, Ἀντώνιε;⁸⁾ — εἰσῆλθεν εἰς τὸ δωμάτιον καὶ — — ὦ Κλεοπάτρα, εἶπεν, οὐκ ἄχθομαι σου στερούμενος*.*

Ein eignes Gebiet ist das philosophische Selbstgespräch, das besonders in der späten Stoa eine große Bedeutung gehabt hat⁹⁾. Es erscheint in der Philosophen-anekdote, die von Kleantes und dem Kyniker Krates erzählt wird: *πρὸς τὸν μονήρη καὶ ἑαυτῷ λαλοῦντα· οὐ φάυλω, ἔφη, ἀνθρώπων λαλεῖς;¹⁰⁾* in Blüte finden

1) I 463 paßt nicht auf Achates, sondern auf Aeneas. Daß Hor. c. III 12 Monolog sei, darf man bezweifeln. Über die Sermonen s. u.

2) Solche Wiederholung eines eignen Monologs, so häufig im Roman, kennen wir aus der Komödie, jetzt auch aus Menander selbst: oben S. 86.

3) Vgl. Ehwald Exeg. Commentar zur XIV. Her. Ovids S. 18 f.

4) Oben S. 6. Vgl. Heinze Herm. XXXIV 513 ff.

5) Sen. Thy. 176 *ignave iners enervis*.

6) Men. Ἐπιτρ. 418 *ὦ τρισκακόδαίμων*.

7) Petron 132 die Parodie der poetischen Anrede an einen Körperteil, umgekehrt Hor. sat. I 2, 68 (oben S. 109 A. 1).

8) Seneca *quid nunc moraris, anime?* u. dgl. (oben S. 107 A. 3).

9) Vgl. Hirzel Dialog II 264 ff. und an andern Stellen des Werkes, Misch Gesch. der Autobiographie I 266 ff. Ich erwähne hier nur ein paar Momente, die für die Geltung des Selbstgesprächs wichtig sind.

10) Hirzel II 265 A. 1.

wir es um und bei Cicero; er selbst spricht oft vom *secum loqui*¹⁾, in der Consolatio hat er sich selber angeredet²⁾. Lucrez empfiehlt solche in Rede gefaßte Selbstbetrachtung als eine zu wiederholende Übung III 1024: *hoc etiam tibi tute interdum dicere possis*: auch Ancus mußte sterben, *qui melior multis quam tu fuit, improbe*³⁾, *rebus* (1036 *adde* und 1045—1052 die Folgerung gesteigerten Tons ganz in zweiter Person). Über denselben Gegenstand ergeht sich mit ebenso ausdrücklicher Einführung Ser. Sulpicius, dessen stoische Bildung Cicero Brut. 152 bezeugt, im Briefe an Cicero IV 5, 4 *coepi egomet mecum sic cogitare*: *'hem, nos homunculi — —. visne tu te, Servi, cohibere et meminisse hominem te esse natum?'* Diese Betrachtung hat ihn gekräftigt und er fordert Cicero auf, es ebenso zu machen⁴⁾. Sulpicius bezeichnet das Selbstgespräch als *cogitatio*⁵⁾, auch Horaz sagt ausdrücklich, daß er es leise führt: sat. I 4, 133 ff. (*haec ego mecum compressis agito labris*) und später ep. II 2, 145 *quocirca mecum loquor haec tacitusque recordor* (oben S. 92 A. 1). Sextius stellte jeden Abend seinen *animus* zur Rede, mit Fragen auf die er antworten mußte (Seneca de ira III 36), wie ein solches allabendliches *λογίζασθαι* mit den Fragen *πῆ παρέβην*; u. s. w. die pythagoreischen *χρυσᾶ ἔπη* verlangten (Epikt. III 10, 2). Seneca selbst führt das *ipse tecum loquaris, te ipse coargue, inquire in te* im Munde⁶⁾. Bei Epiktet ist das Selbstgespräch Hauptmittel zur Selbsterziehung, Marc Aurels Aufzeichnungen sind Selbstgespräch. Die Forderung ist *δύνασθαι αὐτὸν ἐναντῷ λαλεῖν* (z. B. Ep. III 13, 7; 24, 111; IV 4, 26. 30), *ἐπιτιμᾶν ἐναντῷ καὶ ἐγκαλεῖν* (IV 6, 33), *αὐτὸν αὐτῷ γενέσθαι καὶ μαθητὴν καὶ διδάσκαλον* (IV 6, 11), dieselbe in Senecas 10. Epistel, bei Marc Aurel II 1, IV 3. In der Regel geht bei Epiktet das Selbstgespräch in erster Person; einmal nur redet er sich bei Namen an: II 18, 17 *καταψῶ τὴν κορυφὴν μου καὶ λέγω· εἴ, Ἐπίκτητε, κορυφὸν σοφισμᾶτιον ἔλυσας*⁷⁾. Von dieser Schulung gehen die Selbstgespräche der christlichen Litteratur aus⁸⁾, die in Augustins Soliloquien und Confessionen gipfeln.

Wenn ohne Zeugen Menanders Charisios sich wie wenn er vor sich selber stünde anklagt, Plautus' Mnesilochus sich ermahnt, die Stasimus und Gelasimus

1) ad Att. VIII 14, 2 *ego tecum tamquam mecum loquor* (I 18, 1 *quicum ego <ut me>cum loquar* Peerlkamp), ep. II 7, 2 *tecum loquere, te adhibe in consilium, te audi, tibi obtempera*, de or. III 23.

2) ad Att. XII 14, 3; 28, 2. Lact. inst. div. I 15, 16.

3) Oben S. 111.

4) § 5 *quae aliis tute praecipere soles, ea tute tibi subiace atque apud animum propone*.

5) Ter. And. 110 *sic cogitabam*, dann Selbstgespräch, oben S. 86 A. 4. Vgl. Q. Cic. de pet. cons. 2.

6) Die Stellen bei Hirzel II 32, vgl. Misch 243. ep. 68, 12 ist *tibi* Selbstanrede. Vgl. Plutarch qu. conv. 620^c *ὁ μὲν οὖν Περικλῆς ὁσάκις ἤρημένος στρατηγὸς ἀναλαμβάνου τὴν χλαμύδα, πρῶτον εἰώθει διαλέγεσθαι πρὸς αὐτὸν ὡσπερ ὑπομιμνήσκων· ὄρα, Περικλέεις, Ἑλλήνων ἀρχεῖς* u. s. w. (Bruhn N. Jahrb. 1908 S. 257).

7) Ter. Heaut. 761 *non possum pati quin tibi caput demulceam. accede huc, Syre; faciam boni tibi aliquid*. — M. Aur. II 6 *ὑβριζε, ὑβριζε αὐτήν, ὦ ψυχή*.

8) Tertullian de testimonio animae läßt die Seele (p. 135, 13) *in medio consistere* und Rede stehn.

wie mit einem Vertrauten Überlegung halten, so tun sie was überall, in Poesie Rhetorik Philosophie, getan wird. Die Selbstanrede, die zweite Person im Monolog, der Dumonolog haben wie der Ichmonolog in Bewußtsein und Gewöhnung der Griechen ihr Fundament; auch der Römer, wenigstens wie sie uns in ihrem litterarischen Gewande entgegenreten.

12.

Ich habe auf dem Titel einen Beitrag zur griechisch-römischen Poetik versprochen und sehe nun, daß ich mich nachträglich wegen dieser Kühnheit entschuldigen muß. Denn es ist eine bescheidene historische Untersuchung geworden, die zwar an gewissen Punkten bewußte poetische Technik aufgezeigt hat, aber doch auch das Vorübergehende in ihren Kreis ziehen mußte und nach der Natur des Materials das Vereinzelte nicht immer von dem Maßgebenden und Allgemeinen sondern konnte, von der ich überdies fürchten muß, daß der gehäufte Stoff, da für die Hauptsache weder Vorarbeiten noch Materialsammlungen vorlagen, sich hinderlich vor die Grundlinien und Hauptmomente stellt. Ich versuche darum noch einmal, indem ich die Analyse voraussetze, die für die Technik bestimmenden Phasen der Entwicklung und von dem, was sich für die Technik selbst ergibt, einiges Wichtigere anzudeuten.

Wir können der antiken litterarischen Technik überhaupt nur durch Analyse beikommen. Von dem ungeheuer Vielen, das der griechische oder römische Dichter lernen mußte, ehe er sich vor das Publikum wagen durfte, überliefert niemand etwas. Vom Verse erfahren wir die unterscheidenden Haupteigenschaften, durch das System eingefäßt und gefärbt; alle feineren Regeln der Versbildung haben, so weit es gelungen ist, aus ihrem Versteck geholt werden müssen. Von der Composition eines Gedichtes erhalten wir keine Kunde. Die einzige litterarische Kunst, deren Technik für das Publikum ausgebaut und in Büchern vorgelegt war, ist die Rhetorik. An ihr nahm jeder teil und sie erstreckte auch, von der Rede aus, allmählich ihre Wirkung auf alle litterarischen Gebiete. Darum erkennen wir auch von der poetischen Technik da am sichersten etwas, wo sie von der rhetorischen beeinflußt ist. Wenn es einen Isokrates des Dramas gegeben hätte, so wüßten wir, was Menander von Alexis lernte, und wenn Euripides über die Tragödie geschrieben hätte wie Cicero de oratore, so wäre es ganz erklärlich, daß man mit der Analyse des Dramas fast so lange gewartet hat wie mit der Analyse der Rede. Aber so oft wir die Composition eines nach der rhetorischen Regel gemachten Gedichts erkennen, sehen wir immer nur einen neuen Beleg für die Beugung der Poesie unter die Eloquenz, während durch Arbeiten wie Zielinskis über den komischen Agon oder v. Arnims über den euripideischen Prolog, um beim Drama zu bleiben, unsre Kenntnis von den eignen Lebensbedingungen einer poetischen Gattung gefördert worden ist.

Aristoteles gibt in der Poetik keine Technik. Sein *δ᾿εί* bedeutet nicht, wie

der Dichter seine Arbeit anstellen soll, sondern was bei ihr herausgekommen sein soll. Natürlich kann sich auch aus einer theoretischen Darstellung ein Leser Fingerzeige für die Praxis entnehmen, bei Aristoteles besonders aus den Beispielen; aber um einer solchen indirecten Anleitung willen hat er nicht geschrieben. Von der Technik spricht er als von einer im Gebrauch vorhandenen, auf die man die Erscheinungen der Produktion zurückführen oder auch bezweifeln kann, ob *τέχνη* oder *φύσις* im Spiele war¹). Ganz anders Horaz; er will den arbeitenden Dichter belehren, wie Cicero den Redner, nicht nach einer überlieferten Technik, sondern nach seinen eignen Gedanken und Erfahrungen, die er durch die peripatetische Theorie ergänzt und stützt. Aber aus seinem Buchlein wird es erst recht deutlich, daß zwischen Aristoteles und ihm es nur eine theoretische Schriftstellerei über den Gegenstand gegeben hat, soweit sich nicht einzelner Partien die Rhetorik annahm²). Und so ist es in der Folge geblieben.

Horaz mit seinem *numus et officium, nil scribens ipse, docebo* läßt uns greifen, wie die Sache lag. Der Dichter schreibt für angehende Dichter; so ist die Technik immer intern und Handwerksgeheimniß geblieben, das der Vater dem Sohn, Aristophanes dem Araros, der Lehrer dem Schüler, Pacuvius dem Pompius, weitergab. Es war Diadochie, wie unter den Philosophen, auch wenn sie keine Bücher schrieben.

Wie Aristoteles über den Monolog im Innern der Tragödie denkt, sagt er indirect deutlich genug 1456^a 25 *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόνον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ*. Denn dies geht nicht nur auf die Chorlieder, sondern auf die ganze handelnde Function des Chors, die nicht gestatten sollte, daß der Schauspieler seine Gegenwart ignorirt. Direct aber erfahren wir von ihm oder Andern nichts über den Monolog, so wenig wie über den Dialog, etwa daß ein so wichtiges Gebilde wie die Stichomythie von der Komödie ausgeschlossen ist. Der Monolog hat nicht einmal einen Namen außer dem allgemeinen *ῥήσις*.

Wenn wir uns somit einzig auf die Gedichte angewiesen sehen, so werden wir im einzelnen Falle oft mit Aristoteles fragen, ob *φύσις* oder *τέχνη* den Dichter zum Monolog geführt hat. Die Hauptantwort gibt uns gleich zu Anfang das homerische Epos. Denn daß der einsame Held in Affect und Überlegung laut zu seinem Herzen spricht, kann der Dichter nur dem natürlichen Wesen

1) 1461^b 24 *ὡς παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην* (nicht *τὴν τέχνην*, wie G. Hermann zu schreiben nötig fand, vgl. 1453^a 22 *ἢ κατὰ τὴν τέχνην καλλίστην τραγωδία*, wo es eben die Theorie ist). 1451^a 23 *Ποιερ τοῦτ' εἶνε καλῶς ἰδεῖν ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν*, 1454^a 10 die Tragiker *ζητοῦντες οὐκ ἀπὸ τέχνης ἀλλ' ἐπὶ τύχης εὖρον τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς μύθοις*. Vgl. auch 1451^b 35 ff. über den *ἐπεισοδιώδης μῦθος* (die schlechten Dichter machen einfach den Fehler, die guten haben eine auf den Effect gehende Absicht), dazu die Kritik vor den Phönissen (schol. Eur. I 243, 8 Schw.).

2) Norden Herm. XL 480 ff. Heinze in Kiesslings Horaz III³ 278 ff.

der ihn umgebenden Menschenwelt entnommen haben. Ebenso stammt aus dem Wesen des griechischen Menschen die Rede des Einsamen an den Gott, die göttlich belebte Natur, das Übersinnliche und Personifizierte. Daß Aeschylos den Prometheus, Sophokles den Aias und die Elektra nur zu den Göttern und der beseelten Umgebung, daß Euripides seinen Herakles und seine Medea zu ihrem Herzen reden läßt, ist das eine wie das andere griechische *φύσις*. Aber daß es hier wie dort auf die *φύσις* begründete bewußte Kunst ist, beweisen für Aeschylos die Prologreden der Orestie, für Sophokles das Gespräch des Wächters mit seiner *ψυχή*, für Euripides die vielen Formen, die er sonst in gleichmäßiger Ausbildung anwendet.

Dann kommen andere Fragen, die oft, wie unser Material ist, nur aufzuwerfen, aber immer aufzuwerfen sind: ist etwas Neues, das uns entgegentritt, hier zum ersten mal erschienen, oder ist es vordem ausgebildet gewesen? hat ein neues Motiv in der Folge schöpferisch gewirkt oder ist es vereinzelt geblieben? ist eine einmal lebendig eingeführte Bildung conventionell geworden und wo beginnen die Spuren davon? Schon für den homerischen Monolog kommen diese Fragen in Betracht. Er bewegt sich in typischen Formeln, nur selten erscheint etwas Eigenes, er hat also trotz der beschränkten Ausdehnung des eigentlichen Selbstgesprächs eine weit zurückreichende Perspektive. Für die schöpferische Wirkung einer in ihrem Kreise vereinzelt erscheinenden Erscheinung ist die Prologrede der Medea ein leuchtendes Beispiel. Im Gebrauch conventionell geworden sind so ziemlich alle Formen, die in den Gebrauch übergegangen sind, auch bei den besten Dichtern, die sich eben des Vorteils einer ausgeprägten Form, d. h. der technischen Mittel ihrer Kunst bedienen. Seine eigne Kraft zeigt der Dichter immer darin, daß er von frischem an die Natur anknüpft; und wo das geschieht, ist es auch in der Geschichte des unpoetischen Monologs das folgenreichste Moment; z. B. in der praktischen Moral das stoische Selbstgespräch.

Wer den dramatischen Dialog, den der handelnden Personen gegenüber dem Chor, geschaffen hat, wissen wir: Aeschylos. Es wäre nicht paradox zu sagen, daß er auch den dramatischen Monolog geschaffen hat. Denn der Name *ὑποκριτής* besagt, daß der Schauspieler der beginnenden Tragödie nur im Verkehr mit dem Chor gesprochen hat, und Aeschylos' ältere Stücke bezeugen es. Aber freilich haben die Prologreden der Orestie einen Vorgänger an dem Eunuchen vor Phrynichos' Phönissen. Diese Reden des Wächters und der Priesterin zeigen eine in bestimmte Richtung weisende künstlerische Absicht, sowohl durch die Verbindung des Monologs mit der Handlung als durch seine Motivierung aus einer sich täglich wiederholenden Situation. Wir dürfen sagen, daß hier eine spezifisch äschyleische Bildung vorliegt, die verdient hätte stärker fortzuwirken; aber weder Sophokles noch Euripides außer im Kyklops haben sie beibehalten, während die alte Komödie sie übernommen hat; wenigstens Aristophanes, der Aeschylos liebte und dessen Kunstverstand nicht durch die euripideische sondern durch die äschyleische Form der Prologrede befriedigt war.

Überhaupt ist für die ausgebildete Tragödie mit Bezug auf den Monolog zu sondern der Prolog (im aristotelischen Sinne) und die ganze unter Teilnahme des Chors vorgehende Handlung. Die Einleitungs-scenen vor Einzug des Chors sind überhaupt etwas Secundäres, und da hat sich denn auch der Monolog festgesetzt: Aeschylos und Sophokles haben ihn, nach der dialogischen Expositionsscene, in Prometheus und Elektra, und Euripides nach der Einleitungsrede in einer Reihe von Tragödien. Diese Einleitungsrede hat Euripides zum Gesetz gemacht und sie damit der Schablone überantwortet. Wir erkennen hier am deutlichsten, daß etwas in der Kunstübung Festgelegtes, zum technischen Mittel Ausgeprägtes rasch, bereits in der Hand des ersten Meisters, erstarrt; das beweist auch die spätere Geschichte der Prologrede in der Komödie. Lebendig bleiben die vielfachen, nicht durch bestimmte Regel gebundenen Formen und Zwischenformen, die in jedem Falle, der sich bietet, neu darzustellen dem Dichter freisteht. Auch diese gehören zur Technik und freilich können auch diese conventionell werden und sind es, wie z. B. die Auftrittsrede in der Komödie, oft geworden.

Von solcher Art sind die monologartigen Reden, die die Tragödie nach dem Auftreten des Chors zuläßt. Es sind Surrogate des Monologs. Sophokles, der auch die einsame Einleitungsrede verwarf, hat sie beschränkt, aber für den ausbrechenden Affect nicht nur zugelassen, sondern mit bestimmten, stets wiederkehrenden Kennzeichen versehen. Dieselben Kennzeichen, Anrufung der Götter und der umgebenden Natur, hat auch der wirkliche Monolog des Aias, dessen Affect nicht momentan ist und sich nur in Gebet und Abschiednehmen äußert, ohne Überlegung und Widerstreit der Gefühle. Euripides folgt darin ihm und Aeschylos, aber mit einer größeren Zahl verschiedenartiger Gebilde von freierer Gestaltung und mit freierer Wahl des Inhalts. Seine Medea vergißt immer wieder, wie entrückt durch innere Bewegung, die Gegenwart des Chors; in Alkestis und Medea erscheint, zuerst seit Homer und Pindar, die Selbstanrede wieder, das spezifische Zeichen des mit seiner Rede und Mitteilung auf sich selber Angewiesenen; in der Alkestis entfernt Euripides den Chor, um Selbstgesprächen Raum zu geben. Dies hat er, soweit unser Wissen reicht, erst in der Helena wieder getan; monologisch in dem Grade wie Medea redet keiner seiner späteren Helden. Aber das Bestreben, trotz der aufgezwungenen Vielheit der dramatischen Personen immer wieder einen Ersatz der einsamen Rede zu schaffen, erscheint immer wieder; und zwar bestimmt durch Grenzen der Technik, die sich deutlich erkennen lassen.

In der Komödie ist von solchem Bestreben, solange der Chor als handelnde Person existierte und in den Teilen, die auf den Einzug des Chors folgen, nicht viel zu merken. Die Dichter zwischen Aristophanes und Menander haben den Chor allmählich für die Handlung verschwinden lassen und auf ein Zwischenspiel beschränkt, das wie ein Nachklang der alten Stasima die Teile der Handlung zugleich sonderte und verband. Dieses Verschwinden des Chors begleitete die Neugestaltung der Komödie, es befreite die neue Gattung von Hindernissen in der Durchführung der Handlung und in der Dialogführung, es ließ neue Motive

entstehen, die zu typischer Geltung gelangten, und verhalf zurückgedrängten Formen zu freier Ausbildung. Hier steht der Monolog allem voran. Er ist offenbar ins Drama eingeströmt, sobald das Hinderniß beseitigt war; und sofort hat sich die Technik seiner bemächtigt. Wir finden, wo uns die neue Gattung zuerst begegnet, typische Formen des Monologs ausgebildet, die eine vorausliegende Entwicklung erkennen lassen; wir finden den Monolog in einer Weise für die Composition der Handlung selbst verwendet, die ihn als ein anerkanntes Mittel in der Hand des Dichters erscheinen läßt; wir finden ihn verwendet um Hauptmomente der Handlung eindringlich zu illustriren, um Personen, lustige wie pathetische, zu charakterisiren. Selten ist er das Mittel, die Mithandelnden über geheime Ansichten oder Motive einer Person aufzuklären; das heißt, er ist kein zum Zwecke construirtes Handwerksmittel. Er ist entweder wirkliche und natürliche Rede des Einsamen mit der Einsamkeit (*cum ipsa solitudine loqui* sagt Cicero Tusc. III 63) oder mit sich selber; oder der auf der Bühne Einsame wendet sich ans Publikum und spricht mit diesem. Wir haben erst durch Menander deutlich gelernt, welche Bedeutung das Reden mit dem Publikum für die neue Komödie hatte. In der Tat ist ja das ein Zug uralten Wesens der Komödie. Wie der tragische Schauspieler zum Chor, so spricht der komische, wenigstens so oft er will, zum Publikum (*ἄνδρες οἱ παρόντες ἐν λόγῳ*), er erzählt ihm worum es sich handelt, nicht obgleich, sondern weil sein Mitspieler das schon weiß (*βούλει τὸ πρᾶγμα τοῖς θεαταῖσιν φράσω*);). In den wenigen Monologen bei Aristophanes findet sich das nicht; bei Menander und Plautus aber ist es gerade Eigenheit des Monologs, ja Menanders Monologe werden sich, wenn das Material weiter vermehrt sein wird, wahrscheinlich noch deutlicher als es jetzt schon geht, in Selbstgespräche und Reden ans Publikum sondern oder, innerhalb desselben Monologs, den Übergang aus der einen in die andere Art erkennen lassen. Nicht minder klar ist die technische Absicht bei Terenz, wenn er diesen Verkehr mit den Zuschauern in seinen Bearbeitungen völlig fallen läßt. Wir sehen, daß hier Plautus, nicht Terenz, der attischere von Beiden ist; und Terenz ist es, der das Lustspiel als Gattung von diesem rudimentären Rest befreit hat.

Der Monolog der Komödie hat eine große litterarhistorische Bedeutung. Auf seine allgemeine Nachwirkung werde ich unten noch hinweisen; in der antiken Liebesdichtung in Poesie und Prosa hat er sich beständig fortgesetzt. Denn wie man auch über die Art des Zusammenhanges der römischen Elegie mit hellenistischer Dichtung urteilen möge: es ist kein Zweifel, daß die spezifische Liebesdichtung der griechischen Litteratur zwar in der älteren jonischen Poesie ihre Anfänge, durch Euripides die stärksten Impulse erhalten, aber erst in der neuen Komödie, vornehmlich durch Menander, feste Gestalt gewonnen, ihre Personen und Motive für alle Zeiten typisch ausgebildet hat. Der Monolog des menandrischen Liebhabers ist wiedererschienen als Monolog des Liebenden im hellenistischen Epyllion, im Liebesroman, in der römischen Elegie. Auch 'des Mädchens Klage' stammt aus der Liebeskomödie. Die Monologe der liebenden Frauen in Ovids Metamorphosen stellen diesen von der Komödie ausge-

gangenen, durch die hellenistische Poesie gegangenen Liebesmonolog am reichlichsten und deutlichsten vor Augen, wie er einerseits in dem Streit von Vernunft und Leidenschaft sein altes dramatisches Element wieder aufgenommen, andererseits gerade die Behandlung dieses pathetischen Stoffes durch die rhetorische Technik schematisirt, durch die rhetorische Praxis gesteigert und amplificirt hat.

Wie Ovid von Menander, so kommt in einer durch die Rhetorik gebrochenen Linie Seneca von Euripides her. Von Euripides und gewiß, in Übertreibung der von Euripides behutsam angewendeten Freiheit, von seinen Nachfolgern in der jüngeren Tragödie kommt das Sprechen über den Kopf des Chors und auch der auf der Bühne anwesenden Personen hinweg. Die Rhetorik hat, besonders in der Ethopöie, den ethischen und pathetischen Monolog ausgebildet; Seneca hat von ihr sowohl die Vorliebe für monologische Äußerung des Affects als die Technik der Ausführung, besonders die zugespitzte Argumentation der Leidenschaft. Auch der Grad der Unbekümmertheit um das Dramatische, der ihn dazu führt, beständig die Anwesenden zu ignoriren und gleichsam die Bedingungen des dramatischen Dialogs zu negiren, ja die mit allen Mitteln des Pathos vorgebrachte Rede des Einen gelegentlich vom Andern als eine stumme Betrachtung bezeichnen zu lassen, diese Verkennung der Lebensbedingungen der Kunst, die er auszuüben meint, ist nur dadurch zu erklären, daß die Technik einer andern Kunst seinen Sinn gefangen hält.

Hier nun öffnet sich der Blick auf die dramatische Weltliteratur. Daß die Kunst der Tragödie von Seneca, die der Komödie von Terenz und Plautus ausgegangen, ist unbestritten. Überall, im freibewegten Drama der Hochrenaissance wie im stilisirten des Rococo, in dem durch die Griechen erneuerten deutschen wie bei Kleist, Grillparzer und Hebbel, überall wo das Drama den Zusammenhang mit seiner Gattung, das heißt sein Leben bewahrt hat, gilt der Monolog im Innern des Stückes, und zwar als eines der vornehmsten Mittel, Empfindung ungehemmt ans Licht treten zu lassen, Überlegung und Absicht, Betrachtung über das Geschehene und Geschehende frei zu äußern. Wenn Shakespeare und Calderon, Racine und Voltaire an Sophokles und Euripides angeknüpft hätten, wie Goethe und Schiller, so hätten sie den Monolog der modernen Tragödie neu erfinden müssen; Goethe und Schiller haben ihn nicht bei den Griechen gefunden, sondern bei Shakespeare und den Franzosen. Senecas Monolog aber ist nicht von der Art, daß aus ihm der Monolog der englischen, spanischen, französischen Tragödie hätte hervorgehn können. Andererseits ist die Verwendung des Monologs bei Molière und Holberg nicht verschieden von der des Tragödienmonologs, Shakespeares und Calderons Monolog in der Komödie von gleicher Art wie in der Tragödie, der Tragödienmonolog überhaupt im Wesen nicht verschieden vom Monolog der römischen Komödie, das heißt, um nur mit Größen zu rechnen, die wir vor Augen haben, vom Monolog Menanders.

Als Folgerung ergibt sich, daß der Monolog in der dramatischen Welt-

litteratur, in Tragödie und Komödie, direct aus der römischen, indirect aus der attischen Komödie stammt. Wer mir bis hierher gefolgt ist, wird merken, daß es dieser Gedanke gewesen ist, der mir zu der ganzen vorliegenden Untersuchung den Anstoß gegeben hat. Leider reichen meine Studien nicht aus, den Gedanken aus der Sphäre des dilettantischen Einfalls in die des wissenschaftlich begründeten Satzes zu erheben. Ich muß mich also begnügen, auf seine Wichtigkeit hinzuweisen, und ihn so als These, zu Beweis oder Widerlegung, für einen Andern hier stehen lassen.

Inhalt.

1. Einleitung. Epos	S. 1
2. Aeschylos	6
3. Sophokles	9
4. Euripides	14
5. Aristophanes	35
6. Mittlere und neue Komödie	38
7. Römische Komödie: Form	46
8. Römische Komödie: Inhalt	70
9. Menander	78
10. Seneca	89
11. Selbstanrede	94
12. Rückblick und Folgerung	113

Sachregister.

	s.		s.
Achilles Tatius	111	Aristoteles Poetik	113 f.
Aeschylos	7 ff. 115	Bakchylides	97
Akontios	6	Berliner Klass.texte V 2 S. 115 (Kom.)	86. 88
Akte	49 ff.	Botenberichte	73
Aktschluß	28. 49 ff. 59 ²	Bühne leer ohne Aktschluß . . .	51. 88
Alexis	45	Catull	109 f.
<i>ἀνδρες</i>	79 ff.	— VIII	81 ² . 103 ¹
<i>anime</i>	106 ff.	Chor in der Komödie	39 ff. 115
Anrede an Körperteil	95. 99	— bei Plautus (Rud. Poen.) . . .	44. 54 ¹
Antiphanes	45	— in der Tragödie	40 ²
a parte	48 ¹	<i>χοροῦ</i>	43 f. 50 f. 59 ² . 87 f.
Apollodoros (Phormio Heeyra) . .	58. 67	(vgl. Intermezzo)	
Apuleius	111	Cicero	111 f.
Archilochos	96	Demophilos	62
Aristophanes	35 ff. 100. 115	Dialog: Beginn mitten im Gegenstand	42 f.
— Acharner	36	Diphilos (Rudens Casina) . . .	53 f. 63 f.
— Wolken	37	Doppelmonolog	63 ff. 88. 93

	S.		S.
ἔα	30. 67. 82	Komödie, neue, Monolog: Erzählung	73. 89
Elegie	117	— — — Inhalt	70 ff.
Epiktet	112	— — — Motivierung	70 f. 72. 89
Euripides	14 ff. 98 ff. 116	— — — Prologreden	70. 85
— Alkestis	14 ff. 84. 99	— römische, Verhältniß zu den	
— Bakchen	25	Originalen	46. 66. 75 f.
— Elektra	24	<i>πραδία</i>	94 f.
— Hekabe	23. 27. 34	Küchenreden	45. 78
— Helena	24. 30. 33. 53. 63	Liebesdichtung	117
— Herakles	27	Marc Aurel	112
— Herakliden	20	Melcager	109
— Hippolytos	23	Menander 38. 55 ff. 78 ff. 86 ff. 100 ff. 116 ff.	
— Ion	23. 28. 29	— Arten der Monologe	87
— Iphigenie A.	25. 29	— <i>Γεωργός</i>	84 f.
— Iphigenie T.	21. 23 f.	— <i>Ἐπιτρέποντες</i>	83 f. 88
— Kyklops	26. 29	— <i>Περιχειρουμένη</i>	84. 88
— Medea	16 ff. 98 f.	— <i>Πλόκιον</i>	85
— Monodien	29	— Prologrede	79. 85
— Monog mit Aktschluß	28. 29. 53	— <i>Σαμία</i>	79 ff. 88
— Oineus	19	Monolog an den Aktgrenzen 49 ff. 87 f. 92	
— Orestes	24 f. 31 f.	— Belauschung aus dem Hintergrunde	
— Philoktetes	20	68. 74. 81. 82. 87. 88 f.	
— Phoenissen	24 f. 31. 34	— Betrachtung	34. 73. 89. 93
— Prologe	14. 16. 17. 19 ff. 91	— zur Einführung	7. 10. 30 f. 37 ¹ . 71
— — Schutzfliehender	21	— Häufung	68 ff.
— Stheneboia	20	— Überlegung	3. 33 f. 71 f. 79 ff. 89
— Telephos	19	Name statt 1. Person	109
— Troades	24. 28. 30	Octavia	93
Gebet	2. 7. 29	Ovid Metamorphosen 4 ² . 6. 90. 111. 117 f.	
Glorän pap. (Kom.)	86. 88	Philemon (Mercator Trinummus Mostellaria)	
Heraklit	5	49 ff. 63 f.	
Homer	2 ff. 94 ff.	— Polemik gegen Menander	85 ³
Horaz	112	— <i>Σπρατιώτης</i>	78
— ars poetica	114	Philosophen	5
<i>ὑπόκρισις</i> in der Erzählung	73. 89	Philosophisches Selbstgespräch	111 f.
<i>ὑποκριτής</i>	1. 6	Pindar	96 f.
Ibykos	96	Platon	5
Intermezzo 44 ² . 50 ⁶ . 59. 61 f. 69. 73 f. 93		Plautus	46 ff. 102 ff.
(vgl. χοροῦ)		— Amphitruo	61
Komödie: Anrede ans Publikum 79 ff. 117		— Asinaria	62
— Schauplatz der Handlung	39	— Aulularia	56 f. 65. 69 f.
— alte	35 ff.	— Bacchides	55 f. 65
— mittlere	39. 41. 43	— Captivi	59
— — Monolog	45	— Casina	54. 64 f.
— neue	38 ff. 100 ff. 116 ff.	— Cureulio	61 f.
— — Monolog	42. 44. 78 ff. 117	— menandrische Stücke	55 ff. 65 f.
— — — Affect	3. 71 f. 89	— Miles	60 f.
— — — Betrachtung mit Anwendung		— Monodie und Monolog	75 ff.
auf Einzelfall	75 ff.	— Mostellaria	52
— — — Charakterisierung	74	— Persa	46 ff. 63
— — — dramaturgischer Zweck 74 f. 87		— — Zeit des Originals	46 f. A.

	s.		s.
Plautus, Poenulus	56. 65	Terenz	46 ff. 102 ff.
— Pseudolus	60. 66	— Andria	57
— Rudens	54. 64	— entfernt die Anrede ans Publikum	80. 117
Plural 1. Pers.	95	— Eunuchus	57. 65 f.
Properz	5. 110	— Heautontimorumenos, Zwischenchor	59 ²
<i>ψυχή</i>	97. 98 f.	— menandrische Stücke	57 f. 65 f.
Rede ins Haus zurück	67. 88	Theognis	96
Rhesos	35	<i>Συμῶς</i>	3. 95
Rhetorik	118	tibicen	44
Rhetorischer Monolog	90. 118	Tragödie	6 ff. 98 ff. 115 ff.
— Selbstanrede	108	— Monolog nach Anfang vor Parodos	7. 12. 31 f.
Roman	6. 111	— — nach Entfernung des Chors	12 f. 15 f. 31. 33. 38
Selbstanrede	3. 16. 18. 32. 9± ff.	— — in Gegenwart Anderer	7. 10. 26 ff. 87. 91
— mit Namen	97 f. 99 ff.	Zutrittsmonolog	48. 67
Seneca	90 ff. 106 ff. 112. 118	Zwischenreden	68. 89
— Chor	40 ² . 91 f.	Übergangsmoнолог	48. 71
— Monolog als stumm bezeichnet	92 ¹	Vergil	4 f. 110 f.
— Prologe	90 f.		
Soloscenen	73 f. 85		
Sophokles	9 ff. 98. 116		
— Parodos	10		

Stellenregister.

	s.		s.
Accius frg. 489 R.	106 ¹	Euripides Alk. 837 ff.	16. 99
Aeschylus Agam. 1 ff.	7 f.	— El. 140	100
— Choeph. 899 ff.	9	— Hek. 726 ff.	34. 99 f.
— Eum. 1 ff.	8	— Hel. 164	100 ¹
— Prom. 88 ff.	7	— Hel. 386 ff.	33
Anaxandrides frg. 59	100	— Iph. A. 303 ff.	42
Archilochos frg. 7	96	— Med. 1 ff.	16 f.
— 66	5	— — 400 ff.	18. 99
Aristophanes Ach. 1 ff.	36 f.	— Or. 466	99
— — 480 ff.	36. 100	— Stheneboia prol.	20 ²
— Nub. 1 ff.	37	— frg. 558	19
— Ran. 830	43	— — 696	19
Catullus 8, 5	110 ¹	— — 924	99
Cicero pro Sestio 118	40 ²	Hesiod Theog. 36	95
Claudius Rede v. Lyon 2, 20	108	Hibeh-pap. I 24	56 ⁷ . 86 ³ . 89
Com. att. frg. adesp. 104 K.	80	Ilias Σ 3 ff.	3
Com. pall. frg. inc. 59 R.	105 ²	Lucrez 3, 1024 ff.	112
Dio Chrys. 19, 5	40 ²	Meleager A. P. 12, 117	109
Donat z. Ter. And. praef. p. 38, 21 W.	44	Menander <i>Ἐπιτρ.</i> 413 ff.	101 f.
Euripides Alk. 1 ff.	14. 19	— Σαι. 48	79 ³

Menander $\Sigma\alpha\mu$. 110 ff.	s. 100 f.	Propertius II 8, 17 ff.	s. 110
— — 134 ff.	101	— II 10, 11	110
— — 274	82	Quintilian decl. 315	108
— — 319—324	83 ¹	— inst. XI 99	40 ²
— frg. 24	79	Sappho 52	5
— — 164	85	Seneca Ag. 126, 8	92 ¹
— — 461	79	— — 226 ff.	106
— — 536	79	— de clem. I 9	108
— — 541	85	— Med. 562 ff.	106
Odyssee ζ 118 ff.	3	— — 893—977	107 f.
— ν 9 ff.	3. 94 ff.	— — 897	107 ⁴
Pacuvius frg. 284 R.	106	— Thy. 176 ff.	107
Plautus Amph. 315	105 ³	Ser. Sulpicius an Cicero ep. IV 5, 4	1 ²
— Asin. 809	50 ⁶	Sophokles Ai. 815 ff.	12 f.
— Bacch. 398 ff.	103 f.	— Antig. 225 ff.	98
— Capt. 636	102	— El. 634 ff.	12
— Cas. 616 ff.	65	— — 766 ff.	11
— Cist. 643	105	— Phil. 1222 ff.	42
— Epid. 81 ff.	105	— — 1348 ff.	11. 33
— — 164	104 ²	— Trach. 1 ff.	14
— Merc. 1 ff.	80. 85 ³	— frg. 690	11
— — 111 ff.	102	Terenz Eun. 50 ff.	105 ³ f.
— Persa 1	47 ¹	— Heaut. 512	105 ³ f.
— Pseud. 398	104 ³	Theokrit 11, 62 ff.	108
— — 573	50	— XXX	108 f.
— Stich. 631 ff.	104 f.	Trag. frg. adesp. 398 N.	99
— Trin. 1008 ff.	102 f.	Vergil Aen. II 567—588	5
Plutarch Ant. 76	111		