

EPICHARMOS UND DIE ALTE ATTISCHE KOMÖDIE

Was wir an Nachrichten über den sizilischen Dichter Epicharmos haben, ist nicht ganz wenig, steckt aber voller Widersprüche. Von seinen eigenen Dichtungen kennen wir zwar zahlreiche, aber meist nur kurze Bruchstücke; und die verdanken ihre Überlieferung fast nur dem einseitigen Interesse von Lexikographen und Gnomologen (Schmid-Stählin I 640). Kein Wunder also, daß sich an seine Persönlichkeit noch immer einige ungelöste Probleme knüpfen: die Frage nach seiner Lebenszeit, nach dem Ort seiner Geburt, nach dem Aussehen seiner Stücke und endlich die nach seinem Einfluß auf die alte attische Komödie. Diese letzte Frage hat von jeher eine recht verschiedene Beantwortung erfahren. Was darüber vor dem RE-Artikel Kaibels (VI 34 ff.; 1907) erschienen ist, darf zumeist als durch diesen Artikel überholt gelten. Aber auch nach dem Erscheinen des Artikels kam die Diskussion nicht zur Ruhe; im folgenden seien zunächst die wichtigsten einschlägigen Arbeiten aufgeführt und kurz charakterisiert und daran der Versuch angeschlossen, über sie hinauszukommen.

Kaibel selbst hatte sich (RE VI 39, 37) über unsere Frage vorsichtig ausgedrückt: es ist denkbar, daß manche Ähnlichkeiten der attischen Komödie nicht sowohl Keime der alten Wurzel sind, aus der auch Epicharms Possen hervorgewachsen waren, sondern auf direkter Nachahmung beruhen. Er führt dann im besonderen einige Titel an, den anapästischen Tetrameter und einen schon vom schol. Aristoph. Fried. 185 vermerkten Anklang aristophanischer Dialogführung an Epicharmos.

Schon kurz vor dem RE-Artikel Kaibels war erschienen Arnold v. Salis *De Doriensium ludorum in comoedia Attica vestigiis*; Diss. Basel 1905, von Alfred Körte veranlaßt. Ihren Ertrag faßt Salis (56) so zusammen: Aus der dorischen Komödie stammt der Anzug der attischen Komödienschauspieler, Phallus und Zote, wie gewisse Witze aus dem Alltag und aus der Mythologie; einige Typen, besonders der Parasit; der

anapästische Tetrameter; Komödienstoffe, wie z. B. die Hochzeit des Herakles, die Einkehr des Herakles bei dem Kentauren Pholos; einige Komödientitel.

Herm. Ed. Sieckmann schrieb 1906 auf Anregung Friedr. Leos in Göttingen die Dissertation *De comoediae Atticae primordiis*; sie verteidigt vor allem folgende Thesen: Der Agon der aristophanischen Komödie ist aus Gründen der Komposition, des Metrums und des Umfangs mit einer Epicharmischen Posse gleichzusetzen; aus Epicharmos stammen ferner die episodischen Szenen (d. sind die burlesken Szenen nach der Parabase) und die Mythen-travestie. Die erste Behauptung ist sofort nach Erscheinen der Arbeit von Wilh. Suetz Philol. Woch. 1907, 1377 mit ausführlicher Begründung völlig abgelehnt worden.

Die Gießener Dissertation von Josef Kanz *De tetrametro trochaico* 1913, von Alfr. Körte betreut, sucht zu erweisen, daß sich von dem trochäischen Tetrameter, wie ihn die Tragiker von den Jambographen übernommen haben, der Tetrameter stark unterscheidet, den Epicharmos aus dem dorischen Volkslied herübernahm und an die alte attische Komödie weitergab.

Der Amerikaner Prescottt untersucht (*Class. Phil.* 12 [1917] 405 ff.) unter dem Titel „Die Vorläufer der hellenistischen Komödie“ die Entwicklungsgeschichte der Komödie. Er warnt eindringlich vor einer Überschätzung des Epicharmischen Einflusses auf die attische Komödie, bezweifelt selbst für Epicharmos die Existenz einer Typenkomödie und kann ein Weiterleben von dessen Agon höchstens in untergeordneten Streitszenen anerkennen wie in der der beiden *λόγοι* in den *Wolken* oder in dem Kampfgespräch zwischen *Πενία* und *Πλοῦτος* im *Plutos* des Aristophanes.

In dem RE-Artikel über die Komödie (XI 1221 f.; 1921) äußert sich Alfred Körte zu unserm Problem; von der attischen Komödie führt er auf Epicharmos zurück: metrisch den anapästischen und trochäischen Tetrameter, die Brechung des jambischen Trimeters durch Personenwechsel (*ἀντιλαβαί*), Stoffwahl, einzelne Titel, von den Typen zwar nicht den Herakles, wohl aber den Parasiten und den Bramarbas.

In der Einleitung zu seiner Ausgabe der aristophanischen *Frösche* kommt Rademacher (1921) S. 15 auf die Frage: Ist Epicharmos Erfinder des Agons und ist diese Kunstform im attischen Drama von ihm entlehnt? und beantwortet sie

nach einer äußerst gründlichen Untersuchung (S. 33): Es spricht kein Grund für die These, und manche Gründe sprechen dagegen.

Pickard-Cambridge hat in seinem wertvollen Buch *Dithyramb tragedy and comedy* (Oxford 1927) S. 410 versucht, einen vermittelnden Standpunkt einzunehmen; gleich weit entfernt von Zielinskis Behauptung (Glied. d. altatt. Kom. [1885] 243), man habe in Athen vor Platon die Stücke des Epicharmos nicht einmal gekannt, wie von Salis. Viele Erscheinungen seien freilich der attischen Komödie und dem Epicharmos gemeinsam: die Typen des Philosophen, Parasiten, ἄγροικος, Herakles, Odysseus und der Spott auf die Götter; aber das könnten die Athener auch entweder selbst erfunden oder von den Doriern im Peloponnes übernommen haben, ebenso den anapästischen Tetrameter; der Agon ist attisches Gewächs. Übereinstimmungen in kleinlichen Einzelheiten, wie Witzen, und in der Betitelung von Stücken wägen den grundlegenden Unterschied zwischen der Epicharmischen Komödie ohne Chor und der attischen mit Chor bei weitem nicht auf.

Die Literaturgeschichte von Schmid-Stählin (I 1929) spricht über unsere Frage nicht zusammenhängend; beachtlich ist aber die abschließende Bemerkung (649): ob die sizilische Komödie stark auf die alte attische gewirkt habe, ist schwer festzustellen, weil Ähnlichkeiten zwischen beiden auf die gemeinsame Quelle des alten dorischen Schwanks zurückgeführt werden können.

Endlich wird noch zweier Neuerscheinungen zu gedenken sein, bei denen unsere Frage zwar nicht im Mittelpunkt der Untersuchung steht, in denen aber doch bedeutsame Äußerungen über sie fallen; es sind das: der Aufsatz E. Bickels über Geistererscheinungen bei Aischylos (in dieser Zeitschrift Bd. 91 [43] 123 ff.) und E. Buschor, *Satyrtänze und frühes Drama* (Sitz.-Ber. München '43, Heft 5). Dagegen beschränkt sich H. Hertler, *Vom dionysischen Tanz zum komischen Spiel* (1947) S. 14 auf die Bemerkung: „Die dorische Posse war durch Epicharm so früh auf die Höhe eines literarischen Kunstprodukts erhoben worden, daß die feinere Ausgestaltung des attischen Lustspiels bis ins Metrische hinein von diesem Vorbild nicht unberührt bleiben konnte.“

Im ganzen läßt sich wohl als entscheidende Tendenz in der Entwicklung des Problems feststellen, daß zwar die angeführte Behauptung Zielinskis, Epicharmos sei vor Platon in

Athen unbekannt gewesen, heute von niemand mehr verteidigt wird; auf der anderen Seite hat aber die Ansicht von einem großen Einfluß des Epicharmos auf die attische Komödie immer mehr Positionen verloren; ganz gewiß wird auch der extreme Standpunkt von Salis heute von niemand mehr geteilt.

Wir müssen mit der Betrachtung der Epicharmischen Metrik beginnen; zunächst einige Bemerkungen über den Vers des Epicharmos überhaupt. Der Sikuler gilt als Erfinder der *ἀντιλαβαί*, d. h. der Brechung des Verses durch Personenwechsel oder Verteilung eines Verses auf zwei oder mehr Sprechende. Tatsächlich ist die Tragödie in der Anwendung der *ἀντιλαβή* sehr zurückhaltend. Bei Aischylos kommt kein Fall vor, bei Sophokles dagegen ist sie vom Aias an immer häufiger; in der alten Komödie ist sie sehr geläufig. Die Vermutung, daß die *ἀντιλαβή* über Epicharmos, bei dem wir etwa 20 *ἀντιλαβαί* im jamb. Trimeter und troch. Tetrameter kennen, in das griechische Drama oder wenigstens in die alte Komödie eindrang, liegt da nahe und ist auch öfter aufgestellt worden; dagegen wurde geäußert (Radermacher 20), daß die komische Dichtung an sich eine größere natürliche Beweglichkeit besitzt; man hätte auch noch anführen können, daß auch das Streben der Komödie, sich der Umgangssprache zu nähern, zur Aufnahme der *ἀντιλαβαί* habe führen können. In die gleiche Richtung deutet auch die ursprünglich überraschende Tatsache, daß in dem neuen Satyrspiel *Ἰχνευταί* des Sophokles die *ἀντιλαβή* vorkommt; das Stück wird allgemein (mit der einzigen Ausnahme Erich Bethes) als ein Jugendwerk des Sophokles betrachtet. Soll man es nun für wahrscheinlicher halten, daß schon in der Jugend des Sophokles eine solche Neuerung von Epicharm über die alte Komödie ins Satyrspiel eindrang, als daß sowohl die alte Komödie als auch die Tragiker aus eigenem darauf kamen, den regelmäßigen Ablauf des Verses durch das der Umgangssprache abgelassene Dazwischenreden eines Gesprächsteilnehmers zu unterbrechen?

Die *lex Porson* wird von den Jambographen und der Tragödie ausnahmslos beobachtet; das bildet nach P. Maas Metrik (§ 13) sogar einen Hauptunterschied zwischen den komischen und den tragischen Dialogversen. Epicharmos beobachtet diese *lex* nicht; denn wenn Kanz (44 f.) 8 Fälle auführt, in denen sie befolgt erscheint, dagegen 19 (darunter fälschlich frg. 44, 2 und 124, 4), in denen er sie nicht befolgt, so heißt das doch nichts anderes, als daß er die Regel nicht

kennt. Die alte Komödie vernachlässigt sie ständig (Kanz 64); dagegen gilt sie (Kanz 70) in der mittleren Komödie bei den meisten Dichtern, aber z. B. bei Alexis garnicht. Von der neuen Komödie hat Menandros, den doch so viele Gelehrte ganz im Bann des Euripides stehen lassen, die lex Porson nicht eingehalten. Nach dieser Aufzählung scheint es die Komödie im allgemeinen mit dieser lex recht verschieden gehalten zu haben; und ein zuverlässiges Kriterium ist weder für die Abhängigkeit der neuen Komödie von der Tragödie noch für die Abhängigkeit der alten Komödie von Epicharmos aus der Behandlung der lex Porson zu gewinnen.

Die Wirkung von Doppelkonsonanten auf die Quantität des vorhergehenden Vokals äußert sich bei den griechischen Dichtern sehr verschieden. Summarisch lernten wir, daß bei Homer und den Tragikern *muta cum liquida* in der Regel Position machen, bei den Komikern ebenso regelmäßig keine; und man bezeichnete die letzte Erscheinung mit dem irreführenden Namen *correptio Attica* (irreführend, weil auch außerhalb Attikas Konsonantengruppen ein konsonantisch gewertet wurden; und besonders, weil diese Behandlung keine Erfindung attischer Dichter ist, sondern nur der lebenden Aussprache Rechnung trug, in Attika also *φύσει*, nicht *θέσει*, vorhanden war). Bei näherem Zusehen ist dieses Bild aber durchaus nicht so klar, die Scheidung gar lange nicht so scharf. Lang ist bei Homer immer der Vokal vor *muta + μν*, vor *media (βγδ) + λ* (Maas § 124). Die Tragiker kommen in der Zulassung der *correptio Attica* dem attischen Gebrauch weit entgegen (Schmid-Stählin II 143. 2); bei Epicharmos ist eine starke Ausdehnung der sog. *correptio Attica* zu beobachten; bei Aristophanes ist in der Regel nur der Vokal lang, der vor *media + μνλ* steht. Von einer Übereinstimmung zwischen Epicharmos und der alten Komödie ist nur bei der Behandlung der (seltenen) Verbindung *γμ* zu sprechen, die bei beiden Position bewirkt; während z. B. *βλ* bei Aristophanes stets, bei Epicharmos nie Position macht, die Verbindung von *δθφ* imt *ρ* bei Epicharmos immer, bei Aristophanes selten den vorhergehenden Vokal längt. Hier von Übereinstimmung oder Übernahme zu sprechen ist völlig unmöglich.

Bei der Vergleichung der Metrik des Epicharmos und der alten Komödie, auch bei Kanz, pflegt ein ganz wichtiger Umstand völlig übersehen zu werden. Ich nehme hier das Ergebnis eines folgenden Abschnitts schon voraus, nämlich die

sichere Tatsache, daß Epicharmos keinen Chor und keine Musik hat, daß also seine Verse lauter gesprochene Verse sind. Bei der Tragödie und der Komödie ist ein ansehnlicher Teil der Verse entweder melisch (also zu einem Chorlied gehörig) oder, wie z. B. die *ρήματα* der Parabase und des Agons, recitativ. Diese unter Musikbegleitung vorgetragene Verse sind nun in manchen anderen Erscheinungen freier (Maas § 109 A); besonders aber scheint in ihnen die Auflösung der Länge in zwei Kürzen häufig zu sein. Daß dieser wichtige Unterschied zwischen dem gesprochenen Vers und dem melischen oder recitativen nicht beachtet, vielmehr der Vers des Epicharmos ohne Einschränkung dem Vers des Aristophanes gegenübergestellt wurde, ist bisher, soviel ich sehe, nur an einer Stelle getadelt worden, aber ich hoffe an einem eindrucksvollen Beispiel nachzuweisen, daß diese Unterscheidung eine ausschlaggebende Rolle spielt. Jedenfalls darf schon hier betont werden, daß sich von lyrischen Versmaßen bei Epicharmos keine Spur findet (Pickard 409).

Epicharmos hat drei Versmaße angewendet, den jambischen Trimeter, den trochäischen und den anapästischen Tetrameter. Von den beiden Stücken *Χορεύοντες* und *Ἐπινίκιος* ist uns bei Hephaestion (de metris VIII p. 25 Consbr.) überliefert, daß sie nur in anapästischen Tetrametern geschrieben waren. Da wir ferner aus 9 Stücken nur jambische Trimeter haben, aus den übrigen Stücken nur anapästische Tetrameter, erscheint die Vermutung gerechtfertigt, daß die Stücke Epicharms jeweils nur ein Versmaß aufwiesen, also ungefähr das Gegenteil von der bunten Mischung von Versmaßen, die die alte attische Komödie zeigt.

Was nun den jambischen Trimeter des Epicharmos betrifft, so ist sich alles darüber einig, daß er von den jonischen Jambographen kommt (Schmid-Stählin I 647); in dieser Übernahme hatte Epicharmos aber schon einen Vorläufer in seinem Landsmann, dem Dichter Aristoxenos aus Selinus, dessen er (frg. 88) mit den "Worten" gedenkt: *οἱ τοὺς ἰάμβους καὶ τὸν ἀριστον τρόπον, ἴδεν πρῶτος εἰσηγήσαθ' ὠριστόξενος* (Schmid-St. I 638, 2). Auch die attische Tragödie hat, wie jetzt allgemein angenommen wird (Schmid-St. II 525), ihren jambischen Trimeter von diesen Jambographen übernommen. Während aber bei den Jambographen noch auf 9 jambische Trimeter ein rein jambischer kommt, d. h. einer ohne irrationale Längen und ohne Auflösungen, kommt ein solcher bei Aischylos

erst auf 14, bei Sophokles auf 17, bei Euripides auf 22½ jambische Trimeter (Rumpel Philol. 28 [1869] 601). Bei Aristophanes schwankt die entsprechende Zahl zwischen 45 (Wolken) und 114 (Ritter.Rumpel ebda.), Durchschnitt 69. Bei Epicharmos zähle ich auf 66 jamb. Trimeter einen rein jambischen. Doch möchte ich glauben, daß die geringe Zahl von Trimetern, die wir von Epicharmos besitzen, nicht ausreicht zu einem irgendwie beweiskräftigen Vergleich, weder in diesem Punkt noch in anderen. Ich könnte deshalb nicht das Urteil unterschreiben, daß der jambische Trimeter durch Epicharmos die für die Komödie maßgebende Form erhalten hat (Körte 1225, 3). Vorsichtiger lautet es bei Schmid-Stählin (I 647, 12): Epicharmos baut seinen jambischen Trimeter viel weniger streng als die Jambographen und die Tragiker, mit ähnlicher Freiheit wie die älteren attischen Komiker. Es wäre wohl auch reichlich seltsam, wenn die attische Komödie, die ihre innere Haltung, die *λαβεική ιδέα* oder den *λαβεισμός*, die persönlichen Angriffe auf Prominente aller Art, in denen sie sich wesentlich von Epicharmos scheidet, von den Jambographen übernahm, die Form, in die diese Invektiven bei den Jambographen gekleidet waren, die Form des jambischen Trimeters, erst von Epicharmos hätte ausgestalten lassen müssen, wenn sie also nicht selbst die durch den Inhalt und die Lebensnähe des Spieles geforderten Veränderungen gefunden und (hier übrigens ganz parallel zur Entwicklung der Tragödie) die Freiheiten immer weiter ausgebaut hätte.

Der trochäische Tetrameter war sicher ein von Epicharmos besonders gern verwendeter Vers (Salis 41); das und nicht mehr darf man aus der Tatsache schließen, daß Marius Victorinus ihn als *μέτρον Ἐπιχάρμειον* bezeichnet; denn daß mit dieser Bezeichnung nicht Epicharmos als der Erfinder dieses Versmaßes hingestellt werden soll, beweist die gleich folgende Benennung des anapästischen Tetrameters als *μέτρον Ἀριστοφάνειον*. Im Gegenteil, es ist mit Recht darauf hingewiesen worden, daß der trochäische Tetrameter wahrscheinlich schon früher im Gebrauch war sowohl im Volkslied wie in der Literatur, hier vor allem wieder bei den Jambographen (Pickard 370, 4. 409). Aber doch soll er durch Epicharmos die für die Komödie maßgebende Form erhalten haben (Körte 1225, 3) und als ein besonderes Verdienst der Dissertation von Kanz *De tetram. Trochaico* wird die Erbringung des Beweises dafür betrachtet, daß der Tetrameter des Epicharmos von dem der

		Auf je 100 Verse finden sich im troch. Tetrameter																		Verse nur aus Troch. u. Spond.			
		Gesamtzahl der Verse						Spondeus im			Tribrachys im						Anapäst im				ein Vers mit		
								Fuß			Fuß						Fuß				Auflösungen		
		2.	4.	6	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	2.	4.	6.	1	—	3	15*	1*		—*		
Jambographen . . .	50	72	31	6	1	3	—	2	1	—	—	3	1	—	3	15*	1*	—*	84*				
Tragiker	48	67	40	11	1,14	1,5	0,7	14,3	1	0,2	0,7	1,8	1,3	19*	4,6*	19*	4,6*	0,4*	71*				
Epicharm	50	55	42	18	3,5	3,5	7	10,2	6	7	9,5	10,3	9,5	37*	19*	37*	19*	6*	37				
Alte Komödie . . .	58	66	52	8	1,4	2,2	0,6	7,1	2,2	0,6	3	1	2,2	19,2*	5*	19,2*	5*	0,3*	75*				
Mittlere Komödie .	55	60	48	17	3,7	4	1,7	16	3,7	3	8	3	3	48*	4*	48*	4*	4*	50				
Neue Komödie . . .	23	50	59	16,6	2	4	0,4	2	1,5	4	8	5	4	42*	12*	42*	12*	1*	44,7*				

Die Zahlen mit * sind nach den Angaben bei Kanz errechnet.

Jambographen und dem des Aischylos stark abweicht, dagegen mit dem der alten attischen Komiker übereinstimmt (Körte 1225, 4). Ich habe nun aus der Dissertation von Kanz die wichtigsten Ergebnisse in Form einer Tabelle zusammengestellt. Daraus ergibt sich, daß die alte Komödie, besonders was die Auflösungen in Tribrachys und Anapäst betrifft, den trochäischen Tetrameter eher mit dem der Jambographen und der Tragiker als mit dem des Epicharmos übereinstimmend gebaut hat. Dabei ist aber noch nicht berücksichtigt, daß, so veranstaltet, der Vergleich zwischen Epicharmos und der alten Komödie irreführt. Denn bei Epicharmos handelt es sich um 116 trochäische Sprechverse, während die 920 trochäischen Tetrameter der alten Komödie sich zusammensetzen (White, *The verse of Greek comedy* [1912] 103) aus 116 melischen Tetrametern und 779 recitativen, von denen wieder 391 in den *ρήματα* und *ἐπιρρήματα* der Parabasen, 388 in anderen Teilen der Komödien vorkamen, alle aber an Stellen, an denen die Auflösung der Längen an sich häufiger ist als in den gesprochenen Versen. Nimmt man diese Erwägung noch hinzu, so erscheint der Abstand der alten Komödie von Epicharmos noch wesentlich größer, die alte Komödie rückt aber den Tragikern und besonders den Jambographen noch näher. Freilich sind hier noch nicht alle Kriterien berücksichtigt, an deren Hand Kanz die trochäischen Tetrameter prüft und vergleicht. Trotzdem ist schon nach dieser Statistik auffallend, was Kanz als Ergebnis seiner Untersuchungen hinstellt (73): Man muß 2 Arten von Tetrametern unterscheiden, den einen der Jambographen und Tragiker und den andern des Epicharmos und der alten Komödie; in der Mitte zwischen beiden Gruppen steht die mittlere und neue Komödie und vor allem Menander. Das Urteil Körtes ist bereits oben angeführt. Neuerdings hat Maas in seiner Metrik (§ 118) gerade die häufigen Teilungen der *brevia* und *ancipitia* im trochäischen Tetrameter des Epicharmos zum Ausgangspunkt dafür genommen, eine Sonderstellung gerade des Epicharmos gegenüber der gesamten attischen Komödie zu beeründen; dabei ist noch unerwähnt, daß in 72 trochäischen Tetrametern des Epicharmos sich 8 Daktylen finden (Kanz 43), also auf je 9 Verse ein Daktylus, in 920 Versen der gesamten alten Komödie aber nur 6 Daktylen (Kanz 59), also auf je 153 Verse einer. Bei sämtlichen Tragikern kommen in den trochäischen Tetrametern nur 2 Daktylen vor und beide bei einem Eigennamen und beide bei Euri-

pides (nämlich Or. 1535 und J. A. 882). Wem steht nun die ἀρχαία in der Behandlung dieses Versmaßes näher, den Tragicern oder Epicharmos? — Ganz interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Frage, woher Epicharmos das Versmaß nahm, für das er so besondere Vorliebe zeigte. Nach Kanz (45) hat er es aus dem sizilischen Volkslied; aber die ältere Vermutung von O. Hoffmann (Gesch. d. griech. Spr. 126 ff.), Epicharmos habe das Versmaß aus Phrynichos, einem Vorgänger des Aischylos, und aus Aischylos selbst kennen gelernt, hat Kanz so wenig widerlegt (das behauptet aber Pickard 370, 4), daß Radermacher (19) sie sogar von neuem aufgreift: Die Vorliebe des Phrynichos, sagt Radermacher, für den trochäischen Tetrameter findet Entsprechung bei Epicharmos; es ist wieder eine schwerlich zufällige Gleichmäßigkeit. Und beachtlich scheint auch die Vermutung (Schmid-St. I 647), daß Epicharmos im Lauf seiner langen Entwicklung vom trochäischen Tetrameter zum jambischen Trimeter übergegangen ist, wie auch die attische Tragödie.

Anapästisches Metrum kennen wir bei Epicharmos nur in 8 Fragmenten, deren Zugehörigkeit zu einer Komödie nicht bestimmt werden kann. Darunter sind ganze 3 Tetrameter und 2 Dimeter, alles andere sind nur Teile von Verszeilen; also ein äußerst dürftiges Vergleichsmaterial. Dafür haben wir aber eine Notiz aus dem Altertum, bei Hephästion; sie lautet: Der anapäst. Tetrameter heißt auch μέτρον Ἀριστοφάνειον; nicht als ob ihn Aristophanes als erster gefunden hätte; denn er kommt auch bei Kratinos vor, und vor Kratinos bei Epicharmos, der auch zwei ganze Dramen in diesem Metrum geschrieben hat, die Χορευόντες und den Ἐπιπύκιος. Soweit Hephästion; wir können diese Notiz jetzt fortsetzen: Und vor Epicharmos bei Aristoxenos, von dem wir überhaupt nur einen Vers besitzen, einen anapästischen Tetrameter! Das Urteil namhafter deutscher Philologen ging dahin, daß Epicharmos den anapästischen Langvers von den dorischen Marschliedern hernahm und in die Literatur einführte; von ihm habe ihn dann die alte Komödie übernommen (Crusius Philol. Suppl. VI 284. Kaibel Hermes 24, 55 A. Salis 41. 56. Körte 1224, 66). Dagegen wurde aber mit Recht eingewendet, daß dieses Versmaß gerade in den ältesten Baugliedern der alten attischen Komödie sich findet, nämlich in Agon und Parabase, daß es also auch hauptsächlich recitativ gebraucht wurde (Pickard 409, 1. White 22). Aristophanes hat (White 121) 1235 reci-

tative Tetrameter, davon allein 778 in Agonen. Da ist es wahrscheinlich, daß dieser Vers schon früh direkt aus den dorischen ἐμβατήρια in die attische Komödie herüberwanderte. Hieß er doch auch (nach Hephaestion 25. 21 ff.) geradezu μέτρον Λακωνικόν (Pickard 411. Schmid-Stählin I 647).

Fassen wir alles zusammen, was vergleichend über die Metrik des Epicharmos und der alten Komödie zu sagen war, so wird sich das Urteil kaum aufrecht erhalten lassen, daß der Einfluß des Epicharmos auf die attische Komödie in der Behandlung der wichtigsten Versmaße geradezu bestimmend war (Körte 1225, 15).

Doch ist der die Metrik betreffende Teil dieses Vergleichs von untergeordneter Bedeutung. Viel wichtiger ist schon, was über den Bau der Stücke zu sagen ist.

Die Länge der Stücke des Epicharmos hat sich berechnen lassen. Porphyrius bringt nämlich (vita Plotini 24) die Nachricht, Apollodoros aus Athen habe die sämtlichen Dramen des Epicharmos in 10 τόμοι gesammelt. Th. Birt (Das antike Buchwesen 446. 496) stellt fest, daß eine aristophanische Komödie mit durchschnittlich 1500 Versen einen τόμος füllte. Und mindestens 35 Stücke hat Epicharmos verfaßt. Das ergibt für die einzelnen Stücke eine Länge von $10 \times 1500 : 35 =$ rund 400 Versen. Damit stimmt eine Notiz aus dem liber glossarum (Kaibel S. 72) überein, wonach die Dichter *non excederent in singulis (sc. comoediis) versus trecenos*. Diese Berechnung ist allgemein angenommen worden mit Ausnahme von Pickard, der aber auch (406 f.) kurze Stücke bei Epicharmos voraussetzt.

Diese kurzen Stücke scheinen zunächst nicht als κωμῳδία bezeichnet worden zu sein. Es ist aber nicht so, daß erst Porphyrius im Leben Plotins (24) von Ἐπίχαρμος ὁ κωμῳδιογράφος spricht (Rad. 15); schon Plato erwähnt (Theaetet 152 E) τῶν ποιητῶν οἱ ἄκροι τῆς ποιήσεως, κωμῳδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγῳδίας δὲ Ὅμηρος; bei Theokrit (epigr. 18) ist Ἐπίχαρμος ὁ τῶν κωμῳδίων εὐρών, und auch Aristoteles spricht in seiner Poetik wiederholt (1448 a, 1449 b), wenn von dem Anspruch der Megarer auf die Erfindung der Komödie die Rede ist, von Ἐπίχαρμος (einmal Ἐ. ὁ ποιητής). Die Erklärung dafür, daß die Stücke des Epicharmos gewöhnlich als ποιήματα oder δράματα bezeichnet werden (Dionysios περὶ τῶν ποιημάτων Ἐπιχάρμου bei Hesych. s. δράμα; Athen. 94 F. Hephaest. S. 49, 2 nach Radermacher 15), Epicharmos selbst aber zur Gattung der

κωμῳδία gestellt wurde, mag darin zu suchen sein, daß man sich eben doch bewußt war, daß zur κωμῳδία auch ein κῶμος gehörte (Pickard 403); und den hatte Epicharmos nicht.

Nun fehlte es im Bereich des dorischen Stammes gewiß nicht an κῶμοι. Die Scholien zu Theokrit (Prolegomena S. 2 f. Wendel) wissen davon Folgendes zu erzählen: Gelegentlich eines Bürgerkrieges in Syrakus, bei dem viele umkamen, einigte sich schließlich die Menge; man glaubte der Artemis Dank für diese Ruhestiftung zu schulden. Die Bauern brachten ihr deshalb Gaben dar und feierten die Göttin in Liedern. Diese Gesänge der Bauern bekamen bald einen festen Platz und eine stehende Einrichtung. Die Bauern sangen, ausgerüstet mit Broten, die verschiedene Tiergestalten aufwiesen, mit einem Ranzen voll Sämereien, mit einem Schlauch voll Wein, von dem sie den Begegnenden einschenkten. Sie trugen Kränze, hatten Hirschgeweihe vor den Kopf gebunden und schlangen den λαγωβόλος (Stecken zum Erlegen von Hasen). Wer in dem Sängerwettstreit siegte, erhielt das Brot des Besiegten und blieb in der Stadt Syrakus; die Besiegten aber taten sich zusammen, zogen in die umliegenden Dörfer und sammelten hier für sich Lebensmittel. Dabei sangen sie spaßhafte Lieder und sprachen Segenswünsche für die Spender. Soweit der Scholiast. Veranstaltungen, die diesem Bukolienkomos von Syrakus ähnlich sehen, können wir für dorisches Gebiet weiter erschließen aus der Erwähnung von γελοιασταί mit Holzmasken zu Ehren der Κορυθαλία (Epiklesis der Artemis) in Italien (Hesych. s. κωριττοί und κορυθαλιστριαί. Schmid I 636, 1). Dazu kommt die Menge von kleinen Tonfiguren, die im Heiligtum der Artemis Orthia in Sparta gefunden wurden und das Vorhandensein von Satyr-tänzerchören schon vom 7. Jahrh. an erweisen, dann die nicht minder zahlreichen Satyrbilder der Flächenkunst aus Lakonien und aus dem die künstlerische Darstellung des Satyrtanzes besonders pflegenden Korinth, die die Weitergabe der künstlerischen Form vom Chor der dämonischen Satyroi an den der bürgerlichen κωμασταί lückenlos veranschaulichen (Buschor 12. 16. 28. 33. 37 und sonst. Pickard 254 ff. mit Abbildungen), Also: es gab im dorischen Bereich gewiß κῶμοι, aber bei Epicharmos kann von keinem Chorlied die Rede sein, am allerwenigsten von einem in Tiergestalten verummten κῶμος (Schmid I 640, 6). Unter seinen Fragmenten fehlen durchaus lyrische Maße, wie sie ein Chorgesang voraussetzen müßte. Es ist wiederholt versucht worden, Vermutungen über das Mit-

wirken eines Chors für einzelne Stücke des Epicharmos zu begründen. Das bezog sich auf die Stücke: *Σειρήνες* (Rad. 18, Pick. 405), *Χορεύοντες* (Rad. 18), *Περίαλλος ἢ Ἡφαιστος* (Rad. 18), *Κωμασταί* (Pick. 405, Salis 28), *Ἦβας γάμος* (Pick. 405. Körte 1224, 3. 1225, 41). Aber alle Bemühungen aus den 239 Fragmenten des Epicharmos eines für einen etwa vorhandenen Chor zu reklamieren, haben sich mit dem einen Stückchen begnügen müssen (frg. 101): *ἡ δ' Ἀσυχία χαρίεσσα γυνὰ | καὶ Σωφροσύνας πλατίον οἰκεῖ* (Schmid 639, 14). Hier wird also allegorisierend gesagt: Die Ruhe ist eine reizvolle Frau und haust nahe bei der Selbstbeherrschung. Es wäre aber voreilig, aus diesen zwei anapästischen Dimetern irgend einen Schluß ziehen zu wollen; dem steht gegenüber, daß gerade Agonszenen, wie sie in *Γὰ καὶ θάλαττα, Λόγος καὶ Λογίνα* vorgekommen sein müssen, keine Möglichkeit bieten, irgendwie noch einen Chor innerhalb der rund 400 Verse unterzubringen; ja die Kürze der Stücke allein schließt schon das regelmäßige Auftreten eines Chores aus (Rad. 18. Pick. 405).

Das Fehlen des Chors mag dem Dichter Vorteile gebracht haben: er konnte mit der Form hemmungsloser variieren (Pick. 405); er war auch nicht an eine Orchestra gebunden, sondern konnte, wie nach ihm die Phlyakenposse, sein Spiel auf irgend einem improvisierten hölzernen Gerüst ablaufen lassen (Schmid 640, 7). Das sind Erwägungen, die es begreiflich machen, daß die Entwicklung auch nicht gerade zur Einführung eines Chores drängte.

Für unsere Frage ist das Fehlen des Chores eine zentrale, entscheidende Tatsache, der gegenüber alles, was noch zu sagen ist, an Bedeutung zurücktritt. Mit dem Fehlen des Chors allein ist die Frage, ob Epicharmos bestimmenden Einfluß auf die alte attische Komödie gehabt haben kann, endgültig verneint. Die alte attische Komödie ist in Attika selbst aus zwei Bestandteilen zusammengewachsen. Von diesen darf der *κῶμος* wohl als autochthon bezeichnet werden, selbst wenn seine allerletzten Wurzeln noch in das Gebiet der Satyrtranzchöre hinaufreichen sollten. Schon die Dissertation von Greifenhagen (Eine attische sf. Vasengattung und die Darstellung des *κῶμος* im 6. Jhdt. Königsberg 1929) hatte den Beweis erbracht, daß die Komastenvbilder der attischen Flächenkunst bereits im 6. Jhdt. sich von den dorischen, speziell korinthischen Vorbildern lösten. Und jetzt hat Buschor lückenlos erwiesen: Werke der Kleinplastik zeigen schon im 7. Jahrh.,

Werke der Flächenkunst in noch viel größerer Zahl während des ganzen 6. Jahrh. (also z. T. lange vor Epicharmos) und zwar nicht nur im Stammland der Satyrchöre, Lakonien, sondern auch in Korinth und Athen Tänze dämonischer Satyroi. Die Tänze und die Gestalten der Dämonen werden im Lauf des Jahrhunderts zahmer, menschlicher; Jünglingsatyroi und Silentänze bekommen das Übergewicht. Daneben gab es aber von alters her Darstellungen von Tierchören (S. 33); deren Zusammenhang mit der Komödie ist ohne weiteres klar, während bei der Linie, die von den Chören dämonischer Satyrn über die vermenschlichten Satyroi weiter geht, schwer zu sagen ist, wo sie in den „Vorbereich der Komödie“ eintritt; ja vielleicht ist es sogar zweifelhaft, ob die mit Sicherheit diesem Bereich zuzuweisenden Bilder doch nicht nur „den bürgerlichen Komos in die Tradition der rechten Satyrbilder hineinstellen“ (67), ohne innerlich zu dieser Tradition zu gehören, ohne über die Darstellungsform etwas mit ihr gemein zu haben (vgl. Herter RE XIX 1701). Aber wie dem auch sei, daß eine Beeinflussung Attikas durch Sizilien nicht mehr nötig war und auch nicht stattfand, geht aus den Darlegungen Buschors klar hervor. Daß die zweite Wurzel der attischen Komödie, der Dialog, aus der dorischen Volkssposse stammt, braucht wohl gegen niemand erwiesen zu werden. Noch weniger zweifelhaft ist es, daß aus dieser Volkssposse sich auch das Spiel Epicharms herleitet, das also mit der attischen Komödie wohl verwandt, aber nicht deren Vorbild ist, sondern eine „anders gartete Grundform“ darstellt. Mit dieser Einreihung Epicharms durch Bickel (133) kann man wohl einverstanden sein, während ich mich ihm da, wo er mit Kaibel eine Benutzung des Epicharmos durch Aristophanes annimmt, schon im Vorstehenden nicht anzuschließen vermochte und ebensowenig im Folgenden.

Denn kehren wir zu dem chorlosen Spiel des Epicharmos zurück! Ihm fehlte mit dem Chor das, was die ältesten Stücke und den Kern der alten attischen Komödie bildet, die Parabase und die Parodos. Ihm fehlte das, was die alte Komödie so scharf von der Tragödie scheidet, die epirrhematische Gliederung gegenüber der eepisodischen der Tragödie. Denn die epirrhematische Gliederung beruht auf der Anteilnahme des Chors oder einzelner Choreuten an der Rezitation der *ῥήματα*.

Wie steht es aber mit dem Agon? Der Agon ist attisch, alles andere, besonders die burlesken Szenen nach der Parabase, sind dorisch, hieß es auf der einen Seite (Zielinski 134 ff.); der

Agon ist dorisch-epicharmisch, alles andere jonisch-attisch, auf der anderen (Sieckmann). Hier hat Radermachers Untersuchung in der Einleitung zu den Fröschen erfreulich klärend gewirkt. Der Agon ist nichts Sizilisches, sondern etwas allgemein Hellenisches. Es sei erinnert an den im kyklischen Epos erzählten Agon zwischen Kalchas und Mopsos, an des Prodikos ἀγών zwischen Tugend und Laster und ähnliches. So kommt Radermacher zu dem Schluß, daß der Agon der attischen Komödie autochthon ist, und Schmid (I 646, 3) übernimmt dieses Ergebnis in der Formulierung: den Agon hat weder Epicharmos von Attika noch Attika von Epicharmos übernommen. Bei Epicharmos legen sicher zwei Titel, nämlich Ἰᾶ καὶ θάλασσα, Λόγος καὶ Λογίνα, die Vermutung sehr nahe, daß das Stück ein Streitgespräch zwischen Festland und Wasser, zwischen Substantiven männlichen und solchen weiblichen Geschlechtes enthielt. Aber die These Sieckmanns, die er hauptsächlich mit der Kürze der epicharmischen Stücke begründet, daß nämlich der Agon des Aristophanes nichts anderes sei, als das herübergenommene ganze Stück des Epicharmos, ist an sich schon unwahrscheinlich, da außer in den beiden genannten Stücken bei Epicharmos keine weiteren solchen Streit-szenen angesetzt werden können. Ein Agon ist schließlich auch ein Streit um Thesen; namentlich mit dieser Begründung hat schon Suesß (Phil. Woch. 1907, 1377) Sieckmanns Behauptung abgelehnt. Sie scheitert aber auch schon an der Tatsache, daß es bei Aristophanes keinen Agon ohne Chor gibt und auch die Agone epirrhematisch gebaut sind. Jene Streitszenen zwischen Wasser und Festland, zwischen Maskulinen und Femininen sind übrigens auch inhaltlich der späteren attischen Komödie nicht unbekannt; ich denke hier an den Streit zwischen den allegorischen Figuren Plutos und Penia in dem späten Plutos des Aristophanes. Agone der Tragödie, die ich als Konvergenzerscheinung dieser Gattung in der Richtung gegen die Komödie hin bezeichnen möchte, schlagen auch in diese Art (Aias, Antigone). Die Agone der alten Komödie sind davon aber wesentlich verschieden. Bei Aristophanes stellt der Agon einen Kampf dar für und gegen ein närrisches Ziel, ein Ziel, das in der Zukunft liegt und erst erreicht werden soll, Weiberherrschaft, Friedensschluß, Wolkenkuckucksheim; bei Epicharmos und den ihm gleichen Agonen geht es niemals um Zukünftiges, sondern um real Gegenwärtiges oder Vergangenes. Nicht einmal der Streit zwischen dem ἄδικος und dem

δικαίος λόγος der Wolken ist hiervon auszunehmen; denn auch hier bringt der ἀδικος λόγος Zukunftsmusik, es ist auch hier ein Werben um Ideen, kein Rechten um Bestehendes. Bei Epicharmos, der aus dem Heimatland der Rhetorik stammt, mag der rhetorische Charakter dieser Szenen besonders stark hervorgetreten sein (Prescott 415, 1). Daß bei einem ἀγών ein Schiedsrichter mitwirkt, ist wohl selbstverständlich und hiefür bedurfte weder Epicharmos noch die ἀρχαία erst lange eines Vorbildes. Daß bei Epicharmos dieser Dritte ein Parteimann war, läßt sich für den Ringkampf im „Amykos“ vielleicht erschließen (Rad. 32), aber nicht verallgemeinern; damit fällt auch die Gegenüberstellung dieses Parteimanns und des unparteiischen βωμολόχος, der in jedem ἀγών der ἀρχαία mitwirkt, zusammen.

Nach Aristoteles' Poetik haben Epicharmos und der für uns sonst nicht greifbare Phormis als erste in den Dramen eine geschlossene Handlung gebracht; denn so wird wohl der griechische Satz aufzufassen sein: τὸ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις Poet. 1449 b. In die gleiche Richtung weist eine Notiz des Anonymus περὶ κωμωδίας (Kaibel S. 7) über Epicharmos: οὗτος πρῶτος τὴν κωμωδίαν διερριμμένην ἀνεκτήσατο πολλὰ προσφιλοτεχνήσας er hat zuerst die lose auseinanderflatternde Komödienhandlung geschlossen, indem er viele technische Neuerungen anbrachte. In Zusammenhang damit hat man dann die Nachricht des Aristoteles (ebenf. 1449 b) gebracht: Das Darstellen geschlossener Handlungen kam zunächst aus Sizilien, von den Athenern aber hat Krates zuerst angefangen, die jambische Idee aufzugeben und λόγους καὶ μύθους καθόλου ποιεῖν; das bedeutet wohl auch nicht viel anderes als daß er eine Handlung durch das ganze Stück hin durchgeführt hat, während vorher oder neben ihm eine andere Art des Komödienaufbaus üblich war. Daraufhin sind die dürftigen Nachrichten über Krates und seine ganz spärlichen Fragmente immer wieder untersucht worden mit dem Ergebnis, daß sie viel weniger politischen Spött zu enthalten schienen als die übrigen Komikerfragmente. Das wurde verschieden erklärt: zur Zeit des Krates sei der Komödie wieder einmal ein Verbot des ὀνομαστὶ κωμωδεῖν auferlegt worden (alle die Nachrichten über solche Verbote sind mit ebenso großer Vorsicht aufzunehmen wie ein anderer Verlegenheitsbehelf, wenn ein angebliches Zitat aus einem Stück nicht in unsern Text hineinpassen will: die Annahme einer retractatio).

Oder: der Einfluß des Epicharmos habe sich nur in einer nicht-politischen, mit dorischem Humor erfüllten Strömung oder Richtung innerhalb der alten Komödie geäußert. Die Vertreter dieser Richtung seien in der ἀρχαία ;Krates und Pherekrates gewesen; in der mittleren und neuen Komödie habe sich diese Richtung stärker durchgesetzt und sei schließlich in Menander zur Alleinherrschaft gekommen. Diese Ansicht hat seit Zielinski und Salis immer wieder Anhänger gefunden, ist aber niemals bewiesen worden und ist an sich wenig glaubhaft. Die alte attische Komödie ist von allen ihren Vertretern einheitlich und gleich aufgebaut worden; über soche Sezessionen, wie sie hier vermutet werden, wären wir, bei der boshaften gegenseitigen Kritik aller Komiker, zweifellos besser unterrichtet. Das μύθους ποιεῖν oder das λογους καὶ μύθους ποιεῖν mag sich auf das während der Schaffenszeit des Aristophanes üblich werdende Durchkomponieren der Stücke beziehen; d. h. die Komödien des Aristophanes enthalten bis zu den Vögeln nach der Parabase eine Reihe von burlesken Szenen, die mit der Handlung des Stückes so gut wie nichts mehr zu tun haben, sie nicht mehr vorwärts treiben. Szenen, deren Zahl beliebig vermehrt werden kann; die eigentliche Handlung hat schon mit dem Schluß der Parabase ihr Ende erreicht. Von den Vögeln an wird es bei Aristophanes Gepflogenheit die Handlung des Stückes bis zum Schluß des Dramas weiterzuführen; die losen Szenen fallen weg. Doch ist auch diese Lösung fraglich; denn gerade diese Szenen sind bei Aristophanes episodisch gegliedert und im jambischen Trimeter, d. h. also im eigentlichen Sprechvers auch des ernstesten Dramas gehalten. So erwecken sie nicht den Anschein, als seien sie ein altes Bauglied der Komödie, das gerade z. Zt. des Aristophanes brüchig geworden und abgefallen wäre.

Was nun schließlich die innere Haltung der epicharmischen Stücke betrifft, die auf die ἀρχαία abgefärbt haben soll, so ist wohl am raschesten die Frage erledigt, wie es hier mit der Behandlung der Götter und Halbgötter durch die Dichter steht. Gewiß ist Aristophanes erstaunlich kühn in seinem Spott auf einzelne Götter, vor allem Dionysos, und Halbgötter wie Herakles. Und gerade den letzten nimmt auch Epicharmos wiederholt in ganz boshafter Weise aufs Korn, z. B. im Alkyoneus, Busiris, Ἡβας γάμος, Ἡρακλῆς ὁ ἐπὶ τὸν ζωστήρα u. Ἡρακλῆς ὁ παρὰ Φόλφ. Diese unbezweifelbare Übereinstimmung ist aber nicht als Abhängigkeit des einen Dichters vom anderen

zu deuten. Die Keimzellen für diese Haltung des griechischen Dichters, des griechischen Menschen gegen seine Götter liegen schon in gewissen Szenen Homers (s. W. Nestle, Vom Mythos zum Logos [1940] S. 28 A. 42). Man denke an die *Διὸς ἀπάτη* in der Ilias oder an die Fesselung des Ares und der Aphrodite in der Odyssee; von da aus ist es doch wirklich nicht mehr weit bis zu der vielleicht von Epicharmos erfundenen Handlung, daß nämlich Hephaistos seine Mutter auf einen von ihm raffiniert gebauten Stuhl fesselt und dann auf die Erde zum Kneipen geht. Nach langem Suchen erst finden ihn die Satyrn und führen den Trunkenen im Triumph in den Olymp zurück; eine Szene, die besonders bei Vasenmalern sehr beliebt war (Buschor 97 f.). So etwas lag aber auch schon in der Auffassung vorbereitet, die jeder Grieche von seinen Göttern hatte; er redete mit ihnen und von ihnen stets so, als ob sein Gott einen Spaß verstünde (Kleinknecht, Gebetsparodie 119). Außerdem hätten die Athener, wenn sie Herakles oder gar wenn sie das Heldenideal des eigenen Stammes verspottet hätten sehen wollen, nicht erst nach Sizilien zu gehen brauchen. Herakles und Odysseus wurden nicht von Epicharmos „degradiert“. Offenbar vertrug sich diese Haltung gegenüber den Göttern auch ganz gut mit den Beziehungen der attischen Bühne zum Kult, die, wohlgemerkt, ganz anders waren als die des Epicharmos. Das sizilische Spiel kannte sicher als Norm keine kultische Bindung; kam je eine solche vor, wie z. B. das geschilderte Zusammentreffen des Bukoliastenchores mit dem Artemiskult, so war das singulär, zufällig und oberflächlich. Die alte attische Komödie war aufs allerengste mit dem Dionysoskult verbunden, besonders seit sie 486 der Staat in seine Obhut übernommen hatte. Dieser Verbindung dankt sie ihre ruhige Entwicklung und den langen Bestand ihrer Eigenarten.

Auch zwei andere, ganz wichtige Verschiedenheiten zwischen Epicharmos und der *ἀρχαία* können wir, da sie von niemand bestritten werden, ganz kurz behandeln. Epicharmos kennt keinen politischen Spott, keine *λαμβική ἰδέα*. Es ist nicht einmal der Versuch gemacht worden, irgendeine Stelle seiner Fragmente in diesem Sinn zu deuten oder sonst irgendwoher politische Betätigung zu erschließen. Für die alte attische Komödie ist die politische Satire geradezu lebenswichtig. Das bedarf keines beweisenden Wortes. Kein Land Griechenlands bot zuerst diesem politischen Raisonement, später der rationalen Sophistik ein so günstiges geistiges Klima wie Attika.

Ebenso steht es mit der Zote. Welche Rolle die in der alten Komödie spielt und wie derb und unflätig die Zote des Aristophanes und seiner gleichzeitigen Kunstgenossen ist, braucht ebenfalls nicht mit Beispielen belegt zu werden. Bei Epicharmos hat man sich krampfhaft bemüht ein paar recht dürftige Äußerungen in diesem Sinn auszudeuten. Sie sind leicht aufzuzählen: Hesych versichert (frg. 191), bei Epicharm werde ἄγκυρα für τὸ αἰδοῖον gebraucht; und Athenäus (III 116) weiß (frg. 235), daß die Sikeler τὰ ἀνδρείατα καὶ γυναικεία αἰδοῖα als γέγραα bezeichnen. Dann hat er noch die Ausdrücke σῶρ (Dreck) und σατοφάγος (Dreckfresser) gebraucht; wenn man das dem Dichter als Zote anrechnen will, so beweist man damit, daß man nichts Rechtes gegen ihn vorzubringen hat. Sonst findet sich aber auch wirklich nichts.

Wir kommen zu den zwei letzten, aber auch festesten Positionen, an die sich die Behauptung von einem großen Einfluß des Epicharmos auf die attische Komödie klammert.

Die Dramen des sizilischen Dichters behandeln etwa zur Hälfte bekannte Sagen, vor allem, wie erwähnt, Sagen um Herakles und Odysseus; aber auch z. B. die Sage von der Erschaffung des Menschengeschlechtes (in Πύρρα καὶ Προμαθεύς), die Odipussage (Σφιγξ), die Sage vom troianischen Krieg (Φιλοκτήτης u. Τρωες); und von der alten attischen Komödie ist ja wohl bekannt, daß sie sich auch sehr liebevoll der Sage annahm. Es ist also nicht weiter verwunderlich, wenn in Athen gleiche Titel von Komödien auftauchen wie in Syrakus; wir kennen z. B. drei Stücke mit dem Titel Βούσειρις, zwei Ἡρακλῆς γαμῶν, sieben Ὀδυσσεύς usw. Damit ist selbstverständlich nichts für Abhängigkeit bewiesen. Der Mythos wird bei Epicharmos wie in der alten attischen Komödie karikiert. Und doch scheint mir ein wesentlicher Unterschied zu bestehen zwischen den Methoden, nach denen die beiden Dichtungen mit dem Mythos verfahren. Zunächst einmal je ein Beispiel aus beiden. Im Ὀδυσσεύς αὐτομόλος (O. als Überläufer) des Epicharmos erhält Odysseus vom Rat der Griechenfürsten vor Troia den Auftrag, sich nach Troia verkleidet einzuschleichen und dort Erkundigungen über die Stimmung der Troer einzuziehen. Odysseus nimmt den Auftrag an und macht sich auf den Weg. Halbwegs aber bleibt er stehen und überlegt sich den Fall. Wir haben den Monolog, den er da spricht (frg. 99). Nach Troia hineinzugehen und dabei sein Leben zu riskieren, das fällt ihm nicht ein. Er wird eine Weile da sitzen

bleiben und überlegen, welchen Bericht er nach seiner Rückkehr den Fürsten vorsetzen wird. Wenn er den erfunden hat, wird er ins Lager heimkehren. Das ist echte Mythen-*travestie*. Die haben wir auch in der alten attischen Komödie. Auch dafür ein Beispiel, die neugefundene Hypothese zu Kratinos' Dionysalexandros (nach Körte, Die griech. Komödie S. 27). Da Paris-Alexandros Angst hat, die Rolle des Richters in der Schönheitskonkurrenz der drei Göttinnen zu übernehmen, läßt sich Dionysos von Hermes überreden, für den königlichen Hirten einzutreten, daher der Name Dionysalexandros. Nach der Parabase, die, wie öfter, von den Dichtern handelte, kommen die Göttinnen, Hera verspricht ihm große Macht, Athene Glück im Krieg, Aphrodite aber Schönheit und Liebesglück, und deshalb entscheidet sich Dionysos für sie. Er holt die Helena aus Sparta; als er aber gleich darauf vernimmt, die Achäer verheerten das Land, da bekommt er es mit der Angst vor dem troischen Königssohn, dessen Rolle er spielt; er steckt Helena als Gans in einen Geflügelkorb und staffiert sich selbst als Widder aus. Alexandros entdeckt beide und will sie sofort den Achäern ausliefern, doch Helena sträubt sich und Alexandros läßt sich bewegen, sie als seine Gattin zu behalten. Den Dionysos rückt er aber zu den Achäern und der Satyrchor folgt ihm, da er seinen Herrn nicht verlassen will. Diese burleske Verzerrung epischer Motive wird aber nun dadurch politisch, daß der Dichter den Dionysos mit Perikles in Parallele stellt. Wie Dionysos um einer schönen Frau willen den verheerenden Feind ins troische Land bringt, sich aber dann feige versteckt, so hat Perikles angeblich um Aspasia's willen den Krieg mit den Spartanern angefangen und wagt keinen Kampf, als diese das attische Land verwüsten; die Auslieferung des Dionysos an die Achäer ist am Schluß ein deutlicher Fingerzeig, daß die Athener durch Preisgabe des Perikles den Frieden zurückgewinnen könnten. Wir sehen, auch hier überlagert zunächst eine Mythen-*travestie* den alten Mythos vom Parisurteil. Darüber aber breitet der Dichter noch eine andere, eine politische Schicht, und darin unterscheidet sich die alte attische Komödie wesentlich und tief von Epicharmos. Diesem ist die Mythen-*travestie* Selbstzweck, in Attika dient sie nur als Vehikel für die als viel wichtiger angesehene politische Satire. Und man darf nicht denken, das sei nur ein einziger Fall, der sich eben besonders glücklich in den Rahmen unserer Untersuchung einfüge. Der vielleicht orphische Mythos von der Erschaffung der

Welt in der Märchenkomödie der Vögel trägt nur die eigentliche, mit viel politischem Spott durchsetzte Idee des Stückes, ein Wolkenkuckucksheim zu gründen, das frei ist von den Partekämpfen und Rechtshändeln, die z. Zt. Athen ganz ausfüllen. Der Mythos von Herakles' Fahrt in die Unterwelt nach dem Kerberos dient als Folie für den Dichterwettstreit im Hades, in dem doch auch die heikle Frage über die Bedeutung des Alkibiades für den athenischen Staat erörtert wird.

Der Mythos erfährt aber in Athen noch eine ganz andere, spezifisch attische Behandlung, nämlich in der Paratragodie, d. h. der Dichter nimmt den Mythos so, wie er in irgend einer Tragödie bearbeitet vorliegt, und treibt nun damit seinen Spott; dabei gilt dieser Spott nicht sowohl dem Mythos als seiner Bearbeitung durch den tragischen Dichter. Auch dafür nur ein Beispiel, den Schluß der aristophanischen Thesmophoriazusen. Euripides hat — damit hatte das Stück begonnen — erfahren, daß die Frauen am nächsten Thesmophorenfest über ihn Gericht halten wollen, weil er in vielen seiner Dramen die Frauen so üble Rollen spielen läßt. Nach langem Suchen findet Euripides einen Mann, der als Frau verkleidet in die nur für Frauen zugängliche Feier gehen und den Dichter dort verteidigen will. Das ist sein Schwager Mnesilochos, der auch seine Sache ganz trefflich macht, indem er darlegt, daß die Frauen noch unendlich schlechter sind, als Euripides sie gezeichnet hat. Aber es wird der Versammlung geheim mitgeteilt, es habe sich ein Mann eingeschlichen. Peinliche Untersuchung führt zur Entdeckung des Mnesilochos, der nun sofort einem Polizisten zur Bewachung übergeben wird. Seine Lage ist besorgniserregend; er möchte gern seinem Schwager Euripides Kunde davon zukommen lassen, wie übel er dran ist. Da kommt ihm ein rettender Gedanke: der Vergleich seiner Lage mit der der Andromeda, die an den Felsen gefesselt zwischen der Furcht vor dem Seeungeheuer und der Hoffnung auf Rettung schwebt. Und so singt Mnesilochos die Arien, die Euripides in seinem Drama der Andromeda gegeben hat. Die erhoffte Wirkung tritt ein: Euripides naht als rettender Perseus und befreit den Mnesilochos aus der Gewalt des polizistischen Ungeheuers, dem er ein Mädchen zugeführt hat. — Das ist auch eine Art, mit Mythen umzugehen; aber eine nicht in Sizilien gewachsene. Diese Paratragodie durchsetzt jedes Stück des Aristophanes und ist viel häufiger als die reine Mythentravestie.

Wenn sich nun aus der einen Hälfte der Stücke des Epicharmos, nämlich denjenigen, die sich mit Mythen travestie beschäftigen, kaum ein Einfluß des Dichters auf die ἀρχαία ableiten läßt, wie sieht es dann mit der anderen Hälfte aus, mit den aus dem Alltag genommenen, den Genre-Stücken? Sie sind, antwortete bisher fast einstimmig die philologische Forschung, die Fundgrube der ersten festen Typen. Epicharmos, so heißt es weiter, hat zunächst ganz sicher den Typus des Parasiten geschaffen; andere Typen reihen sich an: der Bramarbas, der ἀλαζών σοφός, der ἀγροίκος; der großmäulige Koch, der Betrunkene. Von vornherein ist klar, daß bei der geringen Zahl und dem spärlichen Umfang der Bruchstücke des Epicharmos der Beweis für diese Behauptungen sich nur schwer erbringen läßt. Es ist aber nicht zulässig, die Beweisführung nun in folgender Weise umzukehren: Im Lamachos der Acharner finden wir den Typus des bramarbasierenden Soldaten bereits voll entwickelt. Der Typus stammt aber kaum aus dem athenischen Bürgerheer, sondern ist wohl von den Söldnerheeren hergenommen. Söldnerheere gab es in Athen damals noch nicht, wohl aber auf der Insel Sizilien. Da nun Epicharmos auch sonstige Typen — wieder erscheint der Betrunkene, der Parasit, der Bauer — auftreten läßt, spricht alles dafür, daß der Soldat als komischer Typus schon in der sizilischen Komödie seine Entwicklung genommen hat (so Wysk, Die Gestalt des Soldaten in der griechisch-römischen Komödie. Diss. Gießen 1921). Also ist Epicharmos der Erfinder des Bramarbas-Typus. Dieser Beweis kann keine einzige Zeile von Epicharmos für sich in Anspruch nehmen.

Nun ist von vornherein zuzugeben, daß die Heimat des komischen Typus eher in Stücken zu suchen ist, die aus dem Alltag schöpfen, als in solchen, die wie die der alten Komödie aus der Politik der Gegenwart genommen sind. Denn hier treten in vielen Hauptrollen Leute auf, die jedem Zuschauer, ja jedem Kind bekannt waren; es sind oft ganz bestimmte Individuen, denen dann der komische Dichter keine einzige Charaktereigenschaft, auch nicht in Nebensächlichem, mitgeben konnte, die der Wahrheit nicht entsprochen hätte; er konnte nur die vorhandenen Charaktereigenschaften karikieren, aber keine neuen dazu erfinden; das wäre von dem Publikum sofort als unwahr empfunden und mindestens mit Mißtrauen hingenommen worden. Die Komödie dagegen, die aus dem Alltag Repräsentanten des Dutzendmenschentums herausgreift

und einander gegenüber treten läßt, kommt ganz von selbst dazu, gewisse gegensätzliche Attributenkomplexe immer wieder einander entgegenzustellen; wobei natürlich die Karikatur auch wieder zu ihrem Recht kommt. Darin scheint mir der Beginn des Typisierens zu liegen; das Zustandekommen von Typen erscheint mir so begreiflicher als in folgender Darstellung (Prescott 442): die mythologische Komödie bietet einen Weg für die Entwicklung der Komödie, die sich mit Sitten, Intrigen und Gefühlen beschäftigt; denn die Travestie der mythischen Götter und Heroen kommt leicht dadurch zustande, daß man diese übernatürlichen Wesen auf das Niveau von gewöhnlichen menschlichen Kreaturen herunterdrückt und sie den Erfahrungen des Alltags aussetzt; die mythologische Komödie hat bereits Euripides vorweggenommen, indem er Götter und Menschen humanisierte. Soweit Prescott; mir scheint er eher den Weg beschrieben zu haben, auf dem früher Offenbach zu seinen Lustspielen kam und jetzt Giraudoux zu seinem Amphitryon 38 gekommen ist; dem gegenüber glaube ich, daß gerade in den aus dem Alltag genommenen, nicht mythologischen Stücken des Epicharmos die Quelle für die Schaffung von Typen lag und daß gerade ein Dorier wie er, von dem ursprünglich dorischen Mimos 'er an die mikroskopisch scharfe Beobachtung des Alltags gewöhnt, den für die Schaffung von Typen notwendigen philosophischen Blick besaß, um aus dem bunten Vielerlei von Durchschnittsmenschen, die auch durch seinen Alltag gingen, Gestalten herauszuholen, die, von ihm mit gegensätzlichen Eigenschaften aggregaten ausgestattet, durch ihr Zusammentreffen eine komische Handlung in Gang bringen und unterhalten konnten. So denke ich mir das Entstehen seiner Typen, wenn er wirklich deren mehr als den einen Parasiten geschaffen haben soll. Aber gerade weil nur die aus dem Alltag geschöpfte, philosophisch unterbaute Komödie des Epicharmos den Boden für Typen abgeben konnte, dürfen wir schon von vornherein sagen, daß er damit in Athen keine Schule machen konnte. Ich möchte, was ich meine, eben am Beispiel des Parasiten deutlich machen.

Epicharmos läßt in dem Stück Ἐλπὶς ἢ Πλοῦτος (frg. 35) einen Parasiten auftreten; es ist irgend ein Parasit; Athen. 235 E, der die Sache überliefert, sagt einleitend: Karystios aus Pergamon erzählt, der jetzt sogenannte Parasit sei zuerst von Alexis erfunden worden; er vergißt, daß Epicharmos ihn in dem Stück Ἐλπὶς ἢ Πλοῦτος beim Gelage hereinkommen und so

sprechen läßt. Und nun folgt das genannte Fragment, das ich nach Körtes Übersetzung gebe.

Mit jedem schmaus' ich, der mich haben will,
 Man braucht mich nur zu laden. Oder nein,
 Mit dem auch, der mich nicht will, schmause ich,
 Man braucht mich nicht zu laden. — Dort bin ich
 Dann witzig und erzeuge viel Gelächter.
 Den Hausherrn lobe ich, und wenn ihm einer
 Zu widersprechen wagt, so schimpfe ich
 Und werde wild. Hab ich dann viel gegessen
 Und viel getrunken, geh' ich heim. Die Leuchte
 Trägt mir kein Sklave, in der Dunkelheit
 Wank' einsam ich einher. Und stoße ich
 Auf Polizisten, dank' ich noch den Göttern,
 Wenn es nichts weiter setzt als Peitschenhiebe.
 Bin ich verprügelt dann nachhaus gelangt,
 So schlaf' ich ohne Bett, nichts hör' ich mehr,
 Solange mir der Wein die Sinne fesselt.

Also: wer der Parasit ist, können wir nicht sagen; aber wir können feststellen, daß er bereits alle die Eigenschaften besitzt, die ihm durch die ganze Komödie hindurch blieben: er kommt ungeladen, er steuert nicht zum Symposion bei, er ist schamlos im Schmeicheln und in der Verteidigung seines Brotgebers; er ist immer hungrig. ἀκλητος, ἀσύμβολος, ἀναιδής, ζῶμοῦ κεχρημένος das sind seine Kardinaligenschaften. Diese Gestalt hat Epicharmos aus dem Alltag von Syrakus genommen; der frühe Reichtum Siziliens und Großgriechenlands hatte dort die Entwicklung des Parasitentums begünstigt. In Athen waren die Voraussetzungen dafür erst in der 2. Hälfte des 5. Jahrhdts. gegeben; erst Kimon scheint als einer der ersten Athener ein großes Haus geführt und viele Gäste bewirtet zu haben, und erst der Verschwender Kallias sammelte solche Schmarotzer um sich. Und sofort griff die Komödie ein, die in der Kritik des Staates und der Gesellschaft eine ihrer wichtigsten Aufgaben sah. 421 wurden des Euripolis κόλακες aufgeführt. Das Drama spielt im Haus des Kallias. Dort verkehren als Schmarotzer: Protagoras (frg. 146), Alkibiades (frg. 158), der Tragiker Melanthios (164), der berühmte Kleiderdieb Orestes (166), der Schüler des Sokrates Chairephon (165), die Demagogen Ameipsias und Kleokritos (166. 167). Das sind also lauter Leute, bei denen das Parasitentum eine sekun-

däre, akzessorische Eigenschaft ist, die nicht primär Parasiten und nicht nur Parasiten sind. Der Dichter läßt sie nur als Parasiten handeln, um sie zu diffamieren. So wird dann auch von Kratinos und von Aristophanes der unbedeutende Politiker Arynias als Parasit verfolgt; außerdem Theoros, der Freund Kleons, von Aristophanes, der Politiker Kleonymos von demselben; der Seher Hierokles aus Oreos ist Parasit bei Hermippos, Phrynichos und Aristophanes; der schon genannte Marpsias auch bei Aristophanes; ein Politiker Kleokritos und der Tragiker Melanthios auch außerhalb der *κόμεαι* von Eupolis: Chairephon auch bei Aristophanes. Aus diesen Beispielen, die nicht nur aus Aristophanes, sondern auch aus anderen Dichtern der alten Komödie genommen sind, wird klar, daß diese Komödie ganz anders als Epicharmos arbeitete, wenn sie einen Parasiten auf die Bühne stellte. Sie nahm einen allen Zuschauern bekannten Prominenten und dichtete diesem, um ihn zu diffamieren, Handlungen und Verhalten eines Parasiten an. Der wahre Kern einer solchen Karikatur konnte ein Minimum sein, etwa die gelegentliche oder wiederholte Teilnahme des Angegriffenen an einem Schmaus, den der Reiche gab. Epicharmos stellt einen Parasiten als ein völlig freies Ergebnis seiner dichterisch-philosophischen Intuition fertig auf die Bühne. Der war noch nie etwas anderes gewesen als ein Parasit, während die Gestalten der attischen Bühne schon längst vorher im Leben nicht nur wirklich vorhanden, sondern sogar prominent gewesen, nur noch nie als Schmarotzer gebrandmarkt worden waren. Gewiß, die mittlere und die neue Komödie kennt dann den Parasitentypus; denn auch sie schöpft nach dem Untergang der politischen Komödie aus dem Leben des Alltags und kommt dadurch, auch ganz von selbst, zur Aufstellung von Typen. Man darf vielleicht der dichterischen Befähigung der Dichter der mittleren und der neuen Komödie soviel zutrauen, daß sie den Weg von dem individuellen Parasiten des Eupolis zu dem völlig typischen Parasiten von selbst fand; daß ihr auch die Entwicklung des Schmarotzertums in Athen dabei behilflich war, versteht sich von selbst. Ob dann noch ein Einfluß des Epicharmos nötig war, ist mindestens fraglich.

Und mit dem Bramarbastyp der griechischen Komödie steht es ganz ähnlich. Nachweisbar ist bei Epicharmos kein Vertreter dieses Typs. Lamachos in den Acharnern gilt als das Urbild des Bramarbas. Und doch, wie wenig Züge des späteren Bramarbastyps hat dieser Lamachos an sich! Für den spä-

teren Bramarbas ist es wesentlich: er ist feig im ernstesten Kampf, ruhmredig in der Heimat, raublustig nach einem Sieg und verschwenderisch in der Pause zwischen zwei Kriegen; und vor allem ist er ein Weiberheld. Das läßt sich aus den Soldaten der neuen Komödie, die wir durch Plautus und Terenz kennen, ableiten. Der Lamachos der Acharner ist wohl eine Karikatur des geschichtlichen Lamachos, ein alter Haudegen, der aber nicht einmal sonderlich begeistert ist, wie er von neuem Krieg hört, von Ruhmredigkeit weit entfernt ist, von Weibern nicht einmal spricht und mit dem Geld so sparsam umgeht, daß er nach jedem Feldzug dem Staat eine Rechnung für abgetragene Schuhe und Kleider einreicht (denn wir dürfen wohl annehmen, daß auch dieser, bei Plut. Nik. 15, 1 erwähnte Zug aus einer Anekdote der Komödie stammt). Aristophanes gab ihm keinen einzigen Zug mit, wie ihn die späteren Soldaten aufweisen; er konnte das nicht tun, sonst wäre das Publikum nicht mehr mitgegangen. Er konnte vorhandene Züge und Eigentümlichkeiten karikieren, aber seinen stadtbekanntem Individuen keine neuen andichten. Daß trotzdem sich aus Lamachos, und zwar nur aus Lamachos, der Typus des Bramarbas entwickelt hat, ist sicher richtig; aber der Weg von Lamachos bis zum Pyrgopolinikes des Plautinischen miles ist weit.

Nicht anders verhält es sich mit dem ἀλαζών σοφός. Der Philosoph steht später als Spottfigur im Mittelpunkt mancher Komödie; das hat Ant. Weiher in der Münchener Dissertation von 1913 (Philosophen und Philosophenspott in der attischen Komödie) ausführlich erwiesen. Epicharmos läßt in den Fragmenten 170—173 wiederholt durch irgend einen namenlosen dottore halbverstandene Lehren erkenntnistheoretischen Inhalts vortragen. Aristophanes hat den historischen Sokrates in den Mittelpunkt seiner Wolken gestellt. Und die spätere Karikatur des Philosophen überhaupt entlehnte ihre Farben immer wieder dem aristophanischen Sokratesbild; das darf man der Dissertation von Weiher wohl glauben. Gewiß, Sokrates ist in den Wolken karikiert; aber er ist auch nicht mehr als karikiert; es gilt nur, das Kernchen Wahrheit, das auch hinter dieser Karikatur steckt, richtig zu deuten.

Die κόλακες des Eupolis, die Acharner und die Wolken des Aristophanes haben uns gezeigt, wo wir den Ursprung der besprochenen Typen finden können. Sie entstammen nicht der dichterisch-philosophischen Abstraktion des Epicharmos, der

einen namenlosen Einzelnen aus dem Alltag aufgriff, ihm das fertige Mäntelchen eines Attributenschemas umhängte und so, gewiß mit Liebe, aber auch mit viel Kunst zu allgemein menschlicher Gültigkeit emporhob, sondern dem künstlerischen Realismus der *ἀρχαία*, die solche homunculi nicht kannte, auch nicht brauchte, dafür aber namhafte Zeitgenossen zu sich herunterzog, ihre tatsächlichen Mängel schonungslos karikierend bloßstellte und es ruhig weiteren Dichtergenerationen überließ, das Einmalige dieser Gestalten durch Anreihen ähnlicher Individuen aus ihrer Zeit zum *χαρακτήρ* im ursprünglichen Sinn des Wortes umzuformen. Denn Generationen mögen darauf gearbeitet haben, um aus dem anfangs wohl etwas zu groß gegriffenen Attributenbündel (= Typus) das Unwesentliche abzustreifen, nur das Notwendigste zurückzubehalten und mittels dieses Verfahrens einen solchen Vorrat an Typen zu gewinnen, wie ihn der Maskenkatalog des Pollux für die Zeit der neuen Komödie aufzählt (Robert, *Die Masken der neueren att. Komödie*. 25. Hall. Winkelmann. Progr. 1911).

Gegenüber dem, was bis jetzt aufgezählt ist, wiegen die paar Übereinstimmungen, die man in kleinen Motiven, Gedanken, Worten oder Wortverbindungen gefunden haben will, sehr wenig oder nichts. Es genügt, darauf hinzuweisen, wie sich einige neuere Forscher darüber äußern. Es ist gefährlich, sagt Pickard (412), Ähnlichkeiten zu einer Nachahmung zu übertreiben; die Tricks komischer Dichter sind vielfach die gleichen über die ganze Welt hin. Und Radermacher schließt (36) seine Untersuchung mit den Worten: Weit ab von der Entwicklung in Athen liegt die des dramatischen Spiels in Sizilien. Auch ich möchte glauben, daß die Stücke des Epicharmos sicher in Athen bekannt waren, daß aber die alte attische Komödie ganz unabhängig von der sizilischen sich entwickelte. Gewiß nehmen wir dann in der Periode der mittleren attischen Komödie wahr, daß auf der einen Seite Mythen-travestien sich mehren, auf der anderen die Schilderung des Alltags das Aufkommen von festen Typen nach sich zieht. Aber auch diese Entwicklung vollzieht sich wahrscheinlich ganz unabhängig von dem Vorbild des Epicharmos. Die Mythen waren allmählich abgegriffen und verbraucht, oder vergessen und unverständlich geworden. Auf der anderen Seite hatte die soziale Entwicklung auch des griechischen Mutterlandes den ehemaligen Vorsprung der unteritalischen und sizilischen Griechengemeinden bald aufgeholt und der Gesellschaftskritik

der Komödie fielen jetzt von selbst die Aufgaben zu, die der sizilischen schon 100 und mehr Jahre vorher gestellt waren. Sie hat sich dieser Aufgabe unterzogen, ohne sich des Rechtes auf eigengesetzliche Entwicklung von der ἀρχαία an zu begeben. Und die großen Unterschiede, die sich zwischen Aristophanes und Menander auf tun, lassen sich wohl erschöpfend aus den Konvergenzerscheinungen zwischen Tragödie und Komödie erklären, die sich in Form, Stoffbehandlung und innerer Haltung schon im letzten Drittel des 5. Jahrhdts. in voller Wirkung zeigen.

So steht denn Epicharmos nicht nur auf dorischem Boden isoliert da; er ist der einzige Dorier, dessen Namen die Geschichte der Komödie der Unsterblichkeit gewürdigt hat. Der frühere und größere Reichtum Siziliens und anderer Kolonien ließ wie die Luft eines Treibhauses manches, was im Mutterland langsam und bedächtig reifte, schnell zu Wuchs und Blüte kommen, das lustige Spiel durch Epicharmos, die Phlyakenposse durch Rhinthon, den Mimiambus durch Herondas und das Hirtenlied durch Theokrit. Aber es fehlte diesen Gewächsen die Kraft der Selbstbehauptung, des Perennierens. Die in einer einzigen Persönlichkeit kulminierende Leistung fand keine Fortsetzung. Die im Gefolge eben jenes Reichtums sich einstellende Neigung zu uneingeschränkter Freiheit, zu unstemem Wechsel ließ das Streben nach strengen Formen, nach kultischer Bindung nicht aufkommen und begründete den raschen Niedergang der Kunstübung.

München

Ernst Wüst

DAS WESEN DES UNENDLICHEN BEI ANAXIMANDER

Daß das Unendliche bei Anaximander nicht eigentlich materieller Natur war, ist jetzt allgemein anerkannt. Das ergibt sich daraus, daß es nach Aristoteles¹⁾ das All nicht nur umschließt, sondern auch steuert und das Göttliche heißt, und daß in Worten wie „Unrecht“ und „Buße“ von den Vorgängen, die sich in ihm vollziehen, gesprochen wird. Gigon

1) Phys. III 4, p. 203 b 10 (Vors. 12 A 15).