

## ZUM RUDENS DES PLAUTUS

Der Rudens des Plautus ist in neuerer Zeit mehrfach behandelt worden. Fr. Marx, Plautus' Rudens. Text und Kommentar Abt. d. Sächs. Acad. XXXIII Bd. N<sup>o</sup> V 1928) setzt es sich als Ziel, die diphileische Vorlage möglichst bis in den Wortlaut wiederzugewinnen. Wohl erkennt er an, daß Plautus manchmal ungeschickt übersetzt, daß er Witze einfügt, die nicht in die Stimmung passen, auch daß der Text in nachplautinischer Zeit gelegentlich umgestaltet ist, so daß wir in der handschriftlichen Überlieferung eine Doppelfassung vor uns haben <sup>1)</sup>. Aber im großen und ganzen hat er die Vorstellung, daß Plautus seine Vorlage im wesentlichen ebenso behandelt, wie es Terenz von sich bezeugt (Ad. 11): *verbum de verbo expressum extulit*. Sodann hat G. Jachmann, Plautinisches und Attisches 1931, 1 einige Szenen des Stückes (IV 1.5) als ungeschickte plautinische Einlagen angesprochen und hat auch angenommen, daß Plautus einiges beseitigt habe, insbesondere eine Szene, in der Plesidippus und Palaestra vereinigt vorgeführt worden seien, weil sich das für ein Liebespaar in der attischen Komödie schicke. Für diese Annahme bringt er allerdings keine durchschlagenden Gründe vor. Eine Auseinandersetzung mit Marx lehnt er als vollkommen zwecklos ab. Er hat auch keinen Versuch unternommen, eine Vorstellung von dem griechischen Original zu gewinnen, das um die Szenen IV 1.5 gekürzt worden sei. Denn es ist ausgeschlossen, daß diese Szenen einfach Zutaten des Plautus seien. Für die ersten drei Akte glaubt er größere Eingriffe des Plautus nicht annehmen zu müssen. Weiter hat H. Drexler, Die Komposition von Terenz' Adelphen und Plautus' Rudens (Philol. XXVI Heft 2) 1934, 41—144) namentlich an der doppelten Rettung der beiden Mädchen im Venustempel und am Altar im Freien vor dem Tempel Anstoß genommen und nur die Zuflucht der Mädchen an dem Altar als diphileisch anerkennen wollen. Um die Ereig-

1) Ein Beispiel einer späteren Fassung ist die Stelle 784—795, die Ersatz bieten sollte für die echte Fassung 796 ff. Daß die zweite Fassung echt ist, lehrt die Stelle 801 *scelestus galeam in navi perdidit*, die J. B. Hofmann in: Festschrift für P. Kretschmer 1926, 68 durch Vergleich mit Sen. Dial. 5,11,2 *Socraten aiunt colapho per cursum nihil amplius dixisse quam molestum esse quod nescirent homines, quando cum galea prodire deberent* erklärt hat.

nisse des ersten Aktes, der gerade zum Aufenthalt der Mädchen im Tempel hinführt, kümmert er sich nicht. Auch sucht er zu erweisen, daß Plautus manche Züge in der Charakteristik des Gripus abweichend vom Original gezeichnet habe. Jachmanns Beiträge zu einer Analyse des plautinischen Stückes rühmt er als ausgezeichnet und überraschend, stellt sich also vollständig auf Jachmanns Standpunkt. Immerhin hat Drexler wenigstens an einer Stelle Anstoß genommen, die tatsächlich die größten Schwierigkeiten macht (III 3), obgleich er auch hier nicht alle Fragen beantwortet konnte. Weder Jachmann noch Drexler haben das gesamte Stück betrachtet. Das ist nicht ohne Folge für ihre Untersuchungen geblieben. In einer eingehenden und umsichtigen Kritik des Jachmannschen Buches (Gnomon 11, 1935, 113—152) hat A. Thierfelder dessen Aufstellungen in der Hauptsache abgelehnt. Einiges steuert auch A. Körte (Gött. Gel. Anz. 195, 1933, 353—374) bei, obgleich er Jachmanns Analyse des Rudens im allgemeinen billigt. Nicht fördernd ist die Arbeit von W.E.J. Kuiper, Attische Familienkomedies van omestrekke 300 v. Chr. II Diphilus' doel en deel in de Rudens van Plautus 1938.

Bei den einander schroff gegenüberstehenden Anschauungen darf man annehmen, daß das letzte Wort noch nicht gesprochen ist, sondern daß eine eingehende Interpretation zu besserer Erkenntnis führen kann.

Ich gehe aus von der, wie mir scheint, für die gesamte Erörterung grundlegenden Stelle Rud. (Drexler S. 49). Als Trachalio (III 2) die Hilfe des Daemones für die beiden an das Tempelbild der Venus geflüchteten Mädchen erwirkt hat, ist Daemones, in erster Linie durch die Sorge um die ihm in nachbarlicher Freundschaft verbundene Priesterin bestimmt, mit zwei Sklaven in den Tempel geeilt. Dabei hat der Dichter sehr fein den Unterschied zwischen dem Begehren Trachalios und den Beweggründen des Daemones herausgearbeitet, was Drexler S. 44 verkennt. Er findet in Trachalios Hilferuf allerlei Anstöße. Trachalio war, während er, dem Befehle seines Herrn gehorchend, vor dem Venustempel mit Ampelisca, die Wasser holen soll, zusammengetroffen und hatte von ihr erfahren, welches Unglück den beiden Mädchen zugestoßen ist. Besonders hart ist Palaestra betroffen durch den Verlust des Kästchens, das ihre Erkennungszeichen enthielt. Damit hat sie ja die Aussicht ihre Eltern wiederzufinden verloren. Trachalio geht in den Venustempel, um sie zu trösten, während Ampelisca von Sce-

parnio Wasser erbittet. Als dieser ins Gehöft gegangen ist, um Ampelisca den Krug mit Wasser zu füllen, sieht diese von weitem am Strande ihren Herrn Labrax mit seinem Freunde Charmides, die sich der Bühne nähern. Voll Schreck eilt sie in den Tempel, um Palaestra die Hiobsbotschaft zu überbringen und sich vor ihnen zu schützen. Wie die beiden Mädchen sich dort benehmen, um sich vor Labrax zu schützen, das erzählt Sceparnio, der den gefüllten Krug der Priesterin in den Tempel gebracht hat, dem Zuschauer (559):

*quid illuc, opsecro, negotist, quod duae mulierculae  
hic in fano Veneris signum flentes amplexae tenent?*

Durch Sceparnio wird Labrax auf die Spur seiner Sklavinnen geführt. Eiligst geht er ins Heiligtum, um sich der beiden Mädchen zu bemächtigen. Es kann also kein Zweifel sein, daß die Handlung des Stückes unbedingt die Anwesenheit der Mädchen im Tempel voraussetzt. Für den weiteren Verlauf des Stückes ist es nötig, daß Daemones auf die Bühne gebracht wird. Er tritt, nachdem auch Charmides in den Tempel gegangen ist, nun auf, um seinen Traum zu erzählen. Dadurch wird sein Zusammentreffen mit den Mädchen vorbereitet. Sein Auftreten ist also ähnlich begründet wie das der Iphigenie (Eur. Iph. Taur. 42):

*ὦ καινὰ δ' ἦκει νύξ φέρουσα φάσματα,  
λέξω πρὸς αἰθέρ' εἴ τι δὴ τόδ' ἔστ' ἄκος.*

Aber die Deutung findet Daemones nicht. Dazu gelangt er erst im weiteren Verlauf der Handlung (771). Der Lärm im Tempel, der sich nach Abschluß der Traumerzählung hören läßt, erregt seine Aufmerksamkeit (613). Wenn dieser Lärm sich erst jetzt erhebt, nachdem Daemones in 24 Versen seinen Traum erzählt hat, so dürfen wir daraus schließen, daß Labrax sich zunächst mit Worten mit Ptolemyokratia auseinandergesetzt hat, ehe es zu lärmenden Äußerungen kommt. Da stürzt Trachalio aus dem Tempel heraus, wo die Mädchen durch die alte Priesterin vor den Zugriffen des Kupplers nicht geschützt werden können. Er fordert in höchster Erregung Hilfe für die beiden (615):

*pro Cyrenenses populares, vostram ego imploro fidem,  
ferte opem inopiae . . . . .*

*currite huc in Veneris fanum, vostram iterum imploro fidem,  
ferte suppetias qui Veneri Veneriaeque antistitae  
more antiquo in custodelam suam commiserunt caput.*

Drexler findet, daß Trachalio ganz 'vage und unbestimmt' rede. Ich kann ihm nicht beipflichten. Da höchste Eile für ein Eingreifen zugunsten der Mädchen geboten war, hatte Trachalio keine Zeit, die rechtliche Lage Palaestras zu betonen. Er sagt alles, was nötig ist, um Daemones zum Eingreifen zu veranlassen. Zu einer Erörterung der juristischen Lage war zunächst keine Veranlassung. Für die rechtliche Auseinandersetzung zwischen Labrax und Plesidippus war wahrlich jetzt keine Zeit. Es handelte sich um zwei unschuldige Menschen, denen schlimmstes Unrecht drohte. Das Unrecht, das der Kuppler getan hat (*facta est*) und was er auch jetzt noch tut (*fit*), nachdem Trachalio den Tempel verlassen hat, wird ganz richtig unterschieden. Wenn er es noch tut, so erfolgt Daemones' Eingreifen noch nicht zu spät. Die Doppelfassung *facta est fitque* ist also fein begründet; es ist keineswegs 'eine wunderliche Pedanterie'. Das Unrecht wird an heiliger Stätte getan: *in Veneris fano*. 'Diese Worte können nur in rein lokalem Sinne verstanden werden', bemerkt Drexler erläuternd. Ich wüßte nicht, wie sie anders aufgefaßt werden könnten. Sie widerlegen Drexlers Meinung, daß der Vorgang im Tempel eine plautinische Erweiterung sei. Diese Worte sind wichtig, weil sie zur Mißhandlung der Priesterin überleiten. Es wird also nichts vermißt und nichts ist überflüssig. Man denke sich, daß Trachalio erst umständlich das schwierige Rechtsverhältnis Palaestras zu Labrax eingehend auseinandergesetzt hätte, ehe Daemones eingreifen konnte; dann wäre alles vorüber gewesen, bevor dies etwas genützt hätte. Nun aber hängt Trachalio noch das letzte Stück seines Berichtes an (644):

*tum sacerdos Veneria*

*indigne adflictatur.*

Das ist gewissermaßen das Stichwort für das Eingreifen des Daemones. Was ihm notwendig schien, hatte Trachalio klar gesagt. Was aber bei ihm nur als Nebensache erscheint, bestimmt Daemones in erster Linie zum Eingreifen (645):

*quis homo est tanta confidentia  
qui sacerdotem violare | audeat.*

Er läßt sich noch einmal ganz knapp die Lage der Mädchen mitteilen, für die er als Ehrenmann nun ebenfalls zu handeln

getrieben wird. Trachalio faßt alles noch einmal kurz zusammen (648):

*Veneris signum sunt amplexae; nunc (homo audacissimus) eas deripere volt, eas ambas esse oportet (liberas).*

Auf den Schlußsatz kommen wir später noch zurück. Jedenfalls wird der Kuppler dadurch noch mehr ins Unrecht gesetzt. Jetzt greift Daemones ein, um dem Kuppler das Handwerk zu legen. Natürlich kann er sich als freier Mann nicht mit dem Kuppler prügeln. Dafür setzt er seinen Sklaven ein.

Das Ergebnis der Erklärung lehrt also, daß Drexlers Bemängelungen grundlos sind. Er hat die Feinheit in der Gesprächsführung in dieser Szene nicht erfaßt. Daß Plautus das Eintreten der Priesterin für die Mädchen erfunden haben sollte, davon kann keine Rede sein. Es ist ja schon durch die Szene I 5 vorbereitet, in der sie Palaestra und Ampelisca ihren Schutz verspricht.

Nachdem Daemones mit seinen Sklaven in den Tempel eingegangen ist, hört man Lärm. Daraus schließt der zurückgebliebene Trachalio (661):

*leno pugnis pectitur.*

Unvermutet kommen die verschüchterten Mädchen aus dem Tempel (663):

*sed eccas ipsae huc egrediuntur timidae e fano mulieres.*

Mit Recht behauptet Drexler, daß es nicht erklärbar sei, wie und warum die Mädchen den Tempel verlassen.

Es folgt ein Gesangsstück, aus dem sich neben den beiden Mädchen Trachalio beteiligt. Palaestra beklagt ihr Schicksal und wiederholt, was wir zum Teil schon gehört haben. Trachalio will sie trösten (676):

*cesso ego has consolari?*

(vgl. 399). Aber Palaestra verlangt Hilfe durch die Tat, nicht nur durch Worte. Da heißt Trachalio die Mädchen sich auf den Altar zu setzen. Man fragt sich vergeblich, warum sie nicht im Tempel bleiben, wo doch Daemones mit seinen Sklaven sie schützen konnte. Aber auch mit der Zuflucht auf dem Altar fühlen sie sich nicht geborgen. Mit Recht sagt Palaestra, die ja meist für beide handelt (688):

*quid istaec ara*

*prodesse nobis (plus) potest quam signum in fano hic intus, Veneris quod amplexae modo, unde abreptae per vim miserae?*

Trachalio weiß nur mit einem Witz zu antworten. Palaestra fleht in einem schönen Gebet Venus um Schutz an. Trachalio unterstützt dann das Gebet, indem er sich ihm anschließt.

Nach einer Szene von 43 Versen (664—705) tritt Daemones aus dem Tempel heraus, ein Schützer für Trachalio und die Mädchen: *patronus mibique et vobis* (704). Eigentlich bedarf Trachalio keines Schutzes. Aber weil er die Mädchen beschützen möchte, fühlt auch er sich von Labrax bedroht. Daemones läßt durch seine Sklaven den Kuppler aus dem Tempel herauswerfen (706):

*exi e fano, natum quantumst hominum sacrilegissime.*

Jetzt kümmert er sich auch um die Mädchen (707):

*vos in aram abite sessum.*

Während der Prügelei hatte er sein Augenmerk mehr auf den Kuppler gerichtet. Dieser mußte aus dem Tempel herausbefördert werden, damit er dort nicht weiter Unheil anrichte. Die Mädchen sitzen aber doch schon eine Weile dort, ohne von ihm bemerkt zu werden; er fragt: *sed ubi sunt?* Trachalio weist auf sie. Da erklärt Daemones sein Einverständnis mit dieser Lösung: *optume. istuc volueramus*. Also war Trachalio mit seinem Rat der Anordnung des Daemones zuvorgekommen. Daß hier etwas nicht stimmt, wird man Drexler ohne weiteres zugeben.

Nun sitzen die Mädchen während der ganzen folgenden Szene auf dem Altar. Obgleich ständig auf sie hingewiesen wird — wie genau der Dichter ihr räumliches Verhältnis zu den sprechenden Personen, die sie durch Pronomina bezeichnen, bestimmt hat, bemerkt Marx treffend jeweils in seinem Kommentar<sup>2)</sup> —, nahmen die Mädchen am Gespräch nicht teil. Um diesen Tatbestand zu erklären, nimmt Marx an, daß beide Mädchen nach dem Gebet der Palaestra ihre Masken an zwei Statisten abgegeben hätten und hinter der Bühne verschwunden wären. Das hätte indes eine höchst unwillkommene Durchbrechung der schauspielerischen Illusion bedeutet. Auch wird durch diese Annahme nichts gewonnen, weil sie nicht erklärt, warum die Mädchen zweimal aufgefordert werden, sich auf den Altar zu setzen. Ich sehe einen anderen Ausweg als die Annahme, die auch Drexler teilt, daß die Szene III 3 eine selbständige Einlage des Plau-

2) Besonders wichtig ist die Äußerung des Kupplers (725): *equidem istas iam ambas educam foras sc. ἐκ τοῦ τεμένους*, wie Marx richtig erklärt.

tus ist. Dafür scheint besonders auch die Wiederholung des Gedankens von 269:

*aequius vos erat  
candidatas venire hostiatusque*

in Palaestras Gebet (697) zu sprechen:

*illos scelestos, qui tuom fecerunt fanum parvi,  
fac ut ulciscare nosque ut hanc tua pace aram obsidere  
patiare: lautae ambae sumus opera Neptuni noctu,  
ne indignum id<sup>3)</sup> habeas neve idcirco nobis vitio vortas,  
si quippiamst, minus quod bene esse lautum tu arbitrare.*

Man dürfte doch wohl voraussetzen, daß die Kleider der Mädchen und sie selbst inzwischen gesäubert sind. Dazu hatte ja Ampelisca (II 4) Wasser geholt. So hat also Drexlers Annahme vom plautinischen Ursprung von III 3 sich als richtig erwiesen. Er hat freilich damit die Szene III 2 verquickt, die er ohne Rücksicht zu nehmen auf den Gang der Handlung ebenfalls dem römischen Dichter zuschreibt.

Nun verstehen wir auch, warum Daemones die Mädchen erst nach einem Zwischenspiel von mehr als 40 Versen aus dem Tempel her austreibt. Warum bleiben aber die Mädchen nicht im Tempel, wo sie nach der Vertreibung des Kupplers nichts mehr zu befürchten hatten? Sie sollen zwar bei der Auseinandersetzung zwischen Trachalio und Labrax anwesend sein, kommen aber doch nicht zu Wort. Nicht einmal, als Plesidippus sich von ihnen — kurz genug — verabschiedet (878) geben sie eine Antwort. Ich glaube, ihr Schweigen erklärt sich daraus, daß der Dichter nicht fähig war, ein Gespräch zwischen mehr als drei Schauspielern durchzuführen. Wenn sich also die Bedenken, die Drexler veranlassen, die Szene III 2 als nicht diphileisch zu erklären, sich als nicht stichhaltig erwiesen haben, so hat er doch mit seinen Bedenken gegen die Szene III 3 sicher recht. Hier liegt eine plautinische Eindichtung vor. Daß die Mädchen zuerst beim Götterbild im Tempel (559 f.) Schutz gesucht haben, ist durchaus begreiflich. Denn seit dem Schluß des ersten Aktes waren sie dort von der Priesterin behütet.

Die Szene III 3 läßt sich leicht auslösen und erweist sich dadurch als plautinisches Einschlebsel. Nur am Schluß der Szene II 4 findet sich ein Hinweis auf die eingelegte Szene: 454. Ampelisca, die auf Sceparnios Wiederkehr wartet, sieht Labrax und Charmides vom Strand her in der Richtung auf die Bühne kom-

3) Zu dieser Lesart vgl. Philol. 95 (N. F. 49), 1943, 137.

men. Die Hoffnung, daß Labrax im Meere umgekommen sei, wird jäh enttäuscht. Die Häufung der aufgelösten Längen malt Ampeliscas Angst (442):

*sed quid ego misera video procul in litore.*

Ihr erster Gedanke ist natürlich Palaestra von der unerfreulichen Tatsache in Kenntnis zu setzen (454):

*sed quid ego cesso fugere in fanum ac dicere haec  
Palaestrae.*

Sie will also in den Tempel flüchten, wo sie Palaestra weiß. Aber dann fährt sie fort:

*(prius) in aram ut confugiamus prius<sup>4)</sup> quam huc  
sceleustus leno veniat nosque hic opprimat?*

Im Tempel schützen sich die Mädchen, indem sie das Götterbild umfassen (579, vgl. auch 673). Da haben sie es nicht nötig den Altar aufzusuchen. Hier ist wohl eine ungeschickte Vorausweisung auf III 3 zu sehen.

Was Drexler gegen die Traumerzählung (III 1) vorbringt, hält einer Nachprüfung nicht stand. Daemones träumt, ein Affe habe sich an ein Schwalbennest heranschleichen wollen, habe aber die Schwalben nicht aus dem Neste reißen können. Deshalb habe er Daemones um eine Leiter gebeten. Will man in der Erfüllung jeden einzelnen Zug aus der ursprünglichen Erzählung wiederfinden, so könnte dem die Bitte des Labrax um Feuer entsprechen. Ich sehe darin keinen Gewinn für die Darstellung, sondern glaube vielmehr, daß man eine genaue Entsprechung bis in jeden einzelnen Zug überhaupt nicht fordern darf. Die wörtliche Anspielung von 649 *eas deripere volt* (vgl. 673 *nosque ab signo intimo vi deripuit sua*) auf 600 *neque eas deripere quibat inde* bringt Daemones auf die Deutung des Traumes (771 ff.).

Die Szene III 5 zeigt, wie die Mädchen durch die Sklaven des Daemones vor dem Zugriff des Kupplers geschützt werden. Dann kommt, von Trachalio über Palaestras Schicksal unterrichtet, Plesidippus mit diesem, um sich des Labrax zu versichern und ihm durch richterliche Entscheidung Palaestra abspenstig zu machen. Beim Weggehen empfiehlt Plesidippus, daß die Mädchen auf dem Altar sitzen bleiben. Der eine von Daemones' Sklaven schlägt vor, daß sie ins Haus ihres Herrn gehen, wo sie ja noch besser geborgen sind. Vergeblich erfleht Labrax Hilfe

4) Umstellung mit F. Schoell.



von Charmides, der aber nichts von ihm wissen will und ihm schließlich nur folgt, um ihn besser hereinlegen zu können.

So ist die Bühne leer geworden. Die Vermutung liegt nahe, daß hier bei Diphilos Aktschluß war. Nach einer Pause tritt Daemones wieder auf. Dessen Monolog (IV 1,892—905) hat Jachmann als plautinische Zutat erweisen wollen. Es fragt sich aber doch sehr, ob diese Szene wirklich ein so innerlich lebloses und mit dem Gesamtkörper nicht organisch verbundenes Glied ist, wie er behauptet (S. 71). Der Monolog besteht aus drei Teilen: 1) spricht sich Daemones über die beiden hübschen Mädchen aus, die sich in seinem Hause befinden (892—897). 2) wundert sich Daemones, daß sein Sklave Gripus bei dem stürmischen Wetter zum Fischfang ausgezogen ist (894—903). 3) ruft ihn seine Frau zum *prandium* ins Haus.

Jachmann (S. 75) findet, daß das 'Eifersuchtsmotiv' unpassend und übel angebracht sei. Er verkennt dabei, daß gerade dadurch das Auftreten des Daemones begründet wird. Im Hause kann er sich nicht über seine Schutzbefohlenen aussprechen. Wenn er seine Befriedigung über die Hilfeleistung ausdrücken will, so muß er auf die Bühne kommen. Er hat das Bedürfnis sich auszusprechen, genau so wie die Amme der Medea aus dem Palast herauskommt, um das Leid ihrer Herrin zu beklagen (Eur. Med. 56):

ἐγὼ γὰρ ἐς τοῦτ' ἐκβέβηκα' ἀλγηδόνας  
ᾧσθ' ἤμερός μ' ὑπῆλθε τῆ τε κοῦρανῶ  
λέξαι μολούσῃ δεῦρο δεσποίνης τύχας.

Wie hier die Sorge und das Leid, so drängt bei Daemones die Freude etwas Gutes getan zu haben, zur Äußerung (892):

*bene factum et volup est, me hodie his mulierculis  
tetulisse auxilium, iam clientas repperi,  
atque ambas forma scitula atque aetatula.*

Hierzu bemerkt Jachmann (S. 72): 'Der Gedanke des Anfangs ist aus einer Vorstellungswelt geschöpft, die auf der Struktur der römischen Gesellschaft und der eigentümlichen Rolle, die die Klientel darin spielt, beruht. Er verrät sich also ohne weiteres als originalplautinisch'. Hier liegt ein großes Mißverständnis vor. Wo hat in Rom die *clienta* die Bedeutung, die ihr Jachmann beilegt? Wenn etwas sicher griechisch ist, dann ist es die Vorstellungswelt, in die die *clienta* hineingehört. Die Mädchen sind Fremde (*μέτοικοι*), bedürfen also nach attischem Recht eines

προστάτης, vgl. I. H. Lipsius, Attisches Recht und Rechtsverfahren II<sup>1</sup> (1908), 372, wo auf Ter. Eun. 1039:

*Thais patri se commendavit in clientelam et fidem  
nobis dedit se.*

verwiesen ist. Daemones bezeichnet sich also als *προστάτης* der beiden Mädchen. Ob dieses Rechtsverhältnis auch in Kyrene galt, ist für uns gleichgiltig. Als ehemaliger Athener empfindet Daemones das Verhältnis, wie es in Athen Geltung hatte. Jedenfalls ist dieses Stück unbedingt als diphileisch zu betrachten. Also ist das Eifersuchtsmotiv gleichen Ursprungs. Gewiß kann man dem Ehrenmann Daemones an sich nicht zutrauen, daß er seiner Frau untreu wird. Ob uns dieser Zug gefällt oder nicht, kann nicht entscheidend sein. Ich habe die Empfindung, als ob Daemones die Eifersucht seiner Frau nicht allzu ernst nähme. Aber das mag subjektiv sein und soll nicht so sehr betont werden. Das 'Eifersuchtsmotiv' hilft also das Auftreten des Daemones begründen, hier wie später (IV 4).

Der erste Teil des Selbstgesprächs atmet also griechischen Geist. Daß die Worte über das Ausbleiben des Gripus an sich einwandfrei sind, gibt Jachmann selbst zu (S. 72). Er verdächtigt sie bloß deshalb als nicht diphileisch, weil er das erste Stück als plautinisch angesprochen hatte. Jedenfalls wird hier für Daemones noch einmal eine Beziehung zum Meere hergestellt. Noch immer ist die Dünung zu beobachten (903): *ita fluctuare video vehementer mare*. Die Worte *in digitis hodie percoquam quod ceperit* deutet Jachmann so, daß Daemones um seine Mahlzeit komme, falls Gripus nichts fangen sollte. Das ist eine irriige Auslegung. Daemones sagt vielmehr: 'ich könnte mit den Fingern übers Feuer halten, was Gripus etwa gefangen'. Im übrigen ist er doch nicht auf den Fang des Gripus angewiesen. Die Fische oder Muscheln, die er heimbringen könnte, wären doch höchstens Zukost. Wenn auch der Name Gripus für einen Fischer besonders passend ist, (*γρίπος τὸ δίκτυον* Schol. Theocr. I, 39), so mußte doch der Zuschauer Genaueres erfahren. Sonst wußte er ja nicht bei Gripus' Auftreten Bescheid. Also ist das Mittelstück des Monologs unentbehrlich für das Original.

Und nun der Schluß! Daemones wird von seiner Frau zum *prandium* gerufen. Dadurch wird nicht nur sein Abgang begründet (er muß dem Gripus Platz machen), sondern auch die Tageszeit bestimmt. Das ist für den Gang der Handlung keineswegs bedeutungslos. So sind alle Verdachtsmomente gegen diphileischen Ursprung dieser ganzen Szene entkräftet und ihre Not-

wendigkeit erwiesen. Es fällt auf, daß die drei Teile durch *sed* eingeleitet werden (895. 847. 904). Das erste entspricht wohl einem  $\delta\epsilon$  die beiden andern einem  $\alpha\lambda\lambda\acute{\alpha}$ . Ähnlich wird *sed* auch 442 *sed quid ego* . . . 434 *sed quid* wiederholt.

Für die Erkennungsszene (IV 4) mußten Palaestra und Ampelisca wieder auf die Bühne gebracht werden. Es gibt Fälle, in denen die Erkennung hinter der Bühne erfolgt. So wird in kunstvollem Verfahren die Erkennung der Zeichen im Hause selbst vorbereitet und dann im Hause vorgenommen, weil das geschändete Mädchen nicht mehr auftreten konnte. Ein ähnliches Verfahren war für den Rudens ausgeschlossen, weil die Erkennung mit dem Fang des Gripus zusammenhängt. Eine Erkennung der Zeichen ohne Anwesenheit der Palaestra war unmöglich.

Das Auftreten des Daemones und der Mädchen (IV 4) wird wieder durch die Eifersucht der Frau des Daemones begründet (1045):

DAE *Serio edepol, quamquam vobis (volo) quae voltis mulieres, metuo ne propter vos* <sup>5)</sup> *uxor mea me extrudat aedibus, quae me paelices adduxo dicet ante oculos suos, vos confugito in aram potius quam ego PAL.AMP. Miserae periiimus.*

Wie aus *dicet* hervorgeht, hat Daedalis sich noch nicht über die beiden Mädchen geäußert. Das Eifersuchtsmotiv dient lediglich dazu, Daemones und die Mädchen wieder auf die Bühne zu bringen. Ihr Klagelaut ist begreiflich: sie fühlten sich in Daemones' Hause geborgen und müssen sich nun wieder Gefahren aussetzen. So empfindet Daemones richtig ihre Worte. Deshalb beruhigt er sie (1049):

*ego vos salvas sistam, ne timete.*

Nun scheiden die Mädchen wieder völlig aus dem Zusammenhang des weiteren Verlaufs aus. Wir dürfen ihr Schweigen wieder daraus erklären, daß der Dichter ein Gespräch von fünf Personen nicht führen konnte. Auch hier wird des öfteren auf Palaestra als eine Anwesende hingewiesen. Erst 1129 werden die Mädchen durch Daemones wieder in die Unterhaltung hereingezogen.

5) *propter vos ne uxor mea me extrudat aedibus* ist überliefert mit schlechter Betonung. Deshalb habe ich umgestellt.

*Audi nunciam, Palaestra atque Ampelisca, hoc quod loquor.*  
 Jedoch spricht Ampelisca, die ja mit der Sache selbst nichts zu tun hat, nur am Schluß ein kurzes, aber ihre innige Verbundenheit mit Palaestra andeutendes Wort:

PA *Sequere me, Ampelisca.* AMP. *Cum te di amant voluptatist mihi.*

Die beiden Sklaven Trachalio und Gripus treten seit Palaestras Eingreifen in die Unterhaltung zurück, so daß kaum mehr als ein Dreigespräch herauskommt. Erst als bei Daemones' Aufforderung alle Personen außer Gripus ins Haus gehen (1179 *age eamus, mea gnata, ad matrem tuam*) kann dieser seinem Ärger in einem Monolog von 7 Versen Luft machen. Marx S. 206 hat die Tatsache betont, daß im Rudens häufig Monologe oder Abschnitte im Gespräch 7 oder 14 Verse umfassen. Aber seine Erklärung, daß nach 7 Versen dieselbe Musik wiederkehre, kann nicht befriedigen, weil Versgruppen dieses Umfangs sich auch in Senarpartien finden, die ohne Musikbegleitung vorgetragen werden. Vor der Hand können wir diese Erscheinung nicht erklären.

Daß Daemones die wiedergefundene Tochter der Mutter zuführt (II 79), ist natürlich. Der verstandesmäßige Beweis ihrer Herkunft war durch die Schmuckstücke erbracht. Bei der Mutter sprechen noch innere, gefühlsmäßige Gründe mit. Das drückt Daemones sehr fein aus (1179)

*age eamus, mea gnata, ad matrem tuam  
 quae ex te poterit argumentis hanc rem magis exquirere.*

Nachdem auch Gripus ins Haus gegangen ist — nur dort konnte er wegen des Koffers etwas erreichen, weil er jetzt in Daemones' Händen war —, folgt wieder eine Pause. Dann tritt Daemones aus dem Hause und macht seinen freudigen Gefühlen in 14 Senaren Luft (IV 5, 1191 — 1204). Das Auftreten ist also ähnlich begründet wie IV 1.

Auch diesen Monolog hat Jachmann (S. 3) dem Diphilos abgesprochen. Er sieht in ihm ein elendes Flickwerk des Plautus. Daß seine Begründung auf schwachen Füßen steht, hat Thierfelder S. 115 ff. eingehend bewiesen. Ich möchte nur zur doppelten Äußerung desselben Gedankens

(1191) *pro di immortales, quis me est fortunator,  
 qui ex improviso filiam inveni meam?*

und (1193)

*satin si cui homini di esse bene factum volunt,  
aliquo illud pacto optingit optatum piis?  
ego hodie (qui) neque speravi neque credidi,  
is improviso filiam inveni tamen.*

auf dieselbe Erscheinung in der ebenfalls sehr erregten Rede Trachalios hinweisen (615):

*pro Cyrenenses populares, vostram ego imploro fidem*

*currite huc in Veneris fanum, vostram iterum imploro fidem.*

Die wiederholte Äußerung der Freude mit ähnlichen Worten ist also besonders geeignet, die Stimmung des Daemones auszudrücken. Das verkennt Jachmann, der an der Verdoppelung Anstoß nimmt, ebenso wie diejenigen Gelehrten, die wie Fleck-eisen 1191. 1192 oder wie P. Langen (Plautinische Studien 1886, 369) 1192—1196 beseitigen wollten. In beiden Fällen bleibt ein unbefriedigender Text übrig. Daemones hatte natürlich stets den Wunsch gehabt, seine Tochter wiederzufinden, obgleich er selbst kaum erwarten konnte, daß dieser Wunsch je in Erfüllung gehen würde. Das unverhoffte Glück ergreift ihn mächtig. Aber er will seine Rührung nicht vor andern zur Schau tragen. Damit ist sein Auftreten ebenso wie IV 1 begründet. Es ist nicht auffällig, daß er auch das glückliche Los der Wiedergefundenen erwähnt, deren Vereinigung mit Plesidippus nichts im Wege steht. Daemones kann diese Verbindung nur gut heißen, weil er weiß, daß Plesidippus von guter Herkunft und mit ihm verwandt ist. Es darf ohne weiteres angenommen werden, daß Trachalio den Namen des Vaters seines Herrn (Thierfelder, 1935, 117) und vielleicht auch seinen δῆμος weiß. Dadurch konnte die Verwandtschaft des Plesidippus mit Daemones festgestellt werden. Irgendwie mußte dies auch den Zuschauern mitgeteilt werden. Also müßte in irgendeiner Weise dasselbe erzählt werden, was Daemones berichtet. Er konnte ja alles leicht von Trachalio erfahren, der bei ihm im Hause war.

In Athen waren Verwandtenehen üblich, auch die eheliche Verbindung von Halbgeschwistern war nicht anstößig. Anders in Rom. Deshalb hat Plautus im Epidicus den Schluß abgelenkt, wo im Original eine Halbgeschwisterehe (Strathippocles und Telestis) vorkam. Eine Ehe unter weitläufigeren Verwandten erregte weder in Athen noch in Rom Anstoß. Marx führt als Beispiel Liv. 42, 34,3 an, wo ein altgedienter Soldat sagt: *cum pri-*

*mum in aetatem veni, pater mihi uxorem fratris sui filiam dedit* (aus dem J. 171) und für Athen Dem. Orat. 43, 74: *ἔτι δὲ πρὸς τούτους καὶ τὴν θυγατέρα ἔδωκα οὐδαμῶσε ἕξω, ἀλλὰ τῷ ἀδελφιδῷ τῷ ἑμαυτοῦ.*

Mein verehrter Kollege Erwin Seidl verweist mich auf Jörs-Kunkel-Wenger, *Römisches Privatrecht*<sup>3</sup> 1949, 273, wonach in Rom ursprünglich die Ehe bis zum sechsten Verwandtschaftsgrad verboten gewesen ist, dieses Verbot aber seit dem 3. Jh. v. Chr. eingeschränkt wurde, sodaß in klassischer Zeit nur noch die Verwandtschaft in gerader Linie (Vorfahren und Nachkommen) und die Seitenverwandtschaft bis zum dritten Grade einschließlich (Geschwister, Oheim und Nichte, Tante und Nefte) einer Eheschließung im Wege stand. Darnach konnte eine Ehe mit dem *cognatus* Plesidippus für Palaestra auch nach römischem Recht in Frage kommen, falls die Verwandtschaft nicht so eng war.

Woher Daemones etwas über die Herkunft des Plesidippus weiß, sagt der Dichter nicht. Er begnügt sich mit der Mitteilung der Tatsache. Es ist bezeichnend, daß der Dichter sich hier mit Andeutungen begnügte. Das hängt, wie wir später sehen werden, mit dem Grundgedanken des Stückes zusammen. Im Mittelpunkt der Handlung steht Daemones; alles andere tritt zurück. Der Zuschauer mußte über das Schicksal der Palaestra und des Plesidippus aufgeklärt werden. Jachmann verlangt, daß dies im Original auf der Bühne geschehen mußte. Man kann sich diese zweite *ἀναγνώρισις* schwer vorstellen. Wo sollte eine solche Szene eingefügt gewesen sein? Nirgends ist eine Fuge zu erkennen, in die sie eingelassen sein könnte. Daemones berichtet gerade so viel, als der Zuschauer erfahren muß. Es ist natürlich, daß Daemones Plesidippus holen läßt. Das kann selbstverständlich nur durch Trachalio geschehen. Daemones hat das Nötige angeordnet. Aber Trachalio läßt sich im Hause festhalten. Woher kommt das? Palaestra und namentlich Daedalis möchten möglichst viel über Plesidippus wissen. Da Trachalio nicht erscheint, wie Daemones befohlen hat, bleibt diesem nichts übrig als selbst ins Haus zu gehen. Als er die Tür öffnet, sieht er Mutter und Tochter in inniger Umarmung. Diese Rührseligkeit scheint ihm übertrieben (1204):

*nimis paene inepta atque odiosa eius amatiost.*

Jachmann behauptet, *amatio* könne sich nur auf die sinnliche Liebe beziehen. Wäre dies der Fall, so wäre sein Tadel berechtigt. Aber wie Thierfelder und Körte bemerken, kann *amatio*

selbstverständlich auch die verwandtschaftliche Zuneigung bezeichnen. Damit ist Jachmanns Anstoß behoben. Daemones ermuntert seine Frau, mit den Liebkosungen aufzuhören und die Vorbereitungen für das Opfer zu übernehmen, damit er bei seiner Rückkehr ins Haus den Laren — welche Gottheit hier im Original genannt war, wissen wir nicht — opfern könne zum Dank für die wiedergeschenkte Tochter: *sunt domo agni et porci saceres* <sup>6)</sup>. Frau und Tochter halten Trachalio zurück (1208 *quid istunc remoramini, mulieres, Trachalionem*): natürlich wollen sie möglichst viel von Plesidippus hören. Schließlich kommt Trachalio doch heraus (1209: *atque optime eccum exit foras*). Er spricht nun zu Daemones (1210): *ubiubi erit, iam investigabo et mecum ad te adducam simul Plesidippum*. Daemones gibt ihm noch eingehende Verhaltensmaßregeln: er betont alles, was für Plesidippus von Bedeutung ist. Alle diese Tatsachen muß Daemones dem Trachalio aufzählen, damit er seinen Herrn über die veränderte Lage unterrichten kann. Fraglich kann höchstens sein, ob diese Mitteilungen jedesmal von Trachalio durch ein dem *licet* entsprechendes Wort erwidert worden sind. Mit gutem Grund scheint E. Fränkel, Plautinisches im Plautus 1922, 297 <sup>1</sup> diesen Scherz dem Diphilos zuzuweisen. Dafür scheint die sorgfältige Entsprechung zu sprechen: 5 x antwortet Trachalio auf Daemones' Befehl bestätigend *licet*, worauf Daemones zusammenfassend fragt (1216): *omnian licet?* Trachalio antwortet mit *licet*. Nun folgen 5 Bitten des Trachalio, auf die Daemones mit *licet* antwortet. Es folgt als Abschluß noch ein zusammenfassender Befehl (1223, 1224). Dann schließt Daemones mit 1225/6. Es ist also ein kunstgemäßer Aufbau der Szene zu beobachten. Unmittelbar knüpft der erste Vers des Gripus (1227) an: *quam mox licet te compellare, Daemones*.

Jedenfalls ist sachlich nichts entbehrlich. Gerade die ungeschickte Wiederholung des Motivs mit dem *censeo* (1269 — 1279), das in verschiedener Weise verwendet wird, macht es wahrscheinlich, daß die *licet*-Späße dem Original entsprechen, um so mehr als das unselige *licet* in den ersten Worten des Gripus wiederkehrt. Sachlich ist nichts entbehrlich. Alle diese Tatsachen mußte Daemones dem Trachalio vorhalten. Auch die Bitte des Trachalio, Daemones möge ebenso wie seine Tochter für ihn Fürbitte bei Plesidippus einlegen, ist nicht zu entbehren.

---

6) Diese Form empfiehlt Marx mit Recht, da *sacres* nicht spondeisel sein kann.

Bezeichnend ist aber, daß es bei der Ankündigung der Freilassung bleibt, daß sie nicht ausdrücklich vorgenommen wird.

Nachdem Trachalio abgegangen ist, um seinen Herrn zu holen, tritt Gripus aus dem Hause hervor, um seinen Herrn zu bestimmen, daß er sich aus dem Fang des Koffers einen Vorteil verschaffe. Das Auftreten des Gripus ist also wohl begründet. Nachdem der Koffer ins Haus gebracht war, blieb ihm nichts anderes übrig, als auch hineinzugehen in der Hoffnung, daß er mit seinem Herrn zu einer Aussprache kommen werde. Aber dabei ist ihm Trachalio im Wege. Erst als dieser abgegangen ist, kann er sich an seinen Herrn heranmachen. Damit ist sein Auftreten hinreichend erklärt und die Bedenken Jachmanns (S. 20) scheinen erledigt. Auf keinen Fall kann Gripus vor Trachalios Abgang auf die Bühne gekommen sein und stumm im Hintergrund gewartet haben. Das wäre gegen alle dramatischen Regeln.

Daemones bewährt seine Redlichkeit auch hier. Verdrossen geht Gripus ins Haus. In einem Monolog von 7 Versen erklärt Daemones, warum die Sklaven nichts taugen. Er geht ab, um zu opfern und die *cena* bereiten zu lassen. Soweit ist also der Tag fortgeschritten.

Wenn Daemones es ablehnt, Gripus von dem Fund einen materiellen Vorteil zu verschaffen, so wäre es doch unbefriedigend, wenn ihm nicht auch ein Lohn zuteil würde.

Zunächst bringt Trachalio seinen Herrn herbei. Daß die Scherze mit dem immer wiederholten *censeo, non censeo* eine Ausschmückung des Plautus sind, wurde bereits erwähnt. Aber wenn auch nicht in dieser Form, so hat doch ein Gespräch zwischen Trachalio und Plesidippus schon unterwegs stattgefunden. Damit aber auch der Zuschauer genau unterrichtet werde, läßt sich Plesidippus alles noch einmal wiederholen (1260):

*iterum mihi istaec omnia itera, mi anime, mi Trachalio.*

Plesidippus kann garnicht oft genug hören, was ihm alles widerfahren ist. Inhaltlich ist also bei Diphilos etwas der Szene IV 8 Entsprechendes vorauszusetzen.

Noch nicht erledigt ist die Angelegenheit des Labrax und des Gripus. Labrax hat zwar Palaestra auf Grund richterlicher Entscheidung eingebüßt, aber seine Ansprüche auf Ampelisca sind unbestritten gültig. Diese äußert er in einem Monolog von 7 Versen. Er vermutet sie im Venustempel, wo sie ja früher gewesen war: *visam huc in Veneris fanum* (1286). Den Rechtsanspruch auf Ampelisca erkennt auch Daemones später an. Indes



auch das Schicksal des Gripus ist noch nicht entschieden. So ergab sich der Stoff des letzten Aktes.

Gripus war im Hause zu den Vorbereitungen des Opfers herangezogen worden. Er ist erbittert, weil er erfahren hat, daß Trachalio freigelassen ist (1291 *istic scelestus liber est*). Es ist für die Eigenart des Diphilos nicht unwichtig, daß diese Freilassung zunächst erbeten (1218) und dann als erfolgt vorausgesetzt wird, aber nicht in der sonst üblichen Form auf der Bühne vollzogen wird. Das ist eine Eigenart des Diphilos. Gripus ist verärgert und mag nicht mit seinen Mitsklaven zusammen arbeiten. Bei den Worten, die Gripus beim Auftreten ins Haus hinein spricht, fällt das Stichwort *vidulus*, was Labrax aufhorchen läßt. Während dieser sich dem Gripus zuwendet, spricht Gripus noch ins Haus hinein und hält seine Ansprüche aufrecht (*non feretis istum, ut postulatis* (1296). Gripus wird wieder zur Arbeit ins Haus gerufen (1299), damit er mit seinen Mitsklaven gemeinsam tätig sei. Er will aber lieber in seiner Verärgerung seine Arbeit, das Putzen des lange nicht verwendeten Bratspießes, ungestört von ihnen, im Freien ausführen.

So kann ihn Labrax begrüßen. Er beklagt den Verlust des Koffers (1308 ff.). Gripus läßt sich den Inhalt des Koffers bezeichnen, um danach die Höhe seines Finderlohnes zu bemessen. Nachdem sich beide schließlich auf ein Talent (= 3000 *nummi*) geeinigt haben, läßt sich Gripus diese Summe eidlich zusichern, falls der Koffer in Labrax' Hände komme. Nun holt er seinen Herrn heraus, um durch ihn sein Talent zu erlangen und dann dafür die Freiheit zu gewinnen (1388). Daemones beansprucht als Herr den Koffer für sich, weil der Sklave kein Eigentum haben kann. Es wäre also für Gripus kein Gewinn gewesen, wenn Daemones den Koffer für sich behalten hätte. Es sieht so aus, als ob Daemones seinen eigenen Vorteil erstrebe. Aber er fällt auch hier eine gerechte Entscheidung. Von den 3000 *nummi*, zu deren Zahlung sich Labrax verpflichtet hatte, soll dieser 1500 erhalten und dafür Ampelisca freilassen. Die andern 1500 sollen dem Daemones zufallen, der dafür Gripus die Freiheit schenken will. Dieser muß also auf sein Talent verzichten; aber es ist merkwürdig, daß Daemones ihn nicht freiläßt, wie das sonst am Schluß des Stückes üblich ist. Hier stimmt, wie Leo anmerkt, etwas nicht. Das lehren auch die letzten Worte des Daemones (1423):

*Vos hic hodie cenatote ambo : : Fiat : : Plausum date.*

Wenn Gripus von seinem Herrn an den Tisch gezogen wird, so

ist dies ein Zeichen dafür, daß er freigesprochen ist. Vorher sagt Daemones zu Gripus (1413):

*Res solutast, Gripe, ego habeo (sc. talentum).*

Nun soll Gripus auf das Talent verzichten, das ihm ja auch Daemones nicht verschaffen will (1414): *iuris iurandi volo gratiam facias*. Aber der Gedanke von 1416

*Numquam hercle iterum defraudabis me quidem post hunc diem.*

kann nicht das letzte Wort sein, das Gripus spricht. Hier muß Daemones aussprechen, daß er ihn freilasse. Dazu paßt 1423. Aber davor steht ein anderer Schluß. Er wird eingeleitet durch Daemones' Einladung an Labrax. Anschließend wird noch ein Witz angefügt:

*spectatores, vos quoque ad cenam vocem*

*verum si voletis plausum fabulae huic clarum date,  
comisatum omnes venitote ad me ad annos sedecim.*

Warum sollen die noch nicht 16-jährigen eingeladen werden? Es ist sicher, daß die Epheben das Theater in Athen besucht haben. Möglicherweise durften auch die *περίπολοι*, d. h. die Jünglinge von 16 bis 18 Jahren das Theater besuchen. Denn sie waren wohl theaterreif. Wenn die jüngeren Burschen nicht im Theater saßen, war die Einladung *ad annos sedecim* lediglich ein Bluff.

So läßt sich unter Berücksichtigung kleiner plautinischer Zutaten und auch späterer Fassungen der Gang der Handlung bei Diphilos erkennen. Weder die Beseitigung der beiden Szenen IV 1.5 noch der Belästigung der Priesterin und der Mädchen im Tempel hat sich uns bestätigt. Wohl aber ist die Szene III 3 als selbständige plautinische Einlage anzusehen. Das hat Drexler richtig erkannt. Allerdings hat er infolge falscher Interpretation auch III 2 mit verworfen, wodurch zu falschen Schlüssen gedrängt worden ist. Wird die Szene III 2 dem Original abgesprochen, so fehlt die Verbindung mit I 3-5. In diesen Szenen wird der Aufenthalt der Mädchen im Tempel vorbereitet. Ihre Stummheit in den Szenen III 4 und III 5 sowie im ersten Teil von IV 4 haben wir aus technischen Gründen zu erklären gesucht. Gespräche, an denen mehr als 3 Personen teilnehmen, machten dem Dichter Schwierigkeiten.

Es ergibt sich also ein klares Bild der Handlungsführung bei Diphilos. Mit Recht wundert man sich, daß das Verhältnis des Plesidippus und der Palaestra so wenig lebendig dargestellt

ist (Drexler S. 61). Jachmann, der mit der Szene IV 5 dem griechischen Dichter die Mitteilung über die Heirat zwischen Palaestra und Plesidippus abgesprochen hat, meint, daß das Liebespaar in einer von Plautus getilgten Szene (warum?) auf der Bühne zusammengeführt sei. Das ist unmöglich, wenn IV 5 dem Diphilos erhalten bleibt. Wir wundern uns über die Zurückdrängung des Liebespaares nicht. Auch in den Szenen I 3-5 denkt Palaestra gar nicht an den Geliebten. Man sieht also, daß Diphilos mit voller Absicht die ganze Liebesgeschichte für uns nur andeutend behandelt hat. Das Liebespaar sollte keine übertragende Bedeutung haben. Es bleibt beinahe im Halbdunkel. Die Hauptperson des Stückes ist Daemones. Er steht überall im Brennpunkt des Interesses. Wie er als frommer Mann von den Göttern belohnt wird, das ist der Hauptinhalt des Stückes.

Eine mehr andeutende Linienführung ist auch bei der Zeichnung der Ampelisca zu erkennen. Sie tritt uns entgegen als die etwas niedriger stehende Freundin der Palaestra. Aber es ist undenkbar, daß sie etwa eine Schöpfung des Plautus sein könnte. Schon ihre Tätigkeit in II 3-4 macht diese Annahme unmöglich. Das gemeinsame Schicksal bindet die beiden Freundinnen eng aneinander, jedoch so, daß Palaestra überall die führende Rolle hat. Auch Ampelisca soll freier Herkunft sein. Während aber bei Palaestra volle Klarheit über ihre Herkunft erreicht wird, muß es bei Ampelisca genügen, daß ihre freie Herkunft ganz allgemein betont wird:

644 *Veneris signum sunt amplexae. nunc (homo audacissimus) eas deripere volt. eas ambas esse oportet (liberas).*

714 *si tuas esse oportet nive eas esse oportet liberas.*

736 TR *Nunc qui minus hasce esse oportet liberas? LA Quid, liberas?*

TR *Atque eras tuas quidem hercle atque ex germana Graecia; nam altera haec est nata Athenis ingenuis parentibus.*

DAE *Quid ego ex te audio? TR Hanc Athenis esse natam liberam.*

TR *Opsecro, defende cives tuas, senex.*

750 weist Trachalio auf Ampelisca:

*Nam huic alterae quae patria sit profecto nescio, nisi scio probiorem hanc esse quam te.*

1104 TR *Hasce ambas, ut dudum dixi, ita esse oportet liberas. haec Athenis parva fuit virgo surpta.*

Hier wird die attische Herkunft nur für Palaestra bezeugt. Daß für diese Unklarheit über die Herkunft der Ampelisca nicht Plautus verantwortlich ist, lehrt v. 604:

*natas ex Philomela ac Progne esse hirundines*

Es ist zwar nicht erfindlich, was in dem vorhergehenden nur in A erhaltenen Vers gestanden hat. Aber soviel ist sicher, daß hier eine Gleichstellung beider Mädchen vorausgesetzt wird. Hiernach muß man beide als Athenerinnen ansehen. Die Unklarheit über Ampeliscas Herkunft muß dem Diphilos zur Last gelegt werden. In den späteren Stellen wird nur behauptet, daß auch Ampelisca freigeboren ist. Aber sie ist nicht wie Palaestra in der glücklichen Lage, durch Erkennungszeichen ihre attische Herkunft zu beweisen.

Diese Verschwommenheit in den Mitteilungen über Ampeliscas Heimat hängt mit ihrer Stellung im Stück zusammen. Ampelisca tritt als ergebene Dienerin der Palaestra auf. Sie hängt an ihr (II83). Aber sie steht immer — außer natürlich II 3.4. — hinter Palaestra zurück. Selten beteiligt sie sich als gleichberechtigt am Gespräch. Eine Ausnahme bildet III 3, 688—690. Das steht in einer von Plautus geschaffenen Szene. Wie Daemones die Zentralfigur des Stückes ist und deshalb die Liebesgeschichte zwischen Plesidippus und Palaestra sich mehr im Hintergrund abspielt, so steht Palaestra vor Ampelisca. Hier ist also eine künstlerische Absicht des Diphilos erkennbar. Ob dieser mit einer solchen Darstellungsweise allein steht, läßt sich nicht erkennen. Von den rund 300 Komödien des Menander, Philemon und Diphilos kennen wir etwa 1½ Dutzend näher, wenigstens in Umrissen. Deshalb müssen wir uns hüten, alles über einen Kamm zu scheren. Erkennen wir doch selbst bei Menander den Übergang von der Posse (*Περὶνθία*) zum Schauspiel (*Ἐπιτροπή*), vgl. A. Körte, *Herm.* 44 (1909), 309. In der *Ἐπιτροπή* des Diphilos gewinnen wir einen andern Typus, als ihn uns die in Bruchstücken oder in Übertragungen vorliegenden Stücke des Menander erkennen lassen. Der Rudens zeigt uns, daß auch Diphilos eine ausgeprägte Eigenart darstellte.

Erlangen

Alfred Klotz