

Discussions

Le contenu des discussions est publié sous forme succincte et regroupé selon les thèmes abordés, quel que soit le chapitre qui a donné lieu à l'intervention. On espère ainsi éviter les redites et permettre le meilleur accès possible au lecteur.

ACTES

Division en actes

To what extent was Menander conscious of the need for act-division as such in his comedy? His noticeable tendency toward introducing new characters as well as new strands of action at the end of the act would seem to suggest that rather than thinking in terms of a drama divided into five, self-consistent parts, Menander had been engaged in the process of creating — by means of choral interludes — mechanical, possibly obligatory interruptions in a dramatic sequence (N. Zagagi).

In my paper in *Dioniso* 57, 1987, 299ff., I argued that the concept of «scene», like the word itself in the sense of part of a play, comes to the modern world as an inheritance from Latin not Greek dramatic tradition. But how far can we distinguish playwrights' conceptions of structure from editorial conventions? Did the work of Marcus Terentius Varro on early Latin plays have any significant rôle? (E.W. Handley).

Cinquième acte

On pourrait considérer que le cinquième acte de la *Samienne* contient une réelle progression de l'action, malgré le fait que rien de

nouveau ne se produit au niveau de la donnée. En effet, la pièce tout entière se meut autour de l'opposition qui naît entre les apparences et les faits (on peut aller jusqu'à dire que sans cette opposition, la pièce n'aurait pas lieu, puisque tous les protagonistes sont d'accord dès le départ et que l'action scénique a lieu grâce au fait qu'ils l'ignorent). Dans cette perspective, la comédie que joue Moschion prend un relief important: c'est autour de la mise en scène d'un départ que la relation de Moschion et de Déméas va se révéler dans toute sa dimension affective, que tous deux jetteront le masque. Déméas ira jusqu'à présenter des excuses, Moschion se montre à la fois impulsif et respectueux, et le dialogue nous fait toucher ce que Ménandre considérait sans doute comme l'essentiel de cette relation qu'il expose tout au long de sa pièce. C'est dans ce sens d'une profondeur accentuée du trait de caractère que le cinquième acte marque une étape ultime et décisive (A. Hurst).

CHOEUR

Le chœur à la fin

As far as I can see, we know nothing about the final departure of the Chorus in Menander's plays, cf. Gomme & Sandbach, p. 199: «perhaps it left wordlessly at the end, or it may have danced out at the finish of the interlude before the last act.» I am not attracted by the first of these alternatives; if the Chorus was still present, it would surely have been more effective to make it join in a procession at the end of the play (P. Brown).

The actors who call for torches and garlands at the end of Menander's plays would make a rather thin *κῶμος* if only three were involved, at best. Hence it may be that those who took the «walk-on» parts came out and joined in, and they may have led off the chorus in procession, somewhat after the fashion of Aristophanes, *Wasps* (E.W. Handley).

Sens de «choros» (cf. p. 18)

On s'accorde à penser que le traité perdu de Sophocle *Peri chorou* devait en fait constituer un art d'écrire la tragédie, et non porter sur

les seuls passages du chœur. Ne pourrait-on également comprendre «choros» dans le sens de «pièce comique»? (A. Hurst).

DIVIN

«To automaton»

Dans le cas de la *Samienne*, plutôt que de considérer que l'absence de dieux prive la pièce de ce qui pourrait établir sa logique interne, ne devrait-on pas se souvenir que les vers 163 et 155 mettent en rapport le divin et le «spontané»? Cette intrusion d'une dimension divine dans le quotidien me semble de nature à conforter le point de vue de Netta Zagagi sur la présence d'une composante divine dans le théâtre comique (A. Hurst).

To say that something happened *ἀπὸ αὐτομάτου* or in some way «by chance» operates at one level simply to reassure the audience and prevent unnecessary questions coming to mind and distracting them. That is not to say that these expressions cannot have more significant functions as well (E.W. Handley).

«Tuchè»

Le fait que la «Fortune» ne se nomme elle-même qu'à la fin du prologue est sans doute un moyen de donner plus de relief à l'apparition de son nom et, partant, à chacune de ses évocations dans la suite de la pièce: on souligne ainsi dans la trame la composante divine (A. Hurst).

Für die Diskussion ist es vielleicht nützlich zunächst etwas einschränkend zu präzisieren, was wir im gegebenen Zusammenhang als «göttlich» (*divine*) betrachten wollen. Auszuschliessen sind wohl die an sich auch sehr interessanten allgemeineren Fragen danach, was «das Göttliche» für Menander selber (seine persönliche Religion, wenn sich eine solche überhaupt greifen lässt) und für sein Publikum (oder weiter gefasst für seine Zeitgenossen) bedeutet hat; denn das würde uns weit über das Thema hinausführen. Wir können uns dann auf die Untersuchung des enger gefassten Problems beschränken, was

Menander die in seinen Komödien handelnden Personen über Göttliches und dessen Einwirkung auf ihr Tun und Erleben sagen lässt, und was wir über dessen Wirkung auf die Handlung feststellen können.

Göttliche Personen treten, wie gesagt, bei Menander ausschliesslich als Prologsprecher auf. Sie treten nicht in einen Dialog mit den menschlichen Handelnden ein, und die Handlung entwickelt sich dann aus Entschlüssen der Menschen, auch wenn diese darin die Einwirkung göttlicher Mächte erkennen. Was bei Menander — im Gegensatz zur Tragödie — vollständig fehlt, sind *dei ex machina*, die am Schluss den Ergebnissen des menschlichen Handelns noch eine besondere Wendung oder Bedeutung geben.

Unter den Prologsprechern Menanders sind — im Gegensatz zur Tragödie — keine olympischen Götter. Göttlich sind nur zwei von ihnen, Pan im *Dyskolos* und Tyche in der *Aspis*, die sich selbst als θεός bezeichnet (98). Einzig Pan wird als Gott eines lokalen Kultes verehrt, auf den im Stück ständig Bezug genommen wird. Er schafft Voraussetzungen für die Handlung, indem er einen Liebhaber verliebt macht in ein Mädchen als Belohnung für deren Dienst an den mit ihm zusammen verehrten Nymphen (36ff.), und indem er durch einen Traum die Familie zusammenführt an dem Ort, wo die Handelnden sich begegnen müssen (430ff.). Aber er ist ein *deus minor*, der selber anerkennt, dass andere κατὰ τύχην τινά auch schon dort hinkommen (43). Die Entschlüsse zu den Hochzeiten werden je nach den Charakteren der handelnden Menschen ohne sein Zutun gefasst. Tyche kann auch als Kultgöttin verehrt werden (am berühmtesten war ihr Kult als Stadtgöttin von Antiochia); sie wird wie eine Gottheit angerufen (*Asp.* 213ff.). Auch sie schafft Voraussetzungen für die Handlung, die aber dann durch Entschlüsse der Menschen zu ihren Ergebnissen kommt. Sie ist eine grössere und allgemeiner wirksame Macht als Pan; aber es ist oft kaum zu unterscheiden, ob sie als Gottheit oder als Personifikation eines abstrakten Begriffs verstanden ist. Vor allem aber wird ihr Wirken in den andern Stücken, in denen sie nicht als Prologsprecherin auftritt, nicht anders verstanden als in der *Aspis* (vgl. z.B. *Dysc.* 43; *Peric.* 133, 150, 784, 802; *Sam.* 398, 493, etc.).

Daneben gibt es andere nicht-menschliche Prologsprecher, die aber keine Götter sind, sondern personifizierte Abstraktionen, so Ἄγνοια in der *Perikeiromene* und wohl Ἐλεγχος in einer unbekanntem Komödie (Fr. 717 K.-T.), und daneben menschliche wie bei Euripides. Auch er lässt dei minores und Abstraktionen auftreten (etwa Iris und Lyssa *HF* 822-874; Thanatos *Alc.* 28-76), aber nicht als Prolog-

sprecher für das ganze Stück. Ἄγνοια beruft sich in ihrem Prolog ausdrücklich auf wirklich göttliche Mächte (*Peric.* 169, 133f., 150), und die Macht des Ἐλεγχος wird man sich nicht anders vorzustellen haben als die der als Personifikation angerufenen Πειθῶ (*Epitr.* 555).

Diese Prologsprecher haben wenig individuellen Charakter. Sie müssen sich alle ausdrücklich vorstellen (*Tyche, Asp.*, 146-148; *Pan Dysc.*, 11f.; Ἄγνοια *Peric.*, 141; Ἐλεγχος *Fr.* 717). In den Fällen, wo wir Teile von Prologreden haben, in denen diese Vorstellung fehlt, lässt sich nicht erkennen, welche Person der Sprecher verkörpert (*Phasma* 1-25; *Sicyon.* 1-19).

Götter und Personifikationen haben gegenüber rein menschlichen Prologsprechern einen theatertechnischen Vorteil: Sie können das Publikum nicht nur über die Vorgeschichte und die gegenwärtige Situation der Handlung orientieren, sondern auch Voraussagen über die zukünftige Entwicklung machen.

Im ganzen sieht es also so aus, als ob auf der «Göttlichkeit» der Prologsprecher als solcher kein besonders starkes Gewicht läge. Pan gibt dem *Dyskolos* eine gewisse «couleur locale», *Tyche* wirkt auch, wenn sie nicht Prologsprecherin ist, die Abstraktionen weisen auf gewisse Umstände hin, die in der Handlung auch sonst eine Rolle spielen können. Alle zusammen haben aber eine ausgesprochen technisch-dramaturgische Funktion: Sie haben zu Beginn des Stücks das Publikum über die besonderen Voraussetzungen der jeweiligen Handlung zu orientieren, deren Reiz dann in den individuellen Variationen bekannter Schemata besteht.

Die Technik, solche Prologsprecher einzusetzen, ist auch aus der Tragödie übernommen. Von den uns erhaltenen Tragikern ist es wiederum Euripides, auf den da vor allem zu verweisen ist (*Th. Gelzer*).

Samia shows that Menander did not *need* to use a Divine Prologue to bring out a contrast between appearance and reality (*P. Brown*).

LOIS

How radical was Menander? 1. He shows rich and poor families intermarrying, but he does not question marriage between citizens as the basis for the happy ending of his plays (cf. *K. Treu, Menanders Menschen als Polisbürger, Philologus* 125 (1981), 241-244).

2. I have argued in *Menander's Dramatic Technique and the Law of Athens*, (CQ 33 1983, 412-420) that what we are invited to disapprove of in *Aspis* is not so much the law itself as Smikrines' exploitation of it. If this is a plea for equity against strict legalism, I doubt if it would have startled many members of Menander's audience (P. Brown).

MUSIQUE

F. Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca* (Rome, 1968), 25, argues that ia. tetr. and tro. tetr. may sometimes have had musical accompaniment, sometimes not. According to Gomme & Sandbach, p. 37, «there is no evidence to prove that trochaics were accompanied by the *aulos*». Can we progress further? (P. Brown).

Szenen in Tetrametern waren wohl immer von Musik begleitet («Melodram», παρακαταλογή). Das ist im Menandertext nur einmal angemerkt in einer παρεπιγραφή: ἀυλεῖ vor dem Einsatz der (iambischen) Tetrameter zu *Dyskolos* 880, dort offensichtlich deshalb, weil es aus dem Text klar hervorgeht (τί μοι προσαυλεῖς, ἄθλι' οὗτος...). Die παρεπιγραφαί repräsentieren eine alte Schicht der Kommentierung, wie die Zeichen zum Sprecherwechsel; aber sie stammen kaum von den Dichtern selber. Sie enthalten Feststellungen, die aus dem Text herausinterpretiert worden sind, oft auch falsche Vermutungen (vgl. W.J.W. Koster zu ἀυλεῖ τις ἔνδοθεν im Aristophanestext, *Acme* 8 (1955), 97ff.).

Tetrameter (melodramatisch vorgetragene «Langverse») kommen in den erhaltenen Stücken des Menander nie im ersten Akt vor. Der Grund dafür könnte gewesen sein, dass ein ἀυλητής erst mit dem Chor zum ersten χοροῦ kam. Tetrameter finden sich am *Beginn* von Akten, gleich anschliessend an das χοροῦ: im zweiten (*Peric.* 267-353, nicht am Aktende 354-406 [+]) und vierten (*Sam.* 421-615, ganzer Akt) Akt; am *Ende* von Akten unmittelbar vor dem nächsten χοροῦ: des dritten (*Sicyon.* 110-149, Anfang fehlt) und vierten (*Dysc.* 708-783 [nicht Aktanfang 620-702]; *Sam.* 421-615 ([ganzer Akt])); und *mitte* in einem fünften Akt (*Dysc.* 880-958, nicht am Anfang und am Ende) (Th. Gelzer).

NOUVEAUTÉ

Kontinuität der Gattung Komödie und Neuerungen des Menander: Die Kontinuität der spezifisch komischen Posse lässt sich ausser in Rüfelszenen wie etwa im Finale des *Dyskolos* (885-963) auch im possenhaften Gebrauch der szenischen Ausstattung beobachten, so etwa in der Anrede an den Auleten (*Dysc.* 880 f.), oder im Spiel mit der Türe beim Ein und Aus des Nikeratos im vierten Akt der *Samia* (519-588) wie in den «Türöffnungsszenen» des Getas und des Sikon bei Knemon (*Dysc.* 456-521). Komisch soll wohl auch — trotz der moralischen Bedeutung der Landarbeit — der Kostümwechsel des Sostratos wirken, der aus Verliebtheit als verwöhnter Städter, um dem *Dyskolos* zu gefallen, mit *χλαμίδς* und *δίκελλα* (anstelle des frechen Daos 375ff.) sich kasteien will (*Dysc.* 355-392) — und sich damit vergeblich abrackert (522-545).

Aristophanes von Byzanz hat als charakteristisch für Menander die *μίμησις τοῦ βίου* hervorgehoben (Test. 32 K.-T.). Damit wollte er wohl nicht sagen, dass Menander der erste gewesen sei, der «biotische» Komödien gedichtet habe, sondern dass seine Komödien in dieser Hinsicht die besten seien. Gegenüber der Alten Komödie war das allerdings eine Neuerung. Aber wir sehen heute in den Komödien des Menander, trotz aller «biotischen» Züge, viel weniger eine naturalistische Darstellung der Lebenswirklichkeit als vielmehr eine stark durch die Konventionen der Gattung bedingte «literarische» Stilisierung bestimmter ausgewählter Lebensbereiche, Typen, Situationen und Handlungsschemata. Eines der auffälligsten Elemente der literarischen Stilisierung ist die Uebernahme (nicht nur die Parodie, wie bei Aristophanes) von Motiven und Gestaltungsweisen der Tragödie, namentlich von Euripides, wie schon die antiken Kritiker sahen (Quintil. 10, 1, 6 = Test. 38 K.-T.). Damit stellt sich also Menander unter einem anderen Aspekt wiederum in die Kontinuität zwar nicht der spezifisch komischen, aber doch der dramatischen Tradition der attischen Bühne, das heisst, er verwendet Elemente einer traditionellen dramatischen Technik, die sich von der Tragödie herleiten.

Dafür einige Beispiele:

Auch die Prologsprecher des Euripides durchbrechen die dramatische Illusion. Sie halten keine echten Monologe, sondern sie sprechen zu den Zuschauern, auch wenn sie sie nicht wie in der Komödie *expressis verbis* anreden. Ihre Funktion ist, die Zuschauer über die Voraussetzungen und gelegentlich auch über den Verlauf der Hand-

lung zu orientieren, und dazu kündigen sie die nach ihnen auftretenden Personen an und benennen sie, so etwa Apollon in der *Alkestis* (24ff.), die Amme in der *Medea* (46ff.), Aphrodite im *Hippolytos* (51ff.). Auch Requisiten mit symbolischer Bedeutung wie die δίελλα im *Dyskolos* verwenden die Tragiker, so etwa Sophokles den Bogen des *Philoktet*.

Landschaften, die dem Publikum bekannt sind, werden nicht so dargestellt, wie sie in der Wirklichkeit sind, etwa die Grotte des Pan in Phyle im *Dyskolos*, sondern so wie sie in der Handlung gebraucht werden, gleich wie etwa Lemnos im *Philoktet*.

Die Neue Komödie Menanders ist in einzelnen Punkten sogar konservativer als die Tragödie am Ende des fünften Jahrhunderts. In der älteren Tragödie werden ἐπεισόδια (bei Menander sind es dann immer fünf Akte) voneinander abgetrennt durch στάσιμα des Chors wie die Akte bei Menander durch χοροῦ. Diese Abteilung wird beim späten Euripides und bei Sophokles im *Philoktet* verwischt.

Am Ende der Akte treten bei Menander Personen auf und werden Themen erörtert, welche die Handlung über das Chorlied hinweg mit dem folgenden Akt verbinden. So bereitet Aischylos die folgende Handlung über die στάσιμα hinweg jeweils am Ende der ἐπεισόδια in den *Persern* vor, während die spätere Tragödie unvorbereitete Brüche liebt.

Die Komödie des Menander ist auch in dem Sinne «literarisch», dass sie sich an ein Publikum von Kennern der dramatischen Technik wendet. So scheint Menander mit der Beschränkung auf drei Schauspieler virtuose Effekte zu erstreben, die grosse Anforderungen an seine Schauspieler stellen und vom Publikum als solche erkannt und geschätzt worden sein müssen. So etwa, wenn dieselbe Rolle (wie etwa die des Sostratos im *Dyskolos*) von verschiedenen Schauspielern und stummen Figuranten gespielt werden musste, oder wenn umgekehrt dieselben Schauspieler in kürzester Zeit die Maske zu wechseln und verschiedene Rollen zu spielen hatten (vgl. etwa *Dysc.* Akt III). Die Illusion von mehr als drei Schauspielern wird durch stumme Personen erweckt, die angedredet werden, an der Handlung teilnehmen und mit den Sprechenden zusammen zu «tableaux» gruppiert werden. Die Beschränkung auf drei Schauspieler stammt übrigens auch aus der Tragödie, nicht aus der Alten Komödie (Th. Gelzer).

PHILOSOPHIE

La personnification d'entités abstraites, dont l'Ἄγνοια de la Περικειρομένη est un exemple, personnifications qu'on ne saurait ranger dans la catégorie des divinités, a son antécédent :

- a) dans la tradition épique (cf. dans l'*Illiade*, des figures comme Δεῖμος, Φόβος ou Κυδοιμός, «Tumulte»; les personnifications abondent particulièrement dans la *Théogonie* d'Hésiode);
- b) dans la tradition philosophico-poétique, qui poursuit celle de la poésie épique didactique (cf. surtout les allégories d'Empédocle). Sur cette lancée, on retrouve dans le drame attique la figure de Λύσσα chez Euripide, l'élève des sophistes (*HF* 821-873). Dans les *Nuées*, sa comédie «la plus philosophique», Aristophane représente les nuées comme des divinités (δαίμονες) vénérées par les sophistes, alors qu'aucun culte réel ne leur fut jamais voué; par ailleurs, il leur attribue une valeur allégorique et une fonction d'agents dramatiques. Dans la même comédie, Socrate remplace Zeus par Δῖνος, «Tourbillon», substitution d'une personnification à un dieu, par le truchement d'un jeu de mots.

Or, parmi les qualités poétiques qu'Aristote recommande dans sa *Poétique* (cf. notamment ch. 17, 1455 a 22sq.), on trouve l'«évidence» (τὸ ἐναργές) ou le fait de «rendre visible» (πρὸ ὀμμάτων τιθέναι), ce qui rejoint l'«activité» (τὸ ἐνεργές), cf. *Rh.* 3, 10, 1410b 33-36. Les personnifications de Ménandre, qui font apparaître sur la scène des entités abstraites, en font des agents du drame, ne vont-elles pas dans le sens de la conception aristotélicienne?

Mes deux interventions visent à souligner la profonde influence que l'enseignement philosophique a sur le poète Ménandre: je me range ainsi dans la ligne ouverte par l'étude bien connue de A. Barigazzi sur la «formazione spirituale di Menandro» (Alessandra Lukinovich).

RHÉTORIQUE

L'allusion aux arts figurés, ou plutôt à la représentation figurée de personnages mythiques (cf. e.g. *Men.* frg. 718 Koerte), est sans doute médiatisée par les débats philosophico-rhétoriques concernant la nature des êtres mythiques: l'élément figuratif est dans ces débats un moment argumentatif parmi d'autres.

Une référence textuelle platonicienne au moins prouve que nous avons là un thème de la recherche spéculative au IV^e siècle. Dans le *Phèdre*, 229 c-e, Socrate ironise à propos de l'analyse rationalisante du mythe et fait notamment allusion à ceux qui s'adonnent à critiquer l'*aspect extérieur* des créatures mythiques (ἀνάγκη μετὰ τοῦτο τὸ τῶν Ἴπποκενταύρων εἶδος ἐπανορθοῦσθαι, καὶ αὖθις τὸ τῆς χιμαίρας κτλ). Il est bien connu que dans le même dialogue, Platon interprète philosophiquement (à son tour!) la représentation d'Eros en divinité ailée. Les fragments 20 Kock et 245 Kock d'Alexis (ce dernier tiré de la comédie intitulée *Phaidros*!) montrent que la discussion sur les ailes d'Eros était un *topos* philosophico-rhétorique bien connu. On le retrouve aussi dans le fragment 41 Kock d'Eubule. Ces trois fragments sont groupés chez Ath. 13, 562 a-d. R.L. Hunter (*Eubulus: The Fragments*, Oxford, 1983) renvoie, dans son commentaire à ce fragment, aux ἐρωτικοὶ λόγοι, genre rhétorique fort pratiqué à l'époque (A. Lukinovich).

RIRE (HUMOUR)

It is usual to speak of Menander in terms of an economical playwright who — in sharp contrast to Plautus — shows no interest in elaborating the element of γελοῖον in his plays beyond what is dramatically relevant. But note the analogy between Menander's comic technique in the opening scene of Act 2 of the *Perikeiromene* and that of Plautus in *Asinaria* 649ff. and *Mercator*, 907-909 (N. Zagagi, *Hermes* 116 (1988) pp. 205f.). A «Plautinisches» in Menander?... (N. Zagagi).

(En rapport avec la suggestion de E. Handley concernant le mot ἀλλεῖ, *Dysc.*, 879):

It has been suggested by E. Handley that in the *Dyscolos*' ending the point of transition from a relatively reserved form of comedy to broad humour is indicated by the stage direction ἀλλεῖ (*Dysc.* 879). The same could be claimed for Demea's statement in *Ad.* 877-878 («age, age, nunciam experiamur contra ecquid ego possiem / blande dicere aut benigne facere, quando hoc provocat») and Moschion sharing with the audience of his plan to teach his father a lesson in *Sam.*, 633ff. (N. Zagagi).

SAMIENNE

1. *Samia* (1). The analogy with Micio in *Adelphoe* (another adoptive father) may mislead us into seeing the relationship between Demeas and his son as closer than it really is, and as being based on Micio-like principles which are never enunciated in *Samia*.

2. Demeas has been generous to Moschion, and Moschion is grateful; but at 711-712 Demeas demands normal filial obedience. They are both conscious that it is an adoptive relationship, but the effect of the adoption has been to put Moschion in the same position as that of a natural son in Demeas' household; if Moschion is dutiful, that is only what would be expected of him in the circumstances.

3. By the time Demeas appears in Act V, Moschion has already lost faith in his own stratagem (682-686) and is looking more foolish than ever. He is only too willing to accept what his father says, even if he tries at 721-722 and 724-725 to salvage some self-respect. This comic presentation of Moschion is a further counterweight to any seriousness there might be in this scene (P. Brown).

It is right to stress that adoptive relationships may be different from play to play. The relationship between adopted children and their step-parents, like that between Demeas and Chrysis (or Polemon and Glykera) makes an interesting subject in a play precisely because it is free from the conventions which attach to regular parent-child or husband-wife relationships, and can be exploited in various ways as the dramatist chooses (E.W. Handley).

Voir aussi sous « Actes » et « divin ».

TRAGEDIE

Auch mit dem intensiven Gebrauch der Tragödie in seinen Stücken wendet sich Menander offensichtlich an ein Publikum von Kennern, von denen er voraussetzen darf, dass sie die Witze, die er damit macht, und die feinen Variationen tragischer Motive und Gestaltungsmittel als solche würdigen können. Dabei muss es sich nicht nur um speziell literarisch gebildete Leser handeln, sondern um Teil-

nehmer an der lebendigen Theaterpraxis. Zufällig haben wir ja gerade aus den politisch bewegten Jahren vor Chaeronea Reste von Didaskalien, die für drei aufeinanderfolgende Jahre (341-339) die Aufführung von Tragödien des Euripides bezeugen (H.J. Mette, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, 1977, 91f.). Die Kenntnis des Euripides ist so sehr Allgemeingut, dass an sie nicht nur die dramatischen Dichter appellieren können, sondern auch die Redner, so etwa Lykurg nur zehn Jahre vor der ersten Aufführung des Menander, *Gegen Leokrates* 100, mit einer ganzen Rhexis aus dem *Erechtheus*.

Wenn Menander seine Personen mit «Beweisen» aus Euripides argumentieren lässt, so macht er damit wohl gelegentlich auch einen Scherz in der zweiten Potenz: Es geht nicht nur um die Tragödienzitate als solche, sondern um den Spott über Leute, die eben in dieser Weise argumentieren. Das scheint besonders deutlich da zu sein, wo der Missbrauch von Tragödienziten Sklaven in den Mund gelegt wird, etwa dem Onesimos (*Epitr.* 1123ff.) oder dem Daos und dem verkleideten Arzt, die Smikrines erschrecken sollen (*Asp.* 329ff., 407ff.). Es sieht so aus, als wäre das Reden in echten oder abgeboffenen Tragödienziten eine Art «Gesellschaftsspiel», über das sich Menander in dieser Weise lustig macht.

Sieht man die Sache von der anderen Seite her an, so ist Euripides der Vorläufer und Wegbereiter der Neuen Komödie. Auch er spielt schon mit Motiven und Techniken, die seine Vorgänger verwendet hatten, etwa mit der ἀναγνώρισις in der *Elektra* und mit dem Nichtwissen in der *Helena*. Lesky (*Die tragische Dichtung der Hellenen* 3. Aufl., Göttingen, 1972) macht auf eine Reihe von Fällen aufmerksam, in denen Euripides dramatische Techniken verwendet, die den andern uns erhaltenen Tragikern fremd sind, aber dann in der Neuen Komödie geläufig werden, so etwa die typischen Auftrittsmonologe (*HF* 523ff.; *El.* 487ff.; *Hel.* 1369ff.), das Auftreten zweier mitten in einem Gespräch (*Hik.* 381ff.; *Hel.* 1369ff.; *Ion* 725ff.), und das Aparte-Sprechen von Erwägungen oder Sentenzen (*Hec.* 787), das beinahe einer Anrede an das Publikum gleichkommt (*El.* 383-385). Da ist es gewiss fraglicher, ob Menander und sein Publikum sich noch bewusst waren, dass die Verwendung solcher szenischer Mittel auf Euripides zurückweist (Th. Gelzer).

SUR LA RIVALITÉ ENTRE LA TRAGÉDIE ET LA COMÉDIE

Attic comedy was being written in a period when tragedy came to absorb many comic elements and techniques — a process of which Euripidean drama offers several striking examples: *Ion*, *Helen* and *Bacchae*. This state of affairs should warn us against any attempt of attributing to New Comedy the exclusive expression of the emulative tension between the two genres (N. Zagagi).

Survie de Ménandre

We can accept that classical tragedy contributed in a variety of ways to the creation of scenes in New Comedy, as when the suicide of Ajax is echoed in the lover's despair in Plautus, *Cistellaria* (Menander, *Synaristosai*); or the trial of Orestes in Euripides in the long speech at *Sikyonios* 176ff. Even with a long comic tradition of parodying and echoing tragedy, a comic poet can still take fresh inspiration.

Netta Zagagi is right to stress that the traffic was not necessarily all one way. I should like to offer the different point that New Comedy sometimes creates its own classic situations, which go on being remembered over the centuries as were some of the high moments of tragedy. We have examples from the artistic tradition, in which (for instance) the women's party at the beginning of *Synaristosai* and the musical scene of *Theophoroumene* were recalled over a period of several hundred years: see above, p. 142 with n. 33 and p. 134 with n. 22. But that is not all: in the different traditions of Latin and of later Greek literature, we find some of Menander's creations used as standard examples of their kind. Examples of this might be the flatterer and his victim in *Kolax*, with a literary life in Plutarch (*Moralia*, 57a) as much as in Terence's *Eunuchus* (391ff) and elsewhere; and from *Kolax/Eunuchus* again the lover's struggle between passion and self-control, as we know it from the beginning of Terence's play, and from Horace, *Sat.* 2.3.264ff. and Persius, *Sat.* 5.161ff. Of course, once detached from a play, a character or a motif can live on a life of its own, just as can a memorable quotation; we can recall that «whom the gods love dies young» started life as a joke (*Dis Exapaton* 111 KT, with Plautus, *Bacchides* 816-817) (E.W. Handley).

LE FRAGMENT D'OXYRRHYNQUE pp. 138 sqq.

I. Points de détail

- 4-5 (i) For ἐὼν δέηθ' note *Dysk.* 619 (end of Act III) ὦν ἄν δέηται (N. Zagagi).
- (ii) If χοροῦ in v. 5 is right a new act seems to begin early in the morning. This would imply that there is a second day of the dramatic action, as in Ter. *Heaut.* The final happy ending draws near, if we take the λουτροφορία as the beginning of a wedding ceremony (H.-D. Blume).
- (iii) If 13 shows that it is early morning, it could be a clear indication for the audience that a night has passed during the act-break (cf. Ter. *Heaut.* 410: W.G. Arnott, *ZPE* 70, 1987, 22-23); this would then be one of those rare plays whose action was spread over more than one day. On the other hand, if the speaker is drawing attention to the fact that someone is asleep, that perhaps shows that it is unexpected, i.e. that this is a time of day at which people are not normally asleep (P. Brown).
- 6-8 (i) Plusieurs participants remettent en doute la restitution de cette partie difficile du texte:
 σύ[σσημον σαφές (cf. *Perik.* 792) Thomas Gelzer; perhaps αὐτὸ ση[μανεῖ, in parenthesis, E.W. Handley; εἴρη]χ' ἀληθές Th. Gelzer (un peu court?). Plusieurs possibilités alternatives sont suggérées pour ο[ι]νοχο[ῶν]: ο[]ὁ χρ[ρός] H.-E. Blume; ὁ[τ]ρόχο[ς] olim E.G. Turner.
- (ii) ἀληθές may be interpreted as referring to either A's personal deliberation over a certain suspicion of his now (seemingly?) confirmed or A's attempt to convince someone else of his own interpretation of events. In the latter case we may possibly be dealing with an act-opening comparable in form and content to that of Act II of the *Perikeiromene* (267ff.). See especially 271 ἄν δ' ἀληθές ἦι καταλάβημι τ' ἔνδον αὐτὴν ἐνθάδε (N. Zagagi).

- (iii) I take A to be a person coming out of the house, probably expecting something to happen. This person might be a slave, a παιδάριον οἰκότριψ (If this were accepted, line 16 could not be spoken by A). There is no detailed motivation for his entrance; something like Milphio's «exspecto quo pacto» (Plautus, *Poen.* IV. 1 init., v. 817) might be sufficient (H.-D. Blume).
9. I should perhaps avoid the repetition of τὰ λουτρά (H.-D. Blume):]α is suggested by the foot of a down-sloping oblique (E.W. Handley). The explanatory reference to the ceremony of loutrophoria would have its full effect if addressed to a foreigner who is alien to Athenian marriage customs. Both Menander's *Karchedonios* and *Kres* (see below on «the identity of the play») have a foreigner as their hero (N. Zagagi). Or a speaker who was new to Athenian marriage customs could be reflecting on this to himself (E.W. Handley).
11. μέλος] Th. Gelzer παρών]? H.-D. Blume; for ἐπακούειν see Dover on Ar. *Clouds*, 263 (E.W. Handley).
12. ..]γισον, ἀφύπνισον κτλ. would make an iambic trimeter if a suitable supplement could be found (H.-D. Blume *et al.*).
13. ...ῆ κάθειυεν (P. Brown, Th. Gelzer) η is joined by a high horizontal which makes ἀλλ' improbable; but ἀϋτή is not wholly satisfactory, and if written must have been cramped (E.W. Handley).
14. ἄι]θειν: the stroke that joins ε is unduly high for δ, and not typical of it; ἀϋ]λειν will not do (E.W. Handley) End: ... πρὸς τοῦτ'. [(C) εἶπέ μοι Th. Gelzer, cf. *Perik.* 387.
15. δοκεῖ]ς is equally possible (E.W. Handley).

II. Combien de personnages?

- (i) Le fragment pourrait être un monologue (cf. γάρ et le monologue de Déméas au troisième acte de la *Samienne*, 210, 219). Le personnage qui prononce le monologue pourrait être celui-là même qui porte l'eau: cf. le monologue de Sikôn portant l'agneau au moment de son entrée en scène dans le *Dyscolos*, 393sq. (A. Hurst). La possibilité qu'il s'agisse d'un monologue est également soutenue par N. Zagagi.
- (ii) 8, 14, 16 γάρ: *Samia* 684-685 shows γάρ used twice in close proximity in a monologue. Can we construct a sequence of thought to justify γάρ in 14, or is this a disjointed speech, with γάρ connecting line 14 to something earlier after a parenthesis or digression? (P. Brown).
- (iii) A might be a slave (see above on 6-8 (iii)). This person sees a procession of women approaching: a λουτροφόρος, a flute-player and perhaps one or two maidens from the house. 10-11 it is not the slave who addressed a woman, but one of the newcomers, most probably the λουτροφόρος: (B) γύναι, / ...νισον, ἀφύπνισον. But can a flute-player be addressed as γύναι? 14: I prefer to drop the third speaker C and let B continue right to the end of the fragment... μέλος; ... / παιδάριον κτλ. After μέλος the λουτροφόρος becomes aware of A, with a sudden change in tone: cf. *Dysk* 785 (H.-D. Blume).
- (iv) L'interprétation de Thomas Gelzer (ci-dessous III) suit d'une manière générale la division du texte entre trois acteurs, mais propose, au vers 14, πρὸς τοῦτ'; (C) εἶπέ μοι et poursuit à partir de là jusqu'à la fin du fragment avec la réplique de C.

III. De quelle pièce s'agit-il?

- (i) Once we allow that the scribe's handwriting is not decisive in identifying the new piece as *Karchedonios*, any play with a wedding motif is a possible candidate; and a play with a possible wedding-song as well as a wedding motif

(which *Phasma* has) ought to be on the list (E.W. Handley, cf. *supra*, p. 142).

- (ii) The explanatory reference to the ceremony of loutrophoria would have its full effect if addressed to a foreigner who is alien to Athenian marriage-customs. Both Menander's *Karchedonios* and *Kres* have a foreigner as their hero. The possibility of the present fragment being derived from the latter play is supported by Schol. Aristoph. *Lys.* 378: *περὶ γαμηλίων λουτρῶν Μέανδρος ἐν Κρητί φησι* (fr. 52 KT) *καὶ ἐν Ὑποβολιμαίῳ* (fr. 430 KT) (N. Zagagi, cf. *supra*, I. 9).
- (iii) Th. Gelzer défend ainsi l'hypothèse d'une attribution de ce passage au *Georgos*:

Die Szene könnte aus dem Γεωργός sein: Dem Haus der Myrrhine nähert sich ein Zug von Frauen, die von weit her sichtbar werden, eine λουτροφόρος (Person C, V. 7ff.), eine ἀλητρὶς (V. 10) und eine Sängerin (Person B) (alles Frauen vgl. *Sam.* 122-126, 729-732). Der reiche Kleainetos hat sie geschickt, um die Tochter der Myrrhine und Schwester des Gorgias als seine Braut aufs Land zu holen (*Ge.* 65ff., 75-82). Die Sängerin singt ein Wecklied für die Braut (V. 12), und man erwartet offenbar, dass diese die Türe öffnen und herauskommen werde; aber die Türe bleibt geschlossen, und man scheint stattdessen das Wimmern eines neugeborenen Kindes zu hören (V. 14-16), das die Tochter der Myrrhine eben geboren hat (*Ge.* 84ff.). Deshalb ist sie eingeschlafen und eingeschlossen (V. 13), und niemand macht die Türe auf.

Person A beobachtet diesen Vorgang und belauscht das Gespräch vom Nachbarhaus aus und teilt die Schlussfolgerungen, die sie daraus zieht, einer Frau mit (V. 11). A ist wohl der junge Sohn des Nachbarn, der eben von Korinth zurückgekommen ist (*Ge.* 5f.). Er ist der Vater des neugeborenen Kindes der Tochter der Myrrhine (*Ge.* 14ff., 25ff.) und möchte das Mädchen heiraten (*Ge.* 12ff.). Aber sein Vater hat bereits eine andere Hochzeit für ihn bestimmt, die er nun vermeiden will (*Ge.* 7ff., 19ff.). Er hat sich nicht getraut am Haus der Myrrhine anzuklopfen (*Ge.* 17ff.), und Myrrhine wollte nicht, dass Philinna bei

ihm anklopft (*Ge.* 27f.). Daher wusste er (a) nichts von der Geburt; aber sein Sklave Daos hat (b) die Nachricht gebracht, dass Kleainetos das Mädchen heiraten wolle und, dass Leute schon unterwegs sind zu ihr (*Ge.* 69ff.). Der Jüngling ist also jetzt in doppelten Schwierigkeiten (mit zwei Hochzeiten, die er verhindern möchte), und weil er sich immer noch nicht traut beim Nachbarhaus selber anzuklopfen, beobachtet er nur aufgeregt, was dort geschieht. Die angeredete Frau (V. 11) scheint eine aus dem Nachbarhaus (dem Haus des Jünglings) zu sein.

Wenn οἰκότριψ ein «Hausklavenkind» oder νόθος bedeutet (vgl. *Asp.* 176), dann ist V. 16 wohl nicht von *A* gesprochen, der ja weiss, dass das Kind von ihm ist, sondern V. 16 muss die Frage von *C* begründen (V. 14f. πρὸς ποῖον μέλος). Das bedeutet wohl eben, dass man statt des erwarteten Tür-Offnens das Kind hat wimmern hören (vor V. 14). Darauf bezieht sich wohl schon das τοῦτο in V. 14. Wenn die Szene wirklich aus dem Γεωργός ist, so kann sie nicht den Anfang des zweiten Akts gebildet haben, dessen Spuren in PSI 100 anders aussehen. Der neue POxy enthielte dann das Ende des zweiten und den Anfang des dritten Aktes.