

Gudrun Sander-Pieper
Das Komische bei Plautus



Beiträge zur Altertumskunde

Herausgegeben von

Michael Erler, Dorothee Gall, Ernst Heitsch,
Ludwig Koenen, Clemens Zintzen

Band 244

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Das Komische bei Plautus

Eine Analyse zur plautinischen Poetik

von
Gudrun Sander-Pieper

Walter de Gruyter · Berlin · New York

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-11-019510-1

ISSN 1616-0452

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Copyright 2007 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung
außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikro-
verfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

Im Andenken an
meinen Vater,
der meinen Blick für die Wahrheit schärfte
und dem ich die Freude
am Inhaltsreichtum des Wortes
verdanke.

Für meine Mutter,
die niemals aufhörte, mir Mut zu machen,
diese Arbeit zu vollenden.

*Stulti haec scimus, frustra ut simus, quom quid cupienter dari
petimus nobis. quasi quid in rem sit possimus noscere*

Plautus, Pseudolus, V.683/684

Vorwort

Das vorliegende Buch ist die geringfügig abgeänderte Fassung meiner Dissertation, die im Oktober 2005 von der Philosophischen Fakultät I der Julius-Maximilians-Universität Würzburg angenommen wurde.

Die Grundidee dieser Arbeit geht auf meine Zulassungsarbeit zur Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien zurück. Bereits zum damaligen Zeitpunkt wurde bei der Beschäftigung mit der Plautusforschung deutlich, dass die Analyse dessen, was den Kernpunkt im Schaffen dieses antiken Autors ausmacht, die Komik in seinen Dramen, eine Vielzahl flankierender und sehr komplexer Fragestellungen enthält.

Wie kann plautinische *vis comica* beschrieben werden, wenn der dichterische Status des umbrischen Komödienschriftstellers höchst umstritten und angefochten ist? Wie soll eine strukturell stimmige und vollständige Darstellung komischer Elemente in einem Theaterstück erfolgen, wenn in einer mehr als zweitausend Jahre geführten Forschungsdebatte so gut wie keine Einigung darüber erzielt werden konnte, was *dramatische Komik* eigentlich ausmacht? Die Beschäftigung mit diesen auch literaturtheoretisch entscheidenden Fragestellungen sowie vor allem die Studien zum plautinischen Werk selbst waren in den vergangenen Jahren stets von ganz besonderem Reiz. Das große Interesse an der gesamten Problematik war gewiss auch ein entscheidender Grund dafür, dass diese Arbeit trotz zahlreicher beruflich bedingter Unterbrechungen zum Abschluss gebracht werden konnte.

Betreut und gefördert wurde meine Dissertation von Herrn Professor Dr. Dr. h.c. Udo W. Scholz. Ihm gebührt mein tief empfundener Dank für seine unermüdlichen Anregungen, stete Ermutigung und konstruktiven Ratschläge. Ohne ihn läge dieser Beitrag hier nicht vor.

Das Koreferat übernahm Herr Professor Dr. Ludwig Braun, dem ich ebenfalls für seine begleitenden und förderlichen Hinweise herzlich danken möchte.

In den ersten beiden Jahren der Anfertigung wurde meine Arbeit im Rahmen eines Promotionsstipendiums der Studienstiftung des deutschen Volkes gefördert. Auch hierfür bin ich dankbar.

Folgenden Verfassern wissenschaftlicher Abhandlungen zur Plautus- und Komikforschung sowie zum Phänomen dramatischer Spannung verdankt der hier entwickelte Ansatz wertvolle, teilweise entscheidende Anregung und

Bestätigung: P. Lejay, H.W. Prescott, G.E. Duckworth, V. Pöschl, V. Schulz, M. Pfister und A. Fuchs. Sie seien daher an dieser Stelle in besonderer Anerkennung hervorgehoben.

Würzburg, Juni 2007

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Grundzüge der Plautuskritik vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Bearbeiter, Arbeiter oder Bearbeiteter?	7
3. Entstehung und Struktur dramatischer Komik	33
3.1. Das Phänomen des Komischen – eine Ideengeschichte	33
3.2. Die Typologie dramatischer Komik	57
3.3. Zusammenhang zwischen dramatischen Informationsstrukturen und komischem Effekt	88
4. Die Strukturen von Information, Komik und Spannung in den Menaechmi	171
4.1. Inhalt, Aufbau und Funktion des Prologs	171
4.2. Die dramatischen Strukturen vor Konfliktausbruch	185
4.2.1. Die Welt des Menaechmus Epidamniensis	185
4.2.2. Menaechmus Syracusanus	198
4.3. Die dramatischen Strukturen nach Konfliktausbruch – Handlungsinterferenzen	205
4.4. Konfliktlösung durch Anagnorisis	259
5. Zusammenfassung	265
6. Literaturverzeichnis	275
7. Index	287
7.1. Sachregister.....	287
7.2. Personenregister.....	289

*„On aurait souhaité de n'être pas technique.
A l'essai, il est apparu que, si l'on voulait
épargner au lecteur les détails précis, il ne restait
que des généralités vagues et que toute
démonstration manquait.“*

(A. Meillet. *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, 1928,
zit. n. Curtius, E.R., *Europäische Literatur und
lateinisches Mittelalter*, Bern³1961)

1. Einleitung

Der Untertitel vorliegender Arbeit könnte zur Annahme verleiten, es handle sich hier vornehmlich um eine mehr oder weniger im 'medias-in-res-Verfahren' vorgenommene Interpretation einer in einschlägigen Forschungskreisen hinreichend bekannten und im Hinblick auf Einzelszenen des öfteren diskutierten Plautuskomödie – in diesem Falle freilich, auch das legt die Überschrift nahe, unter Berücksichtigung spezieller dramaturgischer Aspekte.

Die intensive Beschäftigung mit den Plautusstudien seit dem 19. Jahrhundert ließ immer deutlicher zwei Prämissen hervortreten, ohne die ein tragfähiges Gedankengebäude bei der Untersuchung plautinischer Poetik und, untrennbar damit verbunden, plautinischer Komik, nicht zu errichten ist: zum einen die eigene Standortbestimmung bei der Frage, welcher auktoriale Status dem Umrer zukommen soll und muss, zum anderen die Definition von Komik im Drama im allgemeinen und bei Plautus im besonderen.

Über 100 Jahre Plautusforschung machen in auffälliger Weise die Heterogenität und Argumentationsvielfalt, begriffliche Widersprüchlichkeit, ja Verwirrung deutlich, wenn es in der Flut der inzwischen entstandenen Opera und Opuscula um die nahezu allen gemeinsamen Fragen geht: wieviel Verse selbständiger Dichtung, wieviel echte Kreativität, welches Maß an auktorialer Absicht und dramaturgischem Können im Hinblick auf ganze Szenen dürfen Plautus zugeschrieben werden, vor allem aber: wie hat man sich, unter Abzug plautinischer Eingriffe, das griechische Original vorzustellen? Kontinuität bei der Entwicklung von Lösungsansätzen für diese Problematik lässt sich nicht immer beobachten, eher schon eine regelmäßige Wiederkehr bereits früher bekannter Thesen unter scheinbar neuen Vorzeichen. Plautuskomödien – ein Steinbruch für griechische Fundstellen. Defizitär bleibt unter diesen hier nur angedeuteten Umständen in den meisten Arbeiten der Blick auf das Textganze – und die plautinische Komik.

Angesichts solcher Ausgangslage soll im ersten Teilabschnitt der Arbeit ein kritisch vergleichender und kommentierender Überblick über die wichtigsten Strömungen innerhalb der Plautuskritik die Komplexität und Problematik

der einzelnen Hypothesen transparent werden lassen, mit dem Ziel, die dabei gewonnene eigene Position den bisherigen Ansätzen kontrastiv gegenüberzustellen. Dies zum ersten Arbeitsschritt.

Die Konturen eines so erarbeiteten Plautusprofils blieben freilich bei der ausführlichen Interpretation einer oder mehrerer Komödie(n) noch immer unscharf, würde sich nicht an den Forschungsbericht eine Strukturanalyse zum Phänomen des Komischen, bezogen vor allem auf die inhaltlichen und formalen Gegebenheiten des Dramas, anschließen.

Untersuchungen zur anthropologischen Erscheinung von Gelächter, Witz und Komik in ihren unterschiedlichsten Ausformungen lassen sich über einen Zeitraum von mehr als zwei Jahrtausenden hinweg verfolgen; es kann und darf daher nicht Sinn dieser Arbeit sein, die schier unermessliche Fülle derartiger Studien auch nur annähernd zu skizzieren, wohl aber, die wichtigsten ideengeschichtlichen Akzente zusammenzufassen und wiederum kommentierend darzustellen. Gemeinsam mit einigen wesentlichen Aspekten der Plautuskritik hat die Komikforschung nämlich die Tendenz, gleichfalls ohne hinreichende Berücksichtigung des jeweiligen Textganzen, in zum Teil willkürlich anmutender Auswahl komischer Einzeleffekte, allenfalls Theoreme vorzustellen, die als in sich stimmige Gesamtheorie, anwendbar auf das Textcorpus auch nur eines vollständigen Dramas, keinesfalls einer Prüfung standhalten.

Daher erschien es notwendig, im zweiten Teil der Arbeit nach einer kurzen Darstellung der thematisch zusammengefassten wesentlichen Ansätze zum Thema „Komik“, eine Theorie bezüglich aller innerhalb der literarischen Gattung des Dramas maßgeblichen makro- und mikrostrukturellen Varianten des Komischen zu erstellen, bei der ganz bewusst auch neuphilologische Ansätze zur Dramenanalyse und dem im Verlauf einer Dramenhandlung sich vollziehenden kommunikativen Prozess zwischen Zuschauern und Bühnenfiguren mit einbezogen wurden. Die einzelnen Phasen des sich so entwickelnden Gedankengebäudes werden zu demonstrativen Zwecken durch querschnittartig ausgewählte Einzelszenen plautinischer Komödien illustriert. Soweit der zweite Arbeitsschritt.

Auf der Folie der gewonnenen Erkenntnisse in den sich gegenseitig bedingenden Teilen 1 und 2 folgt dann in Teil 3 auf den Querschnitt der Längsschnitt, um das plautinische Konzept beim Umgang mit dem für die Produktion komischer Effekte zur Verfügung stehenden Spektrum anhand der Gesamtinterpretation der *Menaechmi* vorzuführen. In ausschließlich praxisorientierter Weise soll hier die *Vis Comica Plautina* in ihrer Facettenvielfalt, kurz gesagt, die Poetik von Plautus, zur Geltung gebracht werden. Dieser Versuch an einer ausgewählten Komödie ist als erster Schritt zu verstehen und bedarf natürlich der Ergänzung durch Untersuchungen zu möglichst vielen Plautuskomödien. Auch sei gleich zu Anfang betont, dass der Begriff *Poetik* nicht als ein von Plautus

bewusst angewandtes oder gar geschaffenes literaturtheoretisches Regelwerk zu verstehen ist, sondern auf die Gesamtheit aller aus dem Damentext selbst erschließbaren Spezifika des Autors abzielt.

2. Grundzüge der Plautuskritik vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart: Bearbeiter, Arbeiter oder Bearbeiteter?

Es soll keineswegs das Ziel dieses Forschungsberichts sein, in tabellarischer Auflistung auch nur annähernd vollständig die in gut zwei Jahrhunderten verfassten Gesamt- oder Detaildarstellungen zu plautinischem Schaffen bzw. der römischen Komödie zu inventarisieren.¹ Vielmehr geht es um die kritische Auseinandersetzung mit den maßgeblichen Strömungen und Schwerpunkten in diesem Zeitraum, darum, den geistigen Hintergrund herauszuarbeiten, der die Plautusforschung bislang geprägt hat oder, um mit den Worten Laidlaws zu sprechen, „to indicate the various trends of research and climates of opinion“². Nur so lässt sich die Unterschiedlichkeit oder Interdependenz der einzelnen Richtungen klar erkennen und der eigene Standpunkt erläutern.

1 Verdienstvolle Übersichten solcher Art bieten Köhler 1928, 57 ff., der die Jahre 1921–25 behandelt sowie Conrad 1935, 63 ff. (1926–34). Einen äußerst kurzen und notwendigerweise stark vereinfachten Überblick über die Plautusforschung von 1937–51 bieten Büchner-Hofmann 1951, 14 ff. Prete 1952, 137 ff. berücksichtigt nur in geraffter Form die kanonischen Werke Leos, Fraenkels und Jachmanns.

Ein halbes Jahrhundert (1900–1950) römische Komödienforschung fasst dagegen Laidlaw 1954 mit kritischen Anmerkungen zusammen, wobei er vor allem die amerikanische Plautusforschung und ihre besonders auf dramentechnische Untersuchungen ausgerichteten Abhandlungen den problematischen Analyseverfahren in Deutschland gegenüberstellt.

Hanson 1965/1966 beschränkt sich in seiner Übersicht auf die Zeit ab 1950. Einer ersten Information bis 1959 vorzüglich gerecht wird Marti 1959, 1 ff.

Eine interessante Alternative zu den bisherigen Darstellungen bietet Bertini 1971, der den Zeitraum von 1950–70, nach einzelnen Ländern klassifiziert, kritisch beleuchtet und dabei auch nationalspezifische Charakteristika im Hinblick auf die einzelnen Forschungsschwerpunkte herausarbeitet: so steht etwa die nach Perfektion strebende und eher nüchterne Analyse in Deutschland dem unbekümmerten L'homme et l'oeuvre-Prinzip der romanischen Länder kontrastiv gegenüber. Zur Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse bis 1972 vgl. auch Gaiser 1972, 1027 ff. sowie Hughes 1973, dessen nach sämtlichen Einzelthemen gegliederter Überblick nicht weniger als 2328 Titel enthält. Eine umfangreiche Bestandsaufnahme aller mit dem römischen Drama verbundenen Untersuchungen im 20. Jahrhundert unter zahllosen Einzelaspekten enthalten die *Atti del V Congresso internazionale* von 1975 ebenso wie Fogazzas Universalbibliographie von 1976, die mit 1200 Titeln, nach Themengebieten geordnet, ebenfalls einen ausschließlich tabellarischen Überblick gewährt. Ausführlich zum Stand der Plautuskritik informiert auch Segal 1981. Keine Forschungsberichte im eigentlichen Sinne, jedoch wahre bibliographische Fundgruben in diesem Zusammenhang sind Duckworth 1952 (Laidlaw, op.cit., 298, bezeichnet das Universalwerk zur römischen Komödie als „...the best bibliography of Plautus and Terence available in one volume“), Beare 1964, Blänsdorf 1978, die einschlägigen Untersuchungen Lefèvres (als signifikante Beispiele seien die Arbeiten von 1971, 1973, 1974, 1978, 1979 und 1991 genannt) und Zwierleins 1990/1991, Stärk 1989 und Masciadri 1996.

2 Laidlaw 1954, 292.

Die in der plautinischen Forschungsdiskussion bis heute, mit unterschiedlichsten Vorzeichen und Brechungen, favorisierte analytische Ansatzweise hat ihre Wurzeln im 19. Jahrhundert, in dem die Dominanz philhellenischer Denkweise und die daraus sich ergebenden literarästhetischen Kriterien zur Folge hatten, dass römischen Dramatikern im Vergleich zu ihren griechischen Vorgängern jegliche eigenständige künstlerische Leistung abgesprochen wurde³. Wenn August Wilhelm Schlegel in seiner „14. Vorlesung über dramatische Kunst und Literatur“⁴ apodiktisch erklärt, dass „die griechischen Dichter gewiß immer durch die lateinische Nachbildung verloren“⁵ hätten und die philologische Hauptaufgabe darin bestehen müsse, die Stücke von Plautus und Terenz „in Gedanken in jene sorgfältige Zierlichkeit, die wir an den Bruchstücken <der attischen Quellen> wahrnehmen“⁶ zu übertragen, so ist mit dieser Aussage die literaturwissenschaftliche Haltung eines ganzen Saeculums bereits deutlich ausgedrückt.

Zugrunde liegt diesem Denkmodell die problematische, damals jedoch axiomatische Vorstellung vom Original, was auch immer man darunter verstanden wissen wollte, als dem *per se* vollkommenen Kunstwerk. Stellt man in Rechnung, dass allein im Bereich der Nea 64 namentlich bekannte Autoren ca. 1400 Stücke produzierten, die allenfalls in vereinzelt Fragmenten überliefert sind⁷, so mutet diese „omne ignotum pro magnifico“-Haltung⁸ zwar befremdlich an, ernsthaft in Frage gestellt wurde sie zum damaligen Zeitpunkt jedoch nicht.

Die auf dieser Folie betriebene Plautusforschung widmete sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts vornehmlich sprachlichen und metrischen Fragestellungen, sofern sich nicht das Augenmerk der Philologen auf textkritische Überlegungen hinsichtlich späterer Interpolationen und Retraktionen richtete⁹.

3 Dass gerade diese Literaturgattung im Vergleich zu ihren Vorgängern bis weit ins 20. Jahrhundert hinein relativ schlecht abschnitt, bestätigt auch Lefèvre 1973, 1 ff.

4 Schlegel 1809, 22 ff.

5 Ibid., 22.

6 Ibid., 22; vgl. auch *ibid.*, 21, wo der Gelehrte insbesondere Plautus' dichterische Leistung als qualitativ schlecht einstuft. Derartige Kunstkritiken waren bereits in der Antike üblich, wie uns u.a. im Terenzkommentar von Donat sowie Gellius 2,23 überliefert ist (vgl. Gaiser 1972, 1028). Die diesbezüglichen Urteile zur plautinischen Leistung sind durchaus divergent. Während beispielsweise Stilo, Cicero, Varro, Apollinaris (Sidonius) seinen eleganten Sprachstil und ungeheuren Reichtum an Witz und verbaler Komik rühmen (vgl. Sonnenburg 1928, 116), tadelt Horaz, mit dem die negative Plautuskritik einsetzt, dessen dramatische Schwächen, insbesondere die unzulängliche Personencharakteristik (vgl. Blänsdorf 1978, 135 und Leo 1913, 136).

7 S. Duckworth 1952, 25 ff. sowie die neueren Fragmentausgaben von Austin 1973 sowie Kassel/Austin 2001.

8 Zit. n. Henderson 1975, 3; das Originalzitat befindet sich bei Tacitus, Agricola 30.

9 Zumal nach dem Fund des Mailänder Palimpsests durch Angelo Mai und seiner Entzifferung durch Ritschl. S. dazu auch Sonnenburg 1928, 118 ff., Prete 1952, 137 ff., Duckworth 1952, 437 ff.; zu weiteren Interpolationstheorien bei Plautus in dieser ersten Phase s. Langen 1886 (Nachdruck 1970), später auch Thierfelder 1929 (Nachdruck 1971).

Bei derartigen Thesen ging man im Falle scheinbarer Unstimmigkeiten im Ablauf der dramatischen Handlung oder im lexikalischen Bereich von einem später bearbeiteten Plautus aus, was mit der wegweisenden Abhandlung von Ritschl beginnend eine Flut von Hypothesen im Hinblick auf Einzelverse oder ganze Textpassagen auslöste, die auch im 20. Jahrhundert etliche Abhandlungen prägten¹⁰, um schließlich in den 90er Jahren eine Wiederauflage großen Stils unter der Federführung Zwierleins zu erleben. Bedenklich war und ist dabei allein schon die grundlegende Hypothese mit allen darin implizierten subjektiven Kriterien, dass ein späterer Bearbeiter automatisch stümperhaft gearbeitet haben muss.¹¹

Zunächst jedoch erfolgte im ersten Drittel des vergangenen Saeculums eine Abkehr von dieser Fragestellung: wie schon im Zeichen der Romantik stand mit Friedrich Leos Werk *plautinische Forschungen*¹² der römische Bearbeiter selbst zumindest dem Anschein nach im Vordergrund – dies freilich nicht zum Selbstzweck, sondern mit dem programmatischen Ziel, nicht „eine persönliche Entwicklung des Plautus (...), sondern aus Plautus und Terenz die Technik der attischen Dichter entnehmen“¹³ zu wollen.

Als profunder Kenner des griechischen Dramas, insbesondere auch der Tragödie, unternimmt Leo fortwährend den Versuch, Widersprüche und Disharmonien im Bau der plautinischen Komödie als ungeschickte Einschübe des römischen Dichters zu entlarven und unter Eliminierung der störenden Zusätze das zugrundeliegende „fehlerfreie“ Original kenntlich zu machen.

Mit der hier skizzierten Methode wird Leo zum Urvater der analytischen Methode innerhalb der Plautusforschung, dessen Erben, wenngleich unter verschiedensten Vorzeichen und Brechungen, zum Teil auch mit geänderter Terminologie, bis heute tonangebend sind, wie sich im Rahmen dieses Forschungsberichts noch zeigen wird. Bezeichnenderweise konzidiert Leo mit der Annahme einer funktionalen wie inhaltlichen Ausweitung des Monologs¹⁴ und der Kreation der Monodie Plautus nicht unbeträchtliche dramatische Umgestaltungen. Auch gerät seine Darstellung der sprachlichen Leistung, die „dem Umbreder von der gallischen Grenze“¹⁵, mit seinem geradezu perfekten Eintauchen sowohl in die lateinische als auch griechische Semantik gelungen sei, zu einer euphorischen Charakteristik. Er habe erreicht, „in die Tiefen der lateinischen Sprache hinabzusteigen und ihr Gold zu heben“¹⁶. Als widersprüch-

10 S. Milch 1957; zu Retraktionshypothesen allgemein s. a. Duckworth 1952, Laidlaw 1954, Blänsdorf 1967;

11 S. auch Gratwick 1993, 38.

12 Leo² 1912.

13 Leo 1908, 46.

14 Leo *ibid.*, 46 ff.

15 Leo² 1912, 85.

16 *Ibid.*

liches Fazit bleibt gleichwohl der plautinische Status eines Umdichters¹⁷, dessen Werke für Leo als bekennenden Philhellenen keine wirkliche künstlerische Absicht, keine nachvollziehbare Poetik erkennen lassen *durften*.

Anders lässt sich das obstinate Festhalten des Vergleichs von Bekanntem mit fraglos als perfekt einzustufendem Unbekanntem¹⁸ trotz einer damals noch schmalen Überlieferungsbasis der Nea als heute wohl schwerlich erklären¹⁹.

Betrieb also Leo unter dem Etikett plautinischer Forschungen zutiefst gräzistische Studien, begab sich sein Schüler Eduard Fraenkel mit seinem *Opus Plautinisches im Plautus*²⁰ bei gleichfalls analytischer Arbeitsweise auf die Suche nach den „echten Kindern plautinischer Phantasie“²¹. Als „bahnbrechend“²² darf seine Untersuchung insofern bezeichnet werden, als hier zum ersten Mal in größerem Stil plautinische Eigenleistung um ihrer selbst willen in den Mittelpunkt des Forscherinteresses rückt. Sicher ist es auch ein unbestreitbares Verdienst Fraenkels, als einer der ersten auf die Bedeutung der plautinischen Komödie als römisches Sittentableau an vielen Stellen hingewiesen zu haben²³. Insgesamt jedoch fällt sein Ergebnis aus verschiedenen Gründen unbefriedigend aus. In seinem Bemühen, Plautinisches vor allem in Bezug auf den Ausbau der Sklavenrolle²⁴, Erweiterung von Monologen und Dialogen, mythologische Anspielungen und witzige Wendungen, Wortspiele etc. nahezu auf den Vers genau auszumachen, stützt er sich meist ausschließlich auf Menanderfragmente²⁵. Immer dann, wenn Plautus Abweichungen von *dessen* Stil aufwies, schloss Fraenkel daraus auf römische Authentizität und beschei-

17 Vgl. *ibid.*, 86; für sich selbst spricht auch die Aussage *ibid.*, 87: „Die Komödien waren schöner und besser, ehe Plautus sie sich zu eigen machte.“

18 S. Harsh, P.W., *A Handbook of Classical Drama*, Stanford 1940, zit. n. Duckworth, 1952, 384.

19 Leos Schüler Fraenkel trifft den Kernpunkt von dessen Position, wenn er, obgleich unter anders gearteter Zielsetzung, formuliert: „Leo liebte Plautus, aber er liebte die attische Komödie noch mehr, und wenn er durch das Werk des Römers griechische Kunstformen wahrnahm, so gab ihm dies eine letzte Befriedigung und er fragte unter Umständen nicht weiter“ (Fraenkel 1922, 4). Dass Leo seine einseitig griechisch orientierte analytische Methode auch auf andere Literaturgattungen, wie die römische Liebeslegie, ausdehnt, und dies in sehr umstrittener Weise, fasst Pöschl 1973, 2 ff. zusammen: wenn römische Liebeslegiker Motive aus der römischen Komödie verwenden, heißt dies für Leo nicht, dass Römer römische Anregungen aufgriffen, sondern sich solcher Topoi bedienen, die von einer (in ihrem Status durchaus nicht gesicherten) griechischen Liebeslegie abhingen, welche ihrerseits ohne die ansonsten geforderten Gattungsgrenzen (!) ihr Vorbild in der attischen Komödie hätten.

20 Fraenkel 1922.

21 Prescott 1932, 114.

22 Köhler 1928, 58.

23 S. Thierfelder 1973, 62, 60 und Gaiser 1972, 1027 ff.

24 Zur Bedeutung der Sklavenrolle s. auch die Gegenposition von Dumont 1966; hier soll bewiesen werden, dass die Ausweitung der Sklavenfigur als selbstständige Leistung von Plautus, vor allem ihre militärische Stilisierung, nur eine „illusion traditionelle“ (*ibid.*, 182) darstelle, da dieses Motiv bereits in der Nea üblich gewesen sei. S. auch Gaiser 1972, 1080, A 246.

25 S. Thierfelder 1973.

nigt dem Umrer denn auch vorwiegend eine „verknüpfende“²⁶ Phantasie. Ein solch deduktives Verfahren ist bedenklich und aufschlussreich zugleich: da Plautus als professioneller Kenner theatralischer Theorie und Praxis alle damals häufig gespielten griechischen Dramatiker gekannt haben dürfte, kann jederzeit Nichtmenandrisches aus der Feder Philemons, Diphilos’ u.a. stammen; um im Bild zu bleiben, die weiter oben zitierten „Lieblingskinder plautinischer Phantasie“ könnten auch „Adoptivkinder“ sein.

Hinzu kommt die noch entscheidendere Tatsache, dass nach älteren und neueren Forschungen²⁷ vielerlei Topoi, wie etwa satirisch-witziger Umgang mit mythologischen Motiven, lexikalische Wendungen²⁸ nicht nur in der Nea, sondern auch bei griechischen Autoren verschiedenster Gattungen sowie im gesamten griechisch-italischen Raum umgangssprachlich weit verbreitet waren, und dies auch in nachplautinischer Zeit.

Dies wiederum bedeutet nichts weniger, als dass Fraenkel, trotz verdienstvoller Ansätze und mancher wichtiger Erkenntnisse, vielfach zu kurzschrittig vorgeht und auf der Suche nach plautinischem ungewollt gerade dabei zumindest eine Mischung aus Griechisch-plautinischem nachweist.

Angesichts dieser Tatsache gerät nicht nur das analytische Instrumentarium und seine Bewertung plautinischer Eigenleistung, sondern auch die Definition von griechischen Originalen als unanfechtbaren Unikaten ins Wanken.

Dass das entscheidende Kriterium dichterischer Schaffenskraft vielmehr die Frage nach dem *Wie* der Übernahme solcher allgemein verbreiteter literarischer Quellen und ihres Motivschatzes sein muss, die Frage also nach strukturellen Auffälligkeiten mit Blick auf das Dramenganze, war ein dringliches Anliegen Prescotts²⁹. Er wies darauf hin, dass aus dieser Perspektive den sogenannten Widersprüchlichkeiten im dramatischen Bau der Plautuskomödien eine durchaus künstlerische Absicht zugrundeliegen könne oder aber vermeintliche Ungereimtheiten bereits dem griechischen Autor zuzuschreiben seien, der seinerseits vielfältiges Quellenmaterial zu kombinieren wusste.

26 Fraenkel 1922, 178.

27 Prescott 1932, 105 ff.; Hunter 1985.

28 Prescott 1932, 98; als nur ein signifikantes Beispiel unter vielen sei an dieser Stelle Bacch. 1120–1148 erwähnt, wo die beiden *senes* mit Schafen verglichen werden, die man leicht „scheren“, im Sinne von „übers Ohr hauen“ könne. Plautus verwendet hierfür das doppeldeutige Verb „tondere“, für Fraenkel Beweis genug, dass es sich hier um ein rein plautinisches Element handeln müsse, da das entsprechende griechische Verb κείρειν diesen figurativen Sinn nicht haben könne. Prescott hingegen weist nach, dass bereits seit Homer und vielerorts nach diesem das Verb in der Bedeutung „betrügen“ Verwendung fand (Prescott 1932, 114/115).

29 Ibid., 120: „In general it seems to me that structural idiosyncrasies form a safer starting point for arguments in favor of Plautus’ independence.“

Bedauerlicherweise fanden Prescotts Beobachtungen bis heute viel zu wenig Widerhall³⁰, ebenso wie die Vorbehalte Pöschls³¹ gegen die Methoden einseitig ausgerichteter Analyse. Daran änderte auch die Tatsache nichts, dass Fraenkel selbst in seiner einige Jahre später in Italien erschienenen Neuauflage der Erstfassung, den *Elementi plautini in Plauto* von 1961, an etlichen Stellen Relativierungen des eigenen Standpunkts vornahm.³²

Als eine in diesem Sinne wenn auch etliche Jahre später gegebene Antwort auf Fraenkel und die in ähnlicher Weise argumentierenden Arbeiten darf man auch die hervorragend strukturierte und kenntnisreiche Motivgeschichte zur griechisch-römischen Komödie von Hunter³³ verstehen. Weitgehend abseits analytischer Spekulation weist er an einer Fülle von Beispielen aus der griechischen Tragödie sowie vor allem anhand von Fragmenten der Alten bis zur Neuen Komödie nach, dass bereits die griechischen Dramatiker aus einem Fundus literarischer sowie subliterarischer Quellen und Traditionen schöpften und daraus ein in der Kritik als solches anerkanntes individuelles, eigenständiges Opus geschaffen haben. Für die Fortsetzung dieser Entwicklung auf römischer Seite bedeutet dies logischerweise nichts anderes, als dass Plautus Anregungen aus diesen griechischen Amalgamen aufgegriffen, mit den literarischen und nichtliterarischen Genres seiner Zeit sowie seinem eigenen Ideenschatz verbunden und daraus wiederum etwas bewusst Andersartiges geschaffen hat. So hat beispielsweise die subliterarische Variante auf Seiten der Römer in Form des Mimus, der zweifellos die plautinische Komödie beeinflusste, eine literarische Entsprechung beim griechischen Autor Sophron von Sizilien aus dem 5. Jahrhundert v.Chr., der nicht nur die griechische Komödie, sondern auch die Darstellungstechnik Platons geprägt haben soll³⁴. Stellt man in Rechnung, dass Plautus diese Quellen mit dem original italischen Mimus und seinen Parodien auf die griechische Welt verband, liegt mit der plautinischen Komödie bereits in diesem Dramensegment ein seinerseits individuell gestaltetes Konglomerat vor, das eben in dieser vor uns liegenden greifbaren Gestalt zur Kenntnis genommen und interpretiert werden sollte. Ein Auseinanderlegen in analytisch trennbare Einzelteile ist somit allein schon auf Grund der offensichtlich bereits im Griechischen gegebenen Komplexität der miteinander verschmolzenen Motive höchst bedenklich.³⁵

30 Thierfelder 1973, 61 spricht zu Recht von „zu wenig beachteten Ausführungen“.

31 Pöschl 1973.

32 S. auch Hanson 1965/1966, 106; Bertini 1971, 22, betont allerdings, dass Fraenkels Addenda nur von marginaler Bedeutung seien und kaum wesentlich Neues hervorgebracht hätten.

33 Hunter 1985.

34 Ibid., 20.

35 Ibid., 21: „Even if we could melt down a Plautine play into ‘constituent elements’ we would find that the intermingling between those elements had been so complex long before the days of Plautus that anything like a complete analysis was impossible.“

Ungeachtet solcher, wie schon erwähnt, bereits zu Fraenkels Zeit von Prescott vorgebrachter Bedenken trat als weiterer Vertreter der pionierhaft arbeitenden analytischen Trias in den 30er Jahren des letzten Jahrhunderts Guenther Jachmann mit seiner Studie *Plautinisches und Attisches*³⁶ hervor. In Fortsetzung der Arbeit Fraenkels, jedoch noch stärker mit den „scharfen Laugen der Analyse“³⁷ operierend, machte sich Jachmann ans Werk, die plautinischen Elemente fein säuberlich von den attischen zu trennen, wobei sich seine Untersuchungen in erster Linie auf *Aulularia*, *Casina*, *Epidicus*, *Miles*, *Pseudolus* *Rudens* und *Trinummus* konzentrieren. Dabei ist er trotz der allseits bekannten kritischen Überlieferungslage der Nea-Stücke mit erstaunlichem Positivismus davon überzeugt, nach treffsicherer Eliminierung der von Plautus raffiniert³⁸ vorgenommenen Kürzungen, Erweiterungen und Transpositionen einzelner Passagen, nicht nur den ursprünglich harmonischen Bau der attischen Vorlagen, die Plautus „verschoben, verwischt, übermalt und teilweise zerstört hat, wieder kenntlich zu machen“³⁹, sondern gar noch auf Umwegen über die plautinischen Stücke evidente Unterscheidungsmerkmale zwischen Menander, Philemon und Diphilos herauszufinden⁴⁰.

Als zusätzliches Instrument im analytischen „Sezierbesteck“⁴¹ bot die Kontaminationsfrage schier endlosen Anlass, die Frage nach dem Verhältnis der Plautuskomödien zu ihren griechischen Originalen in immer neuen Varianten zu stellen, und dies alles auf Grund eines einzigen Satzes bei Terenz⁴², der Plautus lediglich als Gewährsmann für das Verfahren der Kontamination nennt, ohne jegliche weitere Angabe hinsichtlich der Stelle, der Art oder des Umfangs dieser Methodik. Es verwundert daher nicht, dass im Zuge der Hypothesenvielfalt seit Leo nahezu jede Komödie des Umbres⁴³ bei unstimmgigen Passagen einer mehr oder minder schwerwiegenden Kontamination verdächtigt wurde und man immer wieder den Versuch wagte, die verwischten Konturen gleich zweier

36 Jachmann 1931; s. auch Marti 1959, 3.

37 Braun 1991, 205.

38 Vgl. Marti 1959, 3; der Verfasser äußerte in seinen *Untersuchungen zur dramatischen Technik bei Plautus und Terenz* große Vorbehalte gegen die analytische Methode des Berliner Kreises um Jachmann und schließt den Gedanken nicht aus, dass diese oder jene Unstimmigkeit bereits der griechischen Quelle zuzuschreiben sei; fast polemisch formulierte 1955 bereits Perna in seinem chauvinistisch gefärbten Forschungsüberblick seine Angriffe gegen die Analyse (ibid. 1–37).

39 Zit. n. Conrad 1935, 64.

40 Vgl. Prete 1952, 146; entscheidende Vorbehalte gegen Jachmann äußerten u. a. Körte 1933, 353 ff. (Körte richtet seinen Vorwurf insbesondere gegen die nach analytischer Auffassung als prinzipiell richtig betrachtete Gleichung „logisch“ = griechisches Original, „unlogisch“ = römische Bearbeitung) sowie Thierfelder 1935, 113 f. und 142 ff.

41 Schadewaldt, zit. n. Marti 1959, 2.

42 *Andria* 17/18; zu den Ergebnissen der Kontaminationsfrage bei Terenz s. u.a. Gaiser 1972, 1063 ff.

43 Ausgenommen waren in aller Regel nur *Asinaria*, *Cistellaria*, *Menaechmi* und *Mostellaria*, s. auch Michaut 1920, II, 241 ff. und Duckworth 1952, 205.

Neakomödien möglichst versgenau nachzuzeichnen⁴⁴. Ebenso wenig erstaunlich ist es, dass angesichts derartiger Spekulationsflut niemals Einigkeit unter den Forschern erzielt wurde⁴⁵, wobei sich der Dissens mit der von Schwing⁴⁶ ausgelösten Diskussion bereits auf die Semantik von „contaminare“ erstreckte. Gerade die Polysemie des analytischen Terminus *technicus* lässt jedoch einen breiten Interpretationsspielraum offen, bedeutet doch das Verb, streng nach seinen beiden Bestandteilen übersetzt „etwas mit einer Sache in Berührung bringen“, insbesondere mit der Bedeutungsverengung „mit Fremdartigen (sic), daher besudeln“⁴⁷. Die negative Konnotation des Begriffs, die häufig sogar den semantischen Gehalt des Präfixes ‘con’ im Sinne eines Verbindens und Zusammenfügens heterogener Bestandteile völlig verdrängt⁴⁸, wird durch den Terenzkommentar Donats zu „contaminare“ in And. 16 mit „manibus luto plenis aliquid attingere“⁴⁹ bestätigt. Den literarischen Konkurrenten von Terenz ging es schließlich darum, das dichterische Genie ihres Gegners in Frage zu stellen, weshalb sie bewusst keinen wertneutralen Begriff wie etwa „commiscere“ wählten, sondern ihn mit dem Vorwurf der *contaminatio* einer wie auch immer gearteten Verunreinigung vorhandener Quellen bezichtigten.

Auch wenn Terenz in besagter Prologstelle⁵⁰ einräumt, bei der Komposition seiner *Andria* aus einer doppelten menandrischen Quelle, nämlich dessen *Andria* und *Perinthia*, geschöpft zu haben, ist dabei keineswegs automatisch der Gedanke impliziert, dass der römische Autor, noch dazu nach plumpem Scherenprinzip, stets zwei oder mehr griechische Komödien in ungeschickter Manier aneinandergesetzt hat, deren Schnittstellen ob ihrer mangelnden Qualität mit analytischem Eifer auf den ersten Blick erkennbar wären⁵¹ oder gar eine durchgängig beobachtbare Methode bei der Durchführung kleinerer oder größerer Kontaminationen herausarbeiten ließen. Viel näherliegend ist die Annahme, dass jegliche Verarbeitung heterogener literarischer Quellen, wenn auch zu eigenständigen Zwecken, in den Augen von Terenzens Widersachern als

44 Im Falle des Stichus ging Leo sogar von drei griechischen Vorlagen aus (s. Gaiser 1972, 1059). Zu weiteren Kontaminationstheorien bei Leo s. *ibid.* 1912, 87 ff. Vgl. auch Franke 1922, 251 ff. und Jachmann 1931, 242 ff.

45 S. Marti 1959, 2 f.

46 Schwing 1916, 167 ff., der anhand antiker Textpassagen den Nachweis erbringen wollte, dass „contaminare“ lediglich „ein Berühren zu dem Zwecke, aus dem Ganzen einen Teil herauszunehmen oder in ein fertiges Ganzes heterogene Bestandteile einzufügen“ bedeute (*ibid.* 176), was später wiederum von Jachmann 1931, 142 ff. ebenfalls textimmanent widerlegt wurde.

47 S. Beare 1964, 300; s. auch Georges 1976, 1589–90.

48 Beare 1964, 300 ff.

49 S. *ibid.*; Donats weitere Erklärung zu *Andria* 16 „id est ex multis unam facere“ stelle bereits eine kontextuelle Interpretation dar (s. *ibid.*, 300–01).

50 And. 9–14; Beare³ 1964 gibt zu bedenken, dass Terenz in seinen Prologen auch zuweilen die Unwahrheit gesagt haben könnte (s. Laidlaw 1954, 305).

51 Dass der Begriff „contaminare“ vielfach falsch verstanden wurde, beklagt auch Duckworth 1952, 204.

„contaminatio“ bezeichnet wurde, die Terenz selbst im übrigen ja nur als Zitat besagter Angreifer vorträgt. Führte also das zwangsläufig höchst subjektiv ausgerichtete analytische Unterfangen schon hier zu wenig überzeugenden Ergebnissen, konnte es noch weniger bei Plautus befriedigen, von dem uns keinerlei konkrete Kontaminationshinweise vorliegen⁵².

Wenn auch im Laufe späterer Jahrzehnte diese sozusagen doppelte Analyse, abgesehen von größeren Kontaminationsannahmen im *Miles* oder *Poenulus*, nur noch vereinzelt durchgeführt wurde und wird⁵³, fand ein generelles Umdenken in Form einer anders ausgerichteten Interpretationsmethode nur selten statt.

Daran änderte langfristig auch das zunächst Aufsehen erregende Werk Friedrichs, *Euripides und Diphilos*⁵⁴ nichts, in dem der bis dato unerhörte Nachweis erbracht wurde, dass die als makellos betrachteten attischen Originale so vollkommen nicht waren, dass vielmehr bereits bei Diphilos und anderen Dichtern der Nea wie auch der griechischen Tragödie nicht nur kompositorische Mängel oder besser gesagt Auffälligkeiten beobachtet werden können, sondern auch hier schon jüngere Autoren ältere nachgeahmt hatten⁵⁵, ein Gedanke, den in gewisser Weise später, wie beschrieben, Hunter detailliert weiter verfolgte.

Jedenfalls bewirkte Friedrich mit seinen Studien, dass „die Grenzen fließend“⁵⁶ geworden waren und Kontaminationshypothesen fortan „als bloße Kunstkritiken zu gelten haben und nicht mehr mit Sicherheit das Verhältnis der römischen Komiker zu ihren Originalen betreffen“⁵⁷.

Die angesichts solcher Erkenntnisse einmal mehr deutlich gewordene Notwendigkeit alternativer Forschungsansätze wurde zwar weniger in Deutschland, dafür aber umso mehr in der anglo-amerikanischen Plautuskritik erkannt. Unter der Führung von Prescott hatte sich nur wenige Jahre nach dem Erscheinen der Arbeiten Friedrich Leos ein Forscherkreis etabliert, der sich ungeachtet verschiedenster thematischer Schwerpunkte durch ein gemeinsames methodisches Charakteristikum auszeichnet, dessen Spuren auch unter seinen Nachfolgern bis in die jüngste Zeit hinein unübersehbar sind: ohne das spekulative Hauptaugenmerk auf nur schwer und oft eher mit subjektiver Willkür erschließbare griechische Quellen zu richten, soll hier der dramatische Ist-Bestand der römischen

52 Warnungen gegen solcherlei Vorgehen sprachen schon in früher Zeit Wilamowitz 1911, 314 ff. und Prescott 1916, 135 ff. aus, später Thierfelder 1956, 65 ff. sowie Duckworth 1952, 52 ff., allerdings ohne ausreichenden Widerhall; vgl. auch die zusammenfassende Darstellung bei Gaiser 1972, 1060/61.

53 Von der diesbezüglichen Diskussion um die Arztszene in den *Menaechmi* wird im dritten Teil dieser Arbeit noch die Rede sein.

54 Friedrich 1953.

55 Ibid. 171 ff.; s. auch Thierfelder 1973, 64/65 und Marti 1959, 6 f.; dass die attischen Komiker das eine oder andere Motiv bereits von älteren Vorbildern übernommen haben könnten, konzedierte immer wieder sogar Fraenkel 1922, vgl. hierzu auch Blänsdorf, Plautus, 1978, 161, A 35.

56 Thierfelder 1973, 65.

57 Ibid.

Komödien untersucht, dramaturgisch-bühnentechnische Konventionen sowie zahlreiche Einzelaspekte der *Palliata* entschlüsselt werden. Hatte Prescott bereits in seiner wegweisenden Studie *Criteria of Originality in Plautus* 1932 seinen Ansatz überzeugend vorgestellt, setzte er sich in zahlreichen Studien mit einem breiten Spektrum plautinischer Komödientechnik auseinander, wie z.B. monologischen Konventionen⁵⁸, dramatischer Funktion, dem Auftrittszeitpunkt wichtiger oder marginaler Bühnenfiguren⁵⁹ oder der Interpretation einzelner Komödien⁶⁰.

Als flankierende bzw. nachfolgende Studien in diesem Sinne⁶¹ können die Untersuchungen Junipers zur plautinischen Charakterisierungstechnik bei dramenrelevanten Bühnenfiguren⁶², die Dissertationen von Fields⁶³ und Smith⁶⁴ zur Gestaltung von Exposition und Konfliktauflösung im Werk des Umbrens sowie die Arbeit Hiatts über das breite Spektrum der von Plautus differenziert dargebotenen Belauschungsszenen⁶⁵ betrachtet werden.

Alle diese und zahlreiche weitere Aspekte zum plautinischen wie auch terenzischen Drama griff Prescotts Schüler Duckworth mit der Abfassung seines 1952 erschienenen Werks *The Nature of Roman Comedy* auf, das bis heute in den meisten Punkten nichts von seiner Gültigkeit verloren hat⁶⁶. Dabei stellt der Autor einerseits die unterschiedlichen Forschungstheorien einander gegenüber und trennt andererseits fein säuberlich Faktenmaterial von reiner Spekulation.

Dass seine Beobachtungen keineswegs nur als Kompendium zur römischen Komödie zu verstehen sind, wird in einem der letzten Kapitel, „The Originality of Roman Comedy“⁶⁷ deutlich. Nach Durchführung der von Prescott gefor-

58 S. Prescott 1939 und 1942.

59 S. Prescott 1920 und 1923.

60 S. Prescotts *Amphitruo*-Studie 1913.

61 Im Rahmen der Zielsetzung dieses Forschungsberichts sollen besonders signifikante Arbeiten Erwähnung finden. Hinsichtlich weiterer Titel s. die auflistenden Forschungsberichte bzw. Standardwerke oben. Die hier namentlich genannten Abhandlungen sowie die wichtigsten themenrelevanten Arbeiten werden zudem im Rahmen der *Menaechmi*-Interpretation dieser Arbeit, wo immer notwendig und zweckmäßig, kommentierend hinzugezogen.

62 Juniper 1936; ein ähnlicher Schwerpunkt prägte bereits das *Opus* von Lejay 1925.

63 Fields 1938.

64 Smith 1940.

65 Hiatt 1946; eine Sonderstellung nimmt in gewisser Weise Hough 1940 mit seiner Studie zu verzögerten Bühnenabgängen ein (nach seiner Ansicht sind sie rein plautinischer Prägung), die er nach Position und Funktion zu klassifizieren und in Einzelfällen als Kontaminationsnahtstellen zu ermitteln sucht.

66 Neben Laidlaw 1954, 298 lobt knapp 20 Jahre später Bertini 1971, 23, das Buch als „una approfondita e minuziose analisi delle commedie plautine.“

67 Duckworth 1952, 384–395; s. auch die deutsche Übersetzung von Poeppel in: Lefèvre 1973, 27 ff.; zu weiteren Untersuchungen Duckworths s. die Bibliographie in Duckworth 1952, 448 und die Forschungsberichte oben.

dernten Methode des Vergleichs von Bekanntem mit Bekanntem, d.h., der plautinischen mit der terenzischen Komödie sowie dem Blick auf das tatsächlich gesicherte Wissen hinsichtlich griechischer Komödien kommt der amerikanische Philologe zu dem Schluss, dass zwischen den beiden Dramatikern derart fundamentale Unterschiede in Einsatz und Anwendung der Bühnenkonventionen sowie in Thematik, Handlungsstruktur der Stücke, Erzeugung von Spannung und dramatischer Ironie beim Spiel mit dem Vorwissen der Zuschauer bis hin zur Gestaltung der Charaktere und schließlich Sprache und Metrik bestehen, dass von getreuer Nachahmung oder gar Übersetzung griechischer Komödien von Seiten der Römer keine Rede sein könne. Diese Differenzen seien auch nicht damit zu erklären, dass Plautus und Terenz eben verschiedene Vorlagen wählten⁶⁸, zumal ja Plautus sich zwar in einigen Fällen von Menander inspirieren ließ, allerdings in seiner speziellen Umsetzung von ihm „durch Welten getrennt“⁶⁹ ist. Als Ergebnis, so Duckworth, lägen vor uns „two very different kinds of comedy“⁷⁰, deren Besonderheiten es textimmanent um ihrer selbst willen zu untersuchen gelte.

Ein ähnliches Bild plautinischer Eigenleistung entwirft auch Beare in seinen Studien *The Roman Stage*⁷¹, besonders jedoch in *Plautus, Terence and Seneca*⁷², wo der Verfasser die tief greifenden Unterschiede zwischen den drei römischen Dramenautoren betont; dabei unterstreicht er, dass das dichterische Genie von Plautus, die meisterhafte Beherrschung der Dramenkunst, besonders zu würdigen sei. Durch seinen unerschöpflichen Einfallsreichtum im Bereich der Sprache, seine unübertroffene Phantasie in der Ausgestaltung verbaler Komik und seine Änderungen in Struktur und Dialogführung der griechischen Quellen habe der Dichter Gehalt und Atmosphäre der attischen Stücke vollständig verändert: „The result is, I believe, something which is different from all the Greek originals which the sands of Egypt have ever disclosed, or will disclose to our successors.“⁷³ Ähnlich wie später Hunter⁷⁴ mit seiner These von römischen wie auch schon griechischen Komödien als Netzwerk ganz unterschiedlich verarbeiteter literarischer Traditionen und Motive zu einer individuellen Synthese vertritt auch Beare den Standpunkt, dass selbst bei einer weitaus besseren Überlieferungssituation, ja selbst mit den jeweiligen Originalen vor unseren Augen, die Unterscheidung zwischen nur Übernommenem und tatsächlich neu Gestal-

68 Duckworth 1952, 393.

69 Ibid., 388.

70 Ibid., 393/394.

71 Beare 1964.

72 Beare 1965.

73 Beare 1965, 104.

74 Hunter 1985.

tetem sehr schwierig wäre⁷⁵: die damit mögliche Gegenüberstellung zweier *opera composita* würde ja weiterhin die Identifizierung des eigentlich Griechischen und Urplautinischen in analytischem Sinne mit zahlreichen Fragezeichen versehen.

Angesichts aller genannten Erkenntnisse der hier anhand repräsentativer Beispiele zusammengefassten Plautuskritik anglo-amerikanischer Prägung wäre es wünschenswert, die im Diagonalverfahren, im Komödienquerschnitt angewandte Methode auch im Längsschnitt, d.h., dem mikro- und makrostrukturellen Kontext der einzelnen Palliata folgend, anzuwenden. Unmittelbar damit einhergehen müsste dabei die Frage nach der Interdependenz plautusspezifischer dramaturgischer Techniken und der Art damit erzielter komischer Effekte. Es ist bezeichnend, dass die Zahl signifikanter Untersuchungen, die sich, gerade auch zu Zeiten der Forschungen von Duckworth und seiner Schüler, vornehmlich mit dem Wesen plautinischer Komik an sich befassen, eher gering ausfällt.

Grundsätzlich einig ist man sich dabei über die Tatsache, dass der schier unerschöpfliche verbale Erfindungsreichtum einen wesentlichen Anteil der plautinischen *vis comica* ausmache, was bereits, wenn auch mit bekanntlich anderer Zielsetzung, die Väter der Analyse erkannten⁷⁶. Entsprechende Studien zu Wort- und Klangfiguren zum Zwecke komischer Wirkung fehlen denn auch, trotz unterschiedlichster Schwerpunkte in keiner der damit befassten Arbeiten⁷⁷, zu Beginn der 60er Jahre umfangreich analysiert, ergänzt und zusammengefasst in der Dissertation Schmid⁷⁸.

Was den Bereich der Personen- oder Situationskomik betrifft, lassen sich die meisten Werke unter dem Stichwort „Kontrast“ zusammenfassen. Danach beruht beispielsweise der Kern plautinischer Komik auf dem Spannungsverhältnis situativer Über- bzw. Unterlegenheit der einzelnen Bühnenfiguren, hervorgerufen durch die Übertragung des täglichen Lebenskampfes auf die Dramenrealität. Einer der Hauptvertreter dieser These ist vor allem Papi: wer sich erfolgreich zwischen den Polen Anpassung und Herausforderung bewege und im Einklang mit dem natürlichen Gesetz agiere – oft ist dies gerade der gewitzte Sklave – gehe am Ende als Sieger über den als groteske Gestalt karikierten und im genannten Sinne nicht angepassten Verlierer hervor. Darin sieht der

75 Beare³1964, 303; eine ebenfalls vorwiegend dramentechnische Studie lieferte Bain 1977, der sich hier vornehmlich mit der Tradition des Beiseitesprechens seit der griechischen Tragödie beschäftigt, allerdings bei seinen Untersuchungen der Beiseitevarianten in den Plautus- und Terenzkomödien eine ganze Reihe unbeweisbarer, von ihm selbst häufig mit Fragezeichen versehener, Hypothesen hinsichtlich ihrer hieraus ableitbaren Entsprechung und Frequenz bei Menander und anderen Nea-Autoren aufstellt.

76 Besonders natürlich Fraenkel (s. auch Arnott 1977, 312); vgl. auch Leo 1913, 137 ff.

77 Aus früheren Jahren erwähnt seien hier als repräsentative Beispiele die Abhandlungen Constans' (1926) und Faiders (1927), die sich darüberhinaus auch mit personaler und situativer Komik als weiteren Hauptquellen plautinischer Bühnenwirkung beschäftigen.

78 Schmid 1960; zum Kanon plautinischer Schimpfwörter s. Reimers 1957 und Opelt 1965.

Verfasser gleichzeitig den symbolischen Sieg des *iustitia-virtus-humanitas*-Prinzips über die entsprechenden negativen Kräfte.⁷⁹ Solche Aussagen treffen gewiss zum Teil auf Komödien zu, in denen die überzogen dargestellten Charaktereigenschaften einer Bühnenfigur handlungstragend sind, wie etwa im Falle Euclios in der *Aulularia* oder des *Miles*, schwerlich dürften sie jedoch auf das komische Konzept des Umbrers bei Verwechslungskomödien wie dem *Amphitruo* oder den *Menaechmi* u.a. Anwendung finden.⁸⁰ Während Papi somit von zwar witzig dargestellten, jedoch überaus realitätsnahen Kontrasten ausgeht, stellt Segal⁸¹ fest, dass gerade der völlige Gegensatz zwischen dem Bühnengeschehen und der tatsächlichen Lebensform des durchschnittlichen Römers den Katalysator komischer Effekte bei Plautus darstelle. Dass den antiken Zuschauer ganz besonders zum Lachen gereizt hat, wenn bei Plautus das gesamte moralische Regelwerk des sittenstrengen älteren Cato ungestraft und dazu noch siegreich durchbrochen wird, wenn Ehemänner gut dotierte Ehefrauen betrügen, Söhne die gestrengen Väter hinters Licht führen, Sklaven als Mentor oder gar Bezwingler ihres Herren das Handlungsgeschehen bestimmen oder die alles überragende Rolle des Militärs im *Miles* gnadenlos demontiert wird⁸² und man selbst vor Göttertravestie bis hin zur Blasphemie nicht Halt macht, ist gewiss eine nicht zu übersehende Tatsache. Den zweifellos vorhandenen Evasionscharakter, die saturnalienhaften Züge der Plautuskomödien, betonen u.a. auch Duckworth⁸³, Thierfelder⁸⁴ und Henderson⁸⁵. Freilich darf neben diesem zeitverhafteten Aspekt nicht der Part übersehen werden, den zeitlos gültige Komikeffekte zur Gesamtwirkung bei Plautus beitragen.

Weniger die Suche nach einem durchgängigen Leitmotiv als vielmehr die Auffächerung der verschiedenen Varianten plautinischer Komik steht im Mittelpunkt der Arbeit Arnotts⁸⁶, der anhand zahlreicher Einzelbeispiele aus verschiedensten Komödien das Zusammenspiel der *vis comica in verbis* mit dem Wesen der jeweiligen Bühnenfigur bzw. der entsprechenden dramatischen Situ-

79 Papi 1968, 565 ff.; s. auch aus früherer Zeit De Saint-Denis 1940, wo am Beispiel des *Rudens* die überzeichnete Darstellung der Hauptfigur als die Triebfeder plautinischer Komik schlechthin betont wird, eine Verallgemeinerung, die jedoch kaum überzeugend ist und bei zahlreichen anderen Plautusstücken für die Komikinterpretation nicht ausreicht.

80 Zu Papis wenig einleuchtenden Erklärungsversuchen in dieser Frage s. *ibid.* 561.

81 Segal 1975.

82 Segal verleiht diesen anerkannten Aspekten noch eine freudianisch-tiefenpsychologische Dimension, wenn er feststellt, dass mit so dargestellten Bühnenhandlungen das im Unterbewusstsein des Zuschauers schlummernde *voluptas*-Prinzip zumindest während der Spieldauer dessen Über-Ich verdrängen musste, eine Hypothese, die freilich nur schwer zu beweisen sein dürfte.

83 Duckworth 1952, 317 ff.

84 Thierfelder 1973, 57.

85 Henderson 1975, 8, hält gerade die auffallend große Anzahl blasphemischer Äußerungen und Fluchformeln für ein Zeichen plautinischer Originalität.

86 Arnott 1977.

ation von Verwechslung, Täuschung, Belauschung etc. betont. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist die These Arnotts einer nicht nur typisierten, sondern zuweilen durchaus subtileren Charakterzeichnung einzelner Bühnenfiguren⁸⁷, was ihn in beachtlichen Gegensatz zu etlichen analytischen Aussagen hinsichtlich dieses Themas stellt. Einen weiteren speziell für die Interpretation eines komischen Dramas bedeutsamen Aspekt spricht Arnott an, wenn er die bei Plautus häufig gewährleistete dramatische Ironie aufgrund eines ausreichend vorhandenen Zuschauerwissens über Vorhaben und Irrungen der Akteure betont⁸⁸, allerdings ohne diese grundsätzlichen Erkenntnisse im Laufe seiner Untersuchungen auszuweiten.

So verdienstvoll die genannten und ähnliche Arbeiten in Ansatz und Zielvorstellung auch sein mögen, ein vollständiges und ausreichend strukturiertes Instrumentarium zur Analyse plautinischer Komik und Poetik liefern sie nicht. Noch so sorgsam aufgelistete Kataloge zur Wortkomik reduzieren die dramatische Leistung des Umräbers zwangsläufig auf den lexikalischen Bereich, auf eine Ansammlung beliebig austauschbarer Pointen. Die eigentliche Dimension

87 Ibid. 309 ff.; besonders sei auch, so der Verfasser, anders als bei den attischen Dichtern, die Sklaven-, Kuppler-, Hetären- und Parasitenrolle ausgebaut worden. Als besonderes Mittel zur Figurencharakteristik dienten dabei auch die Cantica (ibid. 313/314).

Eine ähnlich diagonal ausgerichtete Untersuchung zu typischen Mitteln plautinischer wie auch terenzischer Komik hatte bereits Wilner 1951 veröffentlicht und die von ihr ermittelten fünf Grundtypen der *vis comica* (anhand signifikanter Beispiele aus *Casina*, *Asinaria*, *Menaechmi*, *Phormio* und den *Adelphi*) auf der Basis von Person/Situation, Listen und Täuschung, überraschender Handlungsumschwünge sowie possenhafter und heiter-burlesker Szenen um ihrer selbst willen ebenfalls mit dem Schlüsselbegriff „incongruities“ zusammengefasst, d.h. dem Kontrast „between what is normally expected in life and what is actually seen, heard or done at a specific occasion“ (ibid. 166).

Die Art einer solchen Gruppierung, insbesondere die Bewertung von Posse und Burleske als eines eigenen Komiktyps ohne Bezug zum Handlungsfortgang ist jedoch nicht sonderlich überzeugend und gerät zuweilen auch in die Gefahr eines Zirkelschlusses, der vereinfacht dargestellt etwa so aussieht: Plautus ist ein komischer Dichter, weil er diese oder jene komische Szene darstellt.

Vor solchen Kreisbewegungen der Argumentation hatte schon De Saint-Denis 1940, 331 gewarnt.

Einen Katalog plautinischer Komik mit besonderem Augenmerk auf dramatische Struktur und Cantica sowie außersprachliche Mittel entwirft auch Taladoire 1956.

Obleich der Titel andere Schwerpunkte vermuten ließe, bietet Delcourts Studie *Plaute et l'impartialité comique* von 1964 nicht viel mehr als eine allgemeine Übersicht über Ursprünge und Anfänge der Komödie in Rom sowie Inhaltsparaphrasen der einzelnen Stücke unter gelegentlichem Hinweis auf spätere Bearbeitungen der römischen Komödien durch französische Autoren. Lediglich ansatzweise werden dagegen die Passagen analysiert, in denen Plautus ohne direkte politische Botschaft, dafür mit komischem Augenzwinkern soziale Missstände seiner Zeit, insbesondere die Sklavenproblematik, in die Bühnenhandlung integriert. S. jedoch die positive Rezension Collarts 1965. Vorwiegend auf die plautinische Komik im lexikalischen Bereich beschränkt sich Thierfelder 1975 in seiner insgesamt wenig systematischen Darstellung.

88 Arnott 1977, 311.

dieser mikrostrukturellen Einheit im situativen Kontext auch nur einer einzigen Szene, ihr tatsächlicher Anteil am komischen Gesamteffekt, wird dabei nicht deutlich. Die Herausarbeitung eines bestimmten inhaltlichen Aspekts als jeweils repräsentatives Medium plautinischer Situations- und Figurenkomik wiederum erweist sich in der Regel, vor allem angesichts einer fast ausschließlich querschnittartig vorgenommenen Interpretation, stets als bruchstückhaft und unvollständig. Entweder sind die auf der Grundlage vom Kontext isolierter Textsegmente erarbeiteten Thesen zu speziell oder zu allgemein, um auf das gesamte Corpus der Plautuskomödien Anwendung zu finden. Zur Gewinnung eines genaueren Gesamtbildes müssten die Stücke, auf der Folie einer in sich stimmigen Komiktheorie für das Drama, in ihrem Strukturgesamten Szene für Szene nach ihrem komischen Gehalt untersucht werden. Erst dann ist festzustellen, wie sich die Gesamt- zur Detailkomposition verhält und welche Faktoren für das Erzielen komischer Effekte tatsächlich verantwortlich sind.

Analytische Methodik, wenn auch in gemäßigter Form, durchzieht stattdessen leitmotivartig weiterhin die Plautusforschung, so etwa im Anfang der 70er Jahre erschienenen Monumentalartikel Gaisers *Zur Eigenart der römischen Komödie*⁸⁹. In Form eines kommentierenden und ausführlich ergänzten Forschungsüberblicks grenzt Gaiser alle relevanten Ergebnisse zu inhaltlichen, formalen und technischen Gesichtspunkten der plautinischen und terenzischen Komödie ab, um unter Hintanstellung aller Originalitätsfragen⁹⁰ ein objektives Bild von der eigenen Leistung beider römischen Komiker in der Auseinandersetzung mit ihren griechischen Vorgängern zu entwerfen. In diesem Segmentierungsverfahren arbeitet Gaiser allerdings nicht nur Plautinisches und Terenzisches und damit den Unterschied in der poetischen Konzeption beider Autoren heraus⁹¹. In Abkehr vom Vergleich des Bekannten mit Bekanntem gerät der Seitenblick auf griechische Quellen des öfteren zum Hauptaugenmerk und dadurch in das spekulative Fahrwasser bezüglich der Beschaffenheit attischer Vorlagen und ihrer Vergrößerung durch den *poeta barbarus*⁹². Angesichts

89 Gaiser 1972.

90 Ibid., 1030.

91 Bereits Lessing hatte 1749 die Andersartigkeit beider Dramatiker zutreffend folgendermaßen beschrieben: „Plautus, welcher eine vortreffliche Gabe zu scherzen hatte, entwarf seine Schilderungen von der Seite des Lächerlichen und wäre weit lieber ein Nacheiferer des Aristophanes als des Menanders gewesen (...). Terenz war (...) anständiger und regelmäßiger. Seine Schilderungen hatten mehr Wahrheit, aber weniger Leben.“ Zit. bei Lefèvre 1979, 13.

92 Gaiser 1972, 1058ff. Als bloße Übersetzer der griechischen Vorläufer hatte Fuhrmann 1973, 88 die römischen Dramendichter bezeichnet. Ebenfalls strikt im Spiegel griechischer Quellen sieht Blänsdorf, Plautus, 1978, 135 ff. plautinisches Schaffen und gesteht ebenfalls dem römischen Autor vornehmlich die Qualität eines, wenn auch künstlerisch und sprachlich begabten, Übersetzers zu (ibid. 163). Gleichwohl bietet Blänsdorf in Inhalt und Aufbau eine überaus informative und übersichtliche Studie zu den wichtigsten Aspekten des römischen Dramas, die auch bibliographisch sehr hilfreich ist.

dieser Tatsache verwundert es nicht, dass auch nach der Lektüre von Gaisers kenntnisreicher und bibliographisch ergiebiger Untersuchung noch zahlreiche Fragen nach der eigentlichen Leistung plautinischer Poetik offen bleiben⁹³.

Unter dem Leitmotiv der Neanalyse lassen sich die zahlreichen und vielfältigen Plautusstudien Lefèvres zusammenfassen⁹⁴. Dabei spricht sich der Verfasser zunächst deutlich gegen das bisher weitgehend eingeschlagene Verfahren bei der Untersuchung plautinischer wie auch terenzischer Stücke aus, das ja gerade auf dem fragwürdigen Axiom makelloser attischer Originale und ihrer stümperhaften Nachbearbeitung durch die Römer basierte und zu einseitigen Werturteilen führen musste.

Aufgrund eines bei Römern und Griechen völlig andersartigen Welt- und Menschenbildes könne es sich, so Lefèvre, bei der *Palliata* nicht um oberflächliche Modifikationen, sondern nur um tief greifende Änderungen der griechischen Quellen handeln⁹⁵. Diese sich in der Bühnenhandlung unmittelbar manifestierenden Unterschiede fasst der Autor auf personaler, situativer wie auch verbaler Dramenebene in griffigen dichotomischen Formeln zusammen: dem Glauben der in der *Nea* agierenden Figuren an eine *ἀγαθὴ τύχη*, dem „fortuna uti“⁹⁶ steht das „fortunam neglegere“⁹⁷ insbesondere der ohne Bindung an höhere Werte handelnden plautinischen Sklaven gegenüber. Weiterhin kontrastiv einander gegenübergestellt werden in diesem Sinne die Mehrdimensionalität bzw. Dynamik bei der Ausgestaltung attischer Charaktere und die Eindimensionalität bzw. Statik plautinischen Bühnenpersonals, ebenso wie Logik und Straffheit griechischer Handlungsführung versus Pathos und Inkonsistenz bei Plautus⁹⁸, Deckungsgleichheit von Alltags- und Bühnenrealität bei den Griechen gegen Spiegelverkehrtheit bei den Römern⁹⁹.

Zweifellos ist an diesen Beobachtungen einiges zutreffend, wenngleich es sicher nicht unproblematisch ist, das welthaltige Spektrum plautinischer Komödien in die dichotomische Enge zu treiben: strukturell sorgfältig angelegte Komödien wie die *Menaechmi*, tragikomische Handlungen wie im *Amphitruo* oder in den *Captivi*, ernsthaft reflektierende Bühnenfiguren, wie z.B. *Pseudolus*, lassen sich nicht auf derartige Antithesen reduzieren¹⁰⁰.

93 Programmatischen Charakter hat nicht umsonst die Erklärung des Autors, dass die Fragestellung der Analyse „mehr als jede andere zum Verständnis der römischen Komödie beigetragen hat“ (ibid., 1029).

94 Stellvertretend genannt seien an dieser Stelle die Studien von 1973, 1974, 1978, 1979 und 1991.

95 Lefèvre 1978, Die Eigenständigkeit, 27 ff.

96 Pseud. 679 sowie Lefèvre ibid., 38.

97 Ibid., 38.

98 Ibid., 75 ff.

99 Ibid. 41.

100 Eine Interpretation ausgewählter Passagen der o. aufgeführten Komödien erfolgt in Teil II dieser Arbeit.