

Peter Riemer
Das Spiel im Spiel

Beiträge zur Altertumskunde

Herausgegeben von
Ernst Heitsch, Ludwig Koenen,
Reinhold Merkelbach, Clemens Zintzen

Band 75



B. G. Teubner Stuttgart und Leipzig

Das Spiel im Spiel

Studien zum plautinischen Agon
in ‚Trinummus‘ und ‚Rudens‘

Von
Peter Riemer



B. G. Teubner Stuttgart und Leipzig 1996

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Rierner, Peter:

Das Spiel im Spiel: Studien zum plautinischen Agon in
„Trinummus“ und „Rudens“ / von Peter Rierner. –

Stuttgart: Teubner, 1996

(Beiträge zur Altertumskunde; Bd. 75)

Zugl.: Köln, Univ., Habil.-Schr., 1993

ISBN 3-519-07624-1

NE: GT

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar.

Das gilt besonders für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen.

© B. G. Teubner Stuttgart 1996

Printed in Germany

Druck und Bindung: Röck, Weinsberg

Für Rike

VORWORT

Ein Proseminar über den plautinischen 'Trinummus' im Sommer des Jahres 1989 hatte nicht nur bei den Teilnehmern, sondern vor allem auch bei dem Dozenten reichlich Verwirrung gestiftet und (zumindest was letzteren betrifft) ein brennendes Interesse hinterlassen — keine seltene Erfahrung: Aporetische Seminargespräche sind oft Wegbereiter der Wissenschaft. Und so bot kurz darauf ein eigentlich anders konzipierter Forschungsaufenthalt in der Fondation Hardt / Vandœuvres erneut Gelegenheit, den im Seminar aufgeworfenen Fragen nachzugehen und erste Ansätze zu einer Antwort zu finden. Es folgte in den Jahren danach ein intensives Bemühen um eine befriedigende Deutung des Dramas.

Die vorliegende Arbeit stellt nun die für die Veröffentlichung überarbeitete Fassung einer Untersuchung zum 'Plautinischen Agon in *Trinummus* und *Rudens*' dar, die im Sommer 1993 der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als schriftliche Habilitationsleistung vorgelegen hat. Seitdem erschienene Literatur wurde nach Möglichkeit eingearbeitet. Besondere Erwähnung verdient die 1995 publizierte Studie zu 'Plautus und Philemon' von Eckard Lefèvre, deren Autor ebenfalls aufgebrochen war, dem schwierigen 'Trinummus' zu seinem plautinischen Recht zu verhelfen, jedoch vollkommen andere Ergebnisse erzielte. Da beide Lösungsvorschläge unabhängig voneinander entstanden sind, sollten auch die jeweils vermuteten Differenzen zwischen Philemons 'Thesaurus' und Plautus' 'Trinummus' für sich bestehen bleiben; von einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit Lefèvres Analyse wurde folglich abgesehen.

Herzlich danken möchte ich den Kölner Professoren Bernd Manuwald, Peter Wülfing und Clemens Zintzen, die dieser Arbeit auf ihrem Weg fortwährende Aufmerksamkeit und heilsame Kritik haben zuteil werden lassen. Insbesondere half mir Peter Wülfings Blick für die Klarheit und Wahrheit von Gedanken aus manchem Irrweg heraus. Ohne die stete Förderung und Ermutigung von Clemens Zintzen, der mir als seinem langjährigen

Assistenten viel Freiraum für eigene Forschungen gewährte, hätte freilich das ganze Unternehmen weder Anfang noch Ende gehabt.

Herrn Dr. Christoph Kugelmeier danke ich von Herzen für das umsichtige Anfertigen der Indices. Und ein ganz besonderer Dank gilt nicht zuletzt meiner Frau Ulrike. Sie hat mit großer Sorgfalt von den ersten Ausarbeitungen bis zur fertigen Druckvorlage ihr Augenmerk auf alles gerichtet und bestens Korrektur gelesen.

Potsdam, im Juni 1996

Peter Riemer

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	11
HAUPTTEIL	28
I. TRINUMMUS	28
A. Die Handlung	28
B. Aporien der Forschung	33
C. Dramaturgische Auffälligkeiten	41
1. Der Sykophant	41
a) Exposition der 'Titelszene'	50
b) Widersprüche	55
Sycophantari pudet	56
Klopfen ohne Resonanz	57
Exkurs: Das Klopfmotiv in der Komödie	60
Fruchtlose Pläne	65
Exkurs: Das Siegel in der Komödie	68
Das Kartenhaus der Namen	71
Stilpo (Terenz, 'Phormio')	73
Harpax und Consorten (Plautus, 'Pseudolus')	75
c) Ergebnisse	82
2. Stasimus	87
a) Der Ausschluß des Sklaven von der Intrige	88
b) Trin. 1008-27	90
c) Ein statarius wird Statist	97
3. Megaronides	101
a) Me vide	102
b) Die Wiederbelebung einer Expositionsfigur	104
D. Philemons 'Thesaurus'	112
1. Schein und Wirklichkeit	112
2. Die 'Heimkehrhandlung'	121
E. Moralisches Theater als Kehrseite des 'Trinummus'	126

II. RUDENS	133
A. Dramaturgische Auffälligkeiten	137
1. Die Exposition der Handlung	137
2. Gripus und das Seil	142
a) Eine Anagnorisis mit Hindernissen	148
b) Die Fischer und der Sturm	152
B. Gripus, eine plautinische Figur	159
III. EXKURS: Der 'Phormio' des Terenz	162
A. Der Titel	162
B. Geta und Phormio	171
SCHLUSSBETRACHTUNG	182
LITERATURVERZEICHNIS	188
INDICES	198

EINLEITUNG

Die Frage, wie sehr und in welcher Weise ein Autor auf Vorbilder rekurriert, ist von grundlegender Bedeutung für das Verständnis und die Bewertung seiner Werke, wenn — wie dies in den Anfängen der römischen Literatur der Fall ist — ein individuelles literarisches Schaffen überhaupt erst mit der Übersetzung anderssprachiger Originale beginnt.

Den interpretierenden Bearbeiter leitet entweder die Bereitschaft, zu übernehmen, was er vorfindet, oder er führt seine Feder in Konkurrenz mit dem zu bearbeitenden Stoff. Bei einer ernstzunehmenden literarischen Übersetzung findet immer eine intensive Auseinandersetzung des Übersetzers mit dem Originalautor statt.¹ Bleibt er ihm weitgehend treu, so überträgt er die Vorlage im Sinne einer Aneignung bzw. Anverwandlung des Fremden. Überwiegt jedoch der Wille zu Eigenschöpferischem, kann dies zu einer Rivalität auswachsen, die eine Übersetzung als solche unmöglich macht: Ein neues Werk entsteht. In einer derartigen Haltung der neugierigen Aneignung einerseits (*interpretatio* bzw. *imitatio*) und der innovativen, bereits auf Selbständigkeit bedachten Konkurrenz andererseits (*aemulatio*)² befanden sich die römischen Interpreten griechischer Literatur schon sehr früh.³ Als eindrucksvollstes Beispiel aus den ersten Tagen steht

¹ Ein Beispiel hierfür ist schon Livius Andronicus mit seiner 'Odusia'.

² In Anlehnung an die treffliche Definition der Begriffe durch H. Dahlmann, Römertum und Humanismus, Stud. Gen. 1 (1948) 81: „Übersetzung — *interpretatio*“, „die Entlehnung von Form und Stofflichem — *imitatio*“, „Selbständigkeit freier Schöpfung [...], die etwas Eigenes gebend sich bewußt als römische Leistung neben das *exemplar Graecum* stellen will — *aemulatio*“. Zu der Begriffstria als historischem Phänomen vgl. A. Reiff, *interpretatio, imitatio, aemulatio*. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern, Diss. Köln 1958; H. Flashar, Die klassizistische Theorie der Mimesis, in: H. Flashar (Hrsg.), *Le classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J.C. (Entretiens sur l'antiquité 25)*, Genf 1979, 79-97; D.A. Russell, *De imitatione*, in: D. West / T. Woodman (Hrsgg.), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge 1979, 1-16; M. Fuhrmann, Dichtungstheorie der Antike, Darmstadt ²1992, 153-155; B. Bauer, *Aemulatio*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen 1992, Sp. 141-87.

³ Die Priorität der griechischen Kultur und Literatur war in allen Bereichen gegeben; vgl. Cic. Tusc. I 3; Hor. epist. II 1, 156.

uns Plautus mit seinen Komödien vor Augen.⁴

Seit E. Fraenkels Buch⁵ über die nicht-griechischen Bestandteile der plautinischen Stücke ist die gelehrte Diskussion bezüglich der Originalität des Plautus nicht zur Ruhe gekommen; sie ist eher noch stärker entbrannt.⁶ Zwar sind sich alle soweit einig, daß Plautus seine griechischen Vorlagen z.T. recht tiefgreifend verändert hat. Doch Uneinigkeit besteht nach wie vor darüber, ob er das Material zu den jeweiligen Veränderungen überwiegend noch aus anderen griechischen Quellen zusammentrug und auf diese Weise verschiedene Dramen vermischte ('kontaminierte'⁷), oder ob er als Dramatiker schon so eigenständig vorging, daß er den Übersetzungen von sich aus ganze Szenen und Handlungsstränge hinzugab.⁸ Dies muß nicht

⁴ In der Literaturgeschichte von M. Schanz / C. Hosius wird der römische Komödiendichter Plautus allerdings noch in die Schranken seiner Kunst verwiesen (Gesch. d. röm. Lit. I, München ⁴1927, 126): „Der Römer ist zunächst B e a r - b e i t e r eines griechischen Originals, das Argument ist nicht sein Werk; er überträgt, wie es im *Truculentus* (3) heißt, Athen ohne Architekten nach Rom; trotzdem bleibt ihm genug Spielraum zur Betätigung eigener Kraft. Da das Altertum die wörtliche Uebersetzung nicht kennt, ist der Uebersetzer hier Nachdichter. Er kann sein Original kürzen, erweitern, er kann es metrisch verschieden gestalten, er kann Szenen aus einem zweiten Stück in das Seinige hineinarbeiten, er kann Nebenfiguren aus eigener Erfindung hinzufügen. Immer verleugnet aber das Produkt seinen fremden Ursprung nicht.“

⁵ E. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, *Philologische Untersuchungen* 28, Berlin 1922. – Fraenkel knüpfte in seinem Buch (S. 1-7) an die bereits im 19. Jahrhundert leidenschaftlich geführte Diskussion um eine Eigenständigkeit des Plautus an; die wichtigste Erörterung des Gegenstands vor Fraenkel gab F. Leo, *Plautinische Forschungen. Zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin ²1912 (dort vor allem im Kap. III 'Plautus und seine Originale', S. 87-187).

⁶ Vgl. G.E. Duckworth, *Das Wesen der römischen Komödie*, in: E. Lefèvre (Hrsg.) *Die römische Komödie: Plautus und Terenz*, Darmstadt (WdF 236) 1973, 37-45.

⁷ Eine vor allem von F. Leo, *Plautinische Forschungen*, E. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, und G. Jachmann, *Plautinisches und Attisches (Problemata 3)*, Berlin 1931 vertretene Position. Generell zur Kontamination: G. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton 1952, 202ff.; W. Beare, *The Roman Stage*, London ²1955, 300-303; M. Barchiesi, *Problematica e poesia in Plauto*, *Maia* 9 (1957) 163-304; K. Gaiser, *Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern*, *ANRW I 2* (1972) 1058-66.

⁸ Ein freieres dichterisches Schaffen des Plautus konzедieren u.a.: W.B. Sedgwick, *Parody in Plautus*, *ClQ* 21 (1927) 88ff.; H. Drexler, *Die Komposition von Terenz' Adelphen und Plautus' Rudens* (*Philologus-Suppl.* 26,2), Leipzig 1934; A. Little, *Plautus and Popular Drama* *HSPH* 49 (1938) 205ff.; G.E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton 1952; R. Perna, *L'originalità di Plauto*, *Bari* 1955; E. Stärk, *Eine plautinische Aristie: Pseudolus 922-30*, *WüJbb* 14 (1988) 151-56;

bedeuten, daß man sich Plautus als vollkommen unabhängigen Dichter zu denken hätte; vielmehr wären, wie einige Plautusforscher annehmen,⁹ auch Einflüsse der nicht-literarischen Atellane auf die dramatische Produktion des Plautus möglich. Ein äußerliches Indiz für die Verbindung zu dieser Theaterform ist schon mit seinem Beinamen gegeben: „Wenn Plautus sich selbst *Maccus* nennt, identifiziert er sich mit einer Figur der Atellane.“¹⁰

Ausgehend von der Überlegung, daß das Rom des 3. und 2. Jahrh. v.Chr. mit den Possenspielen des *Mimus* und der *Atellane*¹¹ — mögen sie auch zu dieser Zeit nur vorliterarische Formen ausgebildet haben — und mit einer Reihe von lateinischen Bearbeitungen griechischer Dramen (sowohl Komödien als auch Tragödien) schon eine *eigene*, nicht gering zu schätzende italische Theatertradition kannte (die freilich unter anderem auch Griechisches verarbeitet), gab insbesondere E. Lefèvre der Plautus-Debatte einen neuen Impuls durch seine These, daß der Umbrer zumindest in einem Falle ganz ohne *griechisches* Vorbild, ja sogar ohne eine Komödienvorlage ausgekommen sei. Demnach stellt der plautinische ‘*Amphitruo*’¹² die unmittelbare Übertragung eines tragischen Stoffes ins Genus der Komödie dar. Für die Bearbeitung habe Plautus keinesfalls eine griechische Travestie des Mythos vorgelegen: es könne sich bei der literarischen Vorlage um „eine lateinische Bearbeitung von Euripides’ *Alkmene*“¹³ gehandelt haben.

J.C.B. Lowe, *Plautus’ Asinaria*, *ClQ* 42 (1992) 152-75; W.S. Anderson, *Barbarian Play: Plautus’ Roman Comedy*, Toronto 1993. Vgl. auch die nachfolgende Anmerkung.

⁹ F. Leo, *Plautinische Forschungen* 208; ders., *Gesch. d. röm. Lit.* I 128; E. Paratore, *Il teatro latini nei suoi riflessi sulla spiritualità moderna*, *Dioniso* 39 (1965) 20; Shawn O’Byrhim, *The Originality of Plautus’ Casina*, *AJPh* 110 (1989) 81-103. — Insbesondere tragen einige Bde. aus der Reihe ‘*ScriptOralia*’ zur Diskussion um die nicht-literarischen Einflüsse bei: E. Stärk, *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen 1989; E. Lefèvre / E. Stärk / G. Vogt-Spira (Hrsgg.), *Plautus barbarus*, Tübingen 1991; Lore Benz / E. Stärk / G. Vogt-Spira (Hrsgg.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, Tübingen 1995; E. Lefèvre, *Plautus und Philemon*, Tübingen 1995.

¹⁰ M.v. Albrecht, *Geschichte der römischen Literatur I*, Bern 1992, 143.

¹¹ Hierzu R. Rieks, *Mimus und Atellane*, in: E. Lefèvre (Hrsg.) *Das römische Drama*, Darmstadt 1978, 348-77; M.v. Albrecht, *Gesch. d. röm. Lit.* I 82ff.

¹² E. Lefèvre, *Maccus Vortit Barbare. Vom tragischen Amphitruon zum tragikomischen Amphitruo* (Abh. Akad. Mainz, Geistes- u. Sozialwiss. Kl. 1982, Nr. 5), Wiesbaden 1982. Hierzu vgl. E. Stärk, *Die Geschichte des Amphitruostoffes vor Plautus*, *RhM* 125 (1982) 275-303.

¹³ A.O. 37.

Noch einen Schritt weiter ging E. Stärk.¹⁴ Seiner Auffassung nach sind die plautinischen 'Menaechmi' nicht mehr auf literarische Quellen, weder griechische noch römische, zurückzuführen: „Das Stück zeigt Eigentümlichkeiten, die allem, was aus dem literarischen Theater der Griechen bekannt ist, widersprechen, mit dem nichtliterarischen Theater indessen die größtmöglichen Übereinstimmungen aufweisen.“¹⁵ – „Die *Menaechmi* besitzen kein griechisches Original, sie sind insgesamt eine Schöpfung des Plautus.“¹⁶ Dem hier postulierten und mit beachtenswerten Argumenten versehenen Forschungsansatz sind weitere Studien gefolgt: Auch in Dramen, denen ein griechisches Vorbild zugestanden wird, wie 'Asinaria', 'Curculio', 'Mostellaria', 'Persa', 'Stichus' und 'Truculentus', nehmen E. Lefèvre, E. Stärk und G. Vogt-Spira einen hohen Anteil nichtliterarischer Formung der Handlung an.¹⁷ Für den 'Mercator' reklamierte Lefèvre gleichfalls den Anspruch, „daß eine große Zahl von Szenen auf Plautus zurückgeht“¹⁸ und hat inzwischen eine entsprechende Untersuchung vorgelegt, in deren Rahmen im übrigen auch der 'Trinummus' dem Kreis der frei strukturierten Stücke zugesprochen wird.¹⁹

Die innovativen Thesen von Lefèvre und Stärk zum 'Amphitruo' und zu den 'Menaechmi' hat jedoch L. Braun entschieden in Frage gestellt,²⁰

¹⁴ E. Stärk, *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen 1989. Im Nachwort zu diesem ersten Band der Altertumswissenschaftlichen Reihe der ScriptOralia nennt E. Lefèvre die Arbeit von Stärk „einen Markstein in der Erforschung der römischen Komödie, insofern sie zum erstmalig nachweist, daß Plautus unabhängig von einer Vorlage dichtete, indem er in völlig originaler Weise allgemeine Elemente der griechischen Komödie und des römischen Possen-Spiels gemischt hat“. Vgl. auch E. Lefèvre, *Gnomon* 57 (1985) 696; sowie die Rezension von I. Opelt im *Gymnasium* 97 (1990) 362f.

¹⁵ Stärk a.O. 26.

¹⁶ Stärk a.O. 132.

¹⁷ E. Lefèvre / E. Stärk / G. Vogt-Spira, *Plautus barbarus*, Tübingen 1991.

¹⁸ E. Lefèvre, *Plautus' Mercator und Philemons Emporos*. Ein Resumé, in: P. Steinmetz (Hrsg.), *Beiträge zur Hellenistischen Literatur und ihrer Rezeption in Rom (Palingenesia 28)*, Stuttgart 1990, 39.

¹⁹ E. Lefèvre, *Plautus und Philemon*, Tübingen 1995 (zum 'Mercator' S. 9-59; zum 'Trinummus' S. 61-145).

²⁰ L. Braun, *Keine griechischen Originale für Amphitruo und Menaechmi?*, *WüJbb* 17 (1991) 193-215; er stützt sich u.a. auf Arbeiten von W. Steidle (*Plautus' Amphitruo und sein griechisches Original*, *RhM* 122 [1979] 34-48) und H. Tränkle (*Amphitruo und kein Ende*, *MH* 40 [1983] 217-38).

indem er insbesondere auf die immanenten Widersprüche der hier als rein plautinisch vorgestellten Komödien hinweist und mit einer Reihe von Einwänden wieder dem eher konventionellen Ansatz beipflichtet, „daß das griechische Original, das sich aus dem plautinischen ‘Amphitruo’ herauspräparieren läßt, tatsächlich in jeder Hinsicht ein stimmiger und schlüssiger Entwurf“ gewesen sei und daß „Plautus, weit davon entfernt, eine solche Komposition selber zu schaffen, [...] sie vielleicht durch Anfügung eines bombastischen Schlusses auch im Innern empfindlich gestört und verwirrt“ habe.²¹ Er beruft sich dabei auf einen alten Grundsatz der Plautusanalyse: „dort, wo eine an sich einheitliche Struktur vorliegt, die aber doch eine partielle Störung aufweist, lassen sich unzweifelhaft zwei Schichten, Schaffensphasen oder auch Hände scheiden. Das heißt für die ‘Menaechmi’: die grundlegende Struktur des Verwechslungsrhythmus und damit die Erfindung des ganzen Stückes gehört dem einen Dichter, die störende Einfügung der Arztszene dem anderen. Und natürlich ist der eine von den beiden der Verfasser des griechischen Originals, der andere Plautus.“²²

O. Zwierlein,²³ der seinerseits an die Plautuskritik des 19. Jahrhunderts anknüpft,²⁴ ist zu einer umfassenden Werkanalyse angetreten, um u.a. den Nachweis zu führen, daß weder Kontaminationen noch Eindichtungen in

²¹ A.O. 204.

²² A.O. 215. Zur Arztszene (Men. 889-965) vgl. die von Braun angeführten Aufsätze von W. Steidle (Zur Komposition von Plautus' Menaechmi, RhM 114 [1971] 247-61), E. Woytek (Zur Herkunft der Arztszene in den Menaechmi des Plautus, WSt 16 [1982] 165-82) und A. Primmer (Die Handlung der Menaechmi I, WSt 100 [1987] 97-115). — Es sei in diesem Zusammenhang aber auch auf die zustimmende Rezension von Stärks Buch durch Doris Ableitinger hingewiesen, Grazer Beiträge 18 (1992) 253-57.

²³ O. Zwierlein, Zur Kritik und Exegese des Plautus I. Poenulus und Curculio (Abh. Akad. Mainz, Geistes- u. Sozialwiss. Kl. 1990, Nr. 4), Stuttgart 1990; ders., Zur Kritik und Exegese des Plautus II. Miles gloriosus (Abh. Akad. Mainz, Geistes- u. Sozialwiss. Kl. 1991, Nr. 3), Stuttgart 1991; ders., Zur Kritik und Exegese des Plautus III. Pseudolus (Abh. Akad. Mainz, Geistes- u. Sozialwiss. Kl. 1991, Nr. 14), Stuttgart 1991; ders., Zur Kritik und Exegese des Plautus IV. Bacchides (Abh. Akad. Mainz, Geistes- u. Sozialwiss. Kl. 1992, Nr. 4), Stuttgart 1992.

²⁴ J.C.B. Lowe beginnt die Rezension zu Zwierleins erstem Band mit folgenden Worten (JRS 82 [1992] 241): „The search for interpolations in the text of Plautus had its heyday in the last century but since Leo has been out of fashion. In this volume, the first of a projected series, Zwierlein resumes it energetically.“

größerem Umfang, geschweige denn ganze Dramenkonzeptionen als plautinisch zu bezeichnen sind. Für Zwierlein ist die Plautusüberlieferung stark durchsetzt von vielfältigen Eingriffen fremder Hand, nach deren Eliminierung wieder eine klare Handlungslinie erkennbar werde, die Plautus als einen genialen *Übersetzer* erweist, „der die Gesprächsführung der griechischen Vorlagen so meisterhaft nachzubilden verstand, daß ihm Varro hierin den ersten Platz unter den lateinischen Komödiendichtern zubilligte.“²⁵

Die vorliegende Untersuchung befaßt sich hauptsächlich mit Partien des plautinischen Werks, die eindeutig *nicht* dem jeweiligen griechischen Drama angehört haben, sondern klar als Einlage, Änderung oder Zusatz markiert sind und zugleich nachweislich aus der Feder des Plautus stammen.

Den Ausgang der Untersuchung bilden Hinweise, mit denen der Dramatiker seinem Publikum eindeutig zu verstehen gibt, daß bestimmte Teile seiner Stücke *neu* erdichtet sind und somit zu der griechischen Vorlage, die in den meisten Fällen auch als solche kenntlich war, in *Konkurrenz* treten. Die eigentliche Aufgabe wird darin bestehen, inmitten der zahlreichen Widersprüche des plautinischen Handlungswirrwarrs, die einem auf Schritt und Tritt begegnen, den Leitfaden selbständiger Dichtung freizulegen.

Die Frage, ob Plautus im Vergleich mit seinen griechischen Vorbildern ein besserer oder schlechterer Literat war, ob also seine eigenen dichterischen Leistungen die Qualität der von ihm herangezogenen Originale übertreffen oder hinter diesen zurückbleiben, wird nicht gestellt. Der *Wille* des römischen Bearbeiters, etwas Neues zu schaffen, liefert einen eigenen Gesichtspunkt für seine Bewertung. Und zwar wird Plautus überall da, wo er den Rahmen des jeweils vorgegebenen Stoffs verläßt, um selbst ein Stück weit als Dichter in Erscheinung zu treten, zwangsläufig zum komischen Neuerer und ist nicht mehr einfacher Übersetzer. Man darf bei

²⁵ Zwierlein I 14. Ebenfalls II 5 zu den Brüchen in der Handlung des 'Miles': „Nicht durch den kontaminierenden Plautus, sondern durch spätere Bearbeiter sind die groben Unstimmigkeiten in das Stück gekommen.“ — Zu der gleichen Bewertung plautinischer Übersetzungskunst kommt auch K. Lennartz, *Non verba sed vim*, Stuttgart 1994, 77-83.

der Sichtung und Beurteilung dichterischen Schaffens in der Antike nicht vergessen, daß originelles Dichten in erster Linie die Umsetzung und Neuordnung von Althergebrachtem war. Der antike Dichter befand sich in einer gattungsbezogenen Tradition. Er übernahm Stoffe und Formen poetischer Vorbilder. Im Bereich der Tragödie konnten die in Frage kommenden Mythen nicht unendlich vermehrt werden. Zwischen den Tragikergenerationen spielte sich daher gleichsam eine Konkurrenz jenseits der aktuellen Agone ab: Ödipus, Antigone, Orest, Elektra, Philoktet, Phädra und Medea waren einige herausragende Mythologeme, an denen die tragischen Dichter ihr Genie beweisen konnten. Die attische Komödie nach Aristophanes behandelte ebenfalls Stoffe aus dem Bereich der Tragödie in Form der Mythenparodie, so daß die Mittlere Komödie in gleicher Weise durch den Mythenkanon eingeschränkt war.²⁶ Schließlich war das komische Genos in der Nea ganz auf die Stereotypen des bürgerlichen Dramas reduziert.²⁷ Eigenständigkeit bewiesen die Dichter der Neuen Komödie vornehmlich in der persönlichen Art und Weise der Gestaltung. Auf sie trifft die allgemeine Einschätzung antiker dichterischer Leistung in besonderem Maße zu, daß es letztlich nicht auf den Stoff an sich, das „Was“, sondern auf seine Darbietung, das „Wie“, ankam.²⁸

Viele Stellen des plautinischen Werks zeigen Merkmale hoher dramatischer Kunst, sowohl in der Komik der Szenenführung als auch im Pointenreichtum der Dialoge. Werden die Szenen oder Handlungsstränge als solche überwiegend Bestandteil der Originale gewesen sein, zu plautinischen Errungenschaften wird man sie trotzdem rechnen, allein wegen der sprachlichen Meisterschaft des 'Übersetzers'. Doch es stellt sich die Frage, ob Plautus bei solchen eher noch akzidentell zu nennenden Veränderungen seiner Vorlagen nicht schon ein Bewußtsein entwickelte von der poetischen Dimension seiner Tätigkeit. Jedenfalls sind seine Dramen gelegentlich mit Kommentaren im Munde der *dramatis personae* versehen,

²⁶ Ein Selbstzeugnis liefert Xenarchos fr. 7 K.-A.: οἱ μὲν ποιηταὶ λήρος εἰσιν· οὐδὲ ἔν / καινὸν γὰρ εὐρίσκουσιν, ἀλλὰ μεταφέρει / ἕκαστος αὐτῶν ταῦτ' ἄνω τε καὶ κάτω. / κτλ. Hierzu W. Kroll, Studien zum Verständnis der römischen Literatur, Stuttgart 1924, 141f.

²⁷ Vgl. Ter. Eun. 36ff.

²⁸ A. Reiff, interpretatio, imitatio, aemulatio 118.

die den Stolz des Umlers auf *eigene Ideen* widerspiegeln. Hierzu gehören die Aufforderung des siegreichen Sklaven Tranio im Schlußbild der 'Mostellaria', sein Herr Theopropides möge den Dichtern Diphilos und Philemo als eine Art Lehre mitteilen, wie sehr ihn sein Diener soeben an der Nase herumgeführt hat²⁹ (Most. 1149-51: *si amicus Diphilo aut Philemoni es, / dicit is quo pacto tuo' te servos ludificaverit: / optumas frustrationes dederis in comoedias.*³⁰), und die herablassende Bemerkung des Chrysalus in den 'Bacchides', ihm seien die Gaunereien der griechischen Komödiensklaven zu billig (Bacch. 649f.: *non mihi isti placent Parmenones, Syri, / qui duas aut tris minas auferunt eris*).³¹

Auch der sehr allgemein formulierte Vergleich zugunsten der plautinischen Dramenführung im Schlußteil des 'Pseudolus' gehört hierher (Pseud. 1239-42):³²

²⁹ Es ist wenig wahrscheinlich, daß die leicht polemische Bemerkung aus der Feder des Philemon selbst stammt. Diese Vermutung ist oft geäußert worden, so etwa von A. Thierfelder, Die Motive der griechischen Komödie im Bewußtsein ihrer Dichter, Hermes 71 (1936) 325f. Auch J. Collart spricht trotz äußerster Zurückhaltung nicht gerade gegen eine derartige Annahme (im Mostellaria-Kommentar S. 15): „N'est-ce pas plutôt une simple boutade, qu'elle appartienne à Plaute ou à son modèle?“. G. Williams, Roman Poets as Literary Historians, ICS 8 (1983) 215 glaubt, Plautus habe eine gegen Diphilos gerichtete Äußerung Philemons geschickt zu einer Polemik gegen die Griechen erweitert: „in the Greek play Philemon made a public hit at his rival in this dialogue. What Plautus has done, however, has been to convert that into a hit both at Diphilos and at the author of his own Greek model.“ — Es gibt aber unter den Textzeugnissen der *Néa* bislang nicht einen einzigen Beleg, aus dem eine namentlich geführte Polemik gegen einen Konkurrenten hervorgehe, und schon gar nicht eine Kritik, in der sich der Kritisierende selbst objektiviert.

³⁰ Den Vorschlag, *comoedias* für *comoediis* (codd.) zu lesen, machte R. Kassel, RhM 112 (1969) 103 (= Kl.Schr. 376); vgl. auch Philemo test. 20 K.-A. — Hierzu D. Bain, Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama, Oxford 1977, 211.

³¹ Sehr schön paßt zu der Invektive des Chrysalus, daß seine eigene Rolle bei Menander den Namen *Syros* trug, was durch den Oxyrhynchospapyrus zum Vorschein gekommen ist. Zu diesem plautinischen Selbstlob wie auch zu dem erstgenannten aus der Mostellaria vgl. die Ausführungen von E. Stärk, Mostellaria oder Turbare statt sedare, in: Plautus barbarus 110f. Stärks Mahnung zur Vorsicht, die 'Mostellaria' müsse nicht aufgrund dieses Testimoniums ein Stück des Philemo zur Grundlage haben, da auch Diphilos genannt sei, wird freilich geschwächt durch die Tatsache, daß auch im Bacchides-Passus ein Sklavename (*Parmenon*) auftaucht, der nicht unmittelbar mit der Stoffvorlage in Verbindung steht.

³² Diese und eine Reihe weiterer Stellen im Werk des Plautus finden sich zusammengestellt bei R. Crahay und M. Delcourt, Les ruptures d'illusion dans les comédies antiques AIPhO 12 (= Mélanges H. Grégoire 4), 1952, 87f.; vgl. auch A.

*nunc mi certum est alio pacto Pseudolo insidias dare
quam in aliis comoediis fit, ubi cum stimulis aut flagris
insidiantur: at ego iam intus promam viginti minas
quas promisi si ecfecisset; obviam eo ultro deferam.*

Simo will seinem Sklaven Pseudolus unaufgefordert (*ultro*) die vereinbarte Wettschuld von zwanzig Minen auszahlen. Es hatte ihm offenbar sehr gefallen, daß dieser den Kuppler so erfinderisch auszustechen vermochte. Das Stück nimmt an dieser Stelle eine überraschende Wendung, deren Erfindung offensichtlich plautinisches Eigentum ist.³³ Wie der Schluß des griechischen Originals ausgesehen hat, sei dahingestellt: Die Veränderung als solche, die hier durch den römischen Dichter klar markiert ist, kann ihm nicht abgesprochen werden.

Zu den Zeugnissen dramaturgischer Selbständigkeit zählen aber auch einige Prologstellen, die den eigenschöpferischen Willen des Plautus in besonders auffälliger Weise bekunden,³⁴ etwa Cas. 64ff.:³⁵

*is, ne expectetis, hodie in hac comoedia
in urbem non redibit: Plautus noluit;
pontem interruptit, qui erat ei in itinere.*

Thierfelder, Die Motive der griechischen Komödie im Bewußtsein ihrer Dichter, *Hermes* 71 (1936) 320-37.

³³ Vgl. M.M. Willcock zur Stelle: „Evidently Plautus is innovating here, in the ending of his play and the triumph of his slave; and he is pleased with the innovation, putting appreciation of it into the mouth of his character“. Die Ansicht, daß Plautus im Schlußakt des 'Pseudolus' gegenüber dem griechischen Original wesentliche Veränderungen vorgenommen hat, vertritt auch — im Anschluß an G. Jachmann (*Χάρπτες*, Festschrift F. Leo, Berlin 1911, 275f.; Jachmann selbst hat seine Ansichten allerdings im *Philologus* 88 [1933] 448f. revidiert) — E. Lefèvre (*Plautus-Studien I: Der doppelte Geldkreislauf im Pseudolus*, *Hermes* 105 [1977] 447ff.). Zwar sind die Verse, auf die sich Jachmann seinerzeit stützte (*Pseud.* 1232-37) in jüngster Zeit durch O. Zwierlein (*Zur Kritik und Exegese des Plautus III* 227ff.) als nichtplautinisch verdächtigt worden; dennoch bleibt das Faktum davon unberührt, daß der von Pseudolus' Intrige hauptsächlich geschädigte Kuppler Ballio im Dramenschluß nicht mehr mitwirkt, was wohl im griechischen Stück der Fall war. Statt dessen kommt es zu einem etwas verwirrenden Zusatz-Spiel zwischen Pseudolus und Simo.

³⁴ Worauf oft verwiesen wird. Zuletzt M.v. Albrecht, *Gesch. d. röm. Lit.* I 157: „Das wichtigste Verbum, das der Dichter mit seinem Schaffen verbindet, ist *velle*: Plautus äußert sich in seinen Prologen jeweils in sehr dezidierter Form über seine Wahl des Schauplatzes, des Titels oder seine Entscheidung für oder gegen das Auftreten bestimmter Gestalten: *Plautus voluit, Plautus noluit*.“

³⁵ Vgl. K. Abel, *Die Plautusprologe*, Frankfurt 1955, 58.

oder Trin. 9 (*tum hanc mihi gnatam esse voluit Inopiam*). Von Testimonien letzterer Art und von den *Titeln* der lateinischen Komödien wird die folgende Untersuchung ihren Ausgang nehmen. Der in solchen Äußerungen ersichtliche Hinweis auf die eigene Leistung ist ein spezifisch plautinisches Phänomen und geeignet, die Frage nach der Selbständigkeit des römischen Komödiendichters erneut voranzubringen.

Daß wir neben den 21 Dramen des Plautus auch das vollständige Corpus des Terenz in Händen haben, ist ein besonderer Glücksfall, bedenkt man, wie wenig aus den Anfängen der lateinischen Literatur insgesamt überliefert ist. Die Kontraste zwischen beiden Autoren sind für die Einschätzung ihres jeweiligen Werks ungemein wichtig. Und es wäre bei dem ohnehin unersetzlichen Verlust der Komödien der Nea, die Plautus und Terenz als Vorbild dienten, noch schmerzlicher, wenn wir das Œuvre nur eines der beiden Römer besäßen ohne das Gegenbild des anderen.

Bereits bei der Auswahl der von ihnen bevorzugten griechischen Autoren tritt ein wesentlicher Unterschied zutage: Während Plautus – nicht gerade wahllos, aber doch offenbar ohne eine *spezielle* Vorliebe – ein ansehnliches Spektrum der neuen attischen Komödie verarbeitet hat (Demophilos, Diphilos, Menander, Philemon, eventuell Alexis),³⁶ beschränkte sich Terenz auf Menander und den im Stile Menanders dichtenden Apollodor von Karystos. Dieser einheitlichen Ausrichtung des Terenz auf menandrische Stoffe und der sicherlich auch hierdurch bedingten Einheitlichkeit seines Werks gesellt sich, was größere Eingriffe angeht, stets eine glättende Eleganz und Ausgewogenheit hinzu. Trotz vieler Änderungen in sprachlichen und szenischen Details, die er vornahm, um die griechischen Sujets einem römischen Publikum verständlich zu machen, schreckte er offenbar doch vor einem Aufbrechen des Handlungsgefüges zurück. Selbst in den wenigen Fällen, wo er nach eigenem Bekenntnis in die Struktur der Vorlage eingegriffen hat ('Andria', 'Heauton timorumenos', 'Eunuchus', 'Adelphoe'), sind Brüche im dramatischen Aufbau nicht erkennbar.³⁷ Daß solche

³⁶ So W.G. Arnott, *The Author of the Greek Original of the Poenulus*, RhM 102, 1959, 252-62; sein Vorschlag fand Zustimmung bei K. Gaiser, ANRW I 2 (1972) 1061 sowie A.S. Gratwick, *Early Republic: Drama*, in: CHCL II (1982) 96f.; zurückhaltend, aber ebenfalls zustimmend O. Zwierlein, *Plautus I*, Anm. 576; vgl. Alexis test. 11 K-A.

³⁷ Vgl. hierzu neben F. Leo, *Plautinische Forschungen* 170 die Ausführungen von

Eingriffe glatt aufgingen, lag zum einen an der Austauschbarkeit der verwendeten Szenen und Handlungselemente, wie Terenz selbst im Prolog der 'Andria' lang und breit ausführt.³⁸ Zum anderen ging er aber, wenn er dem griechischen Stück durch Einschübe und Auslassungen eine neue Gestalt gab, überaus unauffällig, geradezu selbstlos vor. Er blieb seinem Komödienvorbild Menander auch hinsichtlich der Dramentechnik eng verbunden. So rückt Caesars Urteil, er sei ein *dimidiatus Menander*,³⁹ den römischen Dichter völlig zu Recht in die Nähe seines griechischen Vorbilds. Mag auch ein unterschwelliger Tadel in dem Ausspruch liegen — er sei eben nur ein 'halber Menander' gewesen —, so bleibt doch ein gewisses Maß an Hochschätzung von seiten des Literaturkritikers Cäsar.⁴⁰

Nicht eine konkurrierende Rivalität war das Ziel von Terenz' Schaffen, sondern eher ein Gleichziehen⁴¹ mit der menandrischen Kunst auf dem hohen literarischen Niveau der *Néa*, das dem Publikum seiner Zeit nicht ohne weiteres zugänglich war.⁴² Dies hatte zur Folge, daß ihm die volle

Dziatzko-Hauler, Ausgewählte Komödien des P. Terentius Afer, Erstes Bändchen: Phormio, Leipzig 41913, 22: „Bei einheitlichen Stücken schloß er sich zum Vorteil des Ganzen enger an seine griechischen Muster an. Bei der Vereinigung zweier Lustspiele vollzog er die Verarbeitung zumeist so vollkommen, daß die Fugen ohne seine und Donats Angaben kaum aufzufinden wären.“ Und ebenfalls H. Haffter, Terenz und seine künstlerische Eigenart 73f. (21f.): „... jedenfalls lag dem Terenz daran, so gut wie nur möglich, es an keiner Stelle sichtbar zu lassen, daß der dramatische Aufbau des originalen Stückes verändert wurde.“

³⁸ Vor allem Andr. 9-14. Vgl. W. Kroll, Studien zum Verständnis der lateinischen Literatur, Stuttgart 1924, 142: „von den Fabeln der mittleren und neuen Komödie gleichen sich viele aufs Haar, und Terenz kann Szenen aus dem einen Stücke in ein anderes legen, ohne daß man es bemerken würde, wenn er es nicht selbst verriet.“

³⁹ Epigramm, Vita Ter. S. 9, 8-13 W.

⁴⁰ Vgl. M. Herrmann, Die Entstehung der berufsmäßigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit, Berlin 1962, 129; G.E. Duckworth, Das Wesen der römischen Komödie, in: E. Lefèvre (Hrsg.), Die römische Komödie: Plautus und Terenz, Darmstadt 1973 (WDF 236) 40 Anm. 22; K. Büchner, Das Theater des Terenz, Heidelberg 1974, 12.

⁴¹ Vgl. W. Schmid, Terenz als Menander Latinus, RhM 95 (1952) 229-72; J. Straus, Terenz und Menander, Diss. Zürich 1955. — Die Nähe zu Menander ist noch am Umgang mit den Namen der handelnden Personen ersichtlich: Terenz verwendet fast ausschließlich Namen in seinen Dramen, die für Menander bezeugt sind. Vgl. B.L. Ullman, Proper Names in Plautus, Terence, and Menander, CIPh 11 (1916) 61-64.

⁴² Vgl. C. Zintzen, Abhängigkeit und Emanzipation der römischen Literatur, Gymnasium 82 (1975) 179f.; K. Gaiser, ANRW I 2 (1972) 1035ff.

Anerkennung der Zeitgenossen, um die sich eine Generation zuvor Plautus nicht sonderlich bemühen mußte, versagt blieb.

Plautus' Komödien tragen im Gegensatz zu denen des Terenz ihre Spuren der Umgestaltung ganz offen zur Schau. Erst recht weisen sie bei näherer Prüfung Brüche auf, die nach Umfang und Art schwerlich schon den griechischen Vorlagen angehört haben konnten. Hierüber wurde seit E. Fraenkels Plautus-Buch sehr viel Material gesammelt.⁴³

Bereits die Musterung der Dramentitel führt uns die Eigenwilligkeit des plautinischen Vorgehens vor Augen: Keinem der griechischen Dramen beließ Plautus den ursprünglichen Titel. Geringfügig abgewandelt, mehr als Latinisierung zu verstehen sind 'Asinaria' für "Ὀναργος (Demophilos), 'Mercator' für "Ἐμπορος (Philemon), 'Miles Gloriosus' für 'Ἀλαζών (der Autor des griechischen Originals ist nicht bekannt), 'Mostellaria' für Φάσμα (Philemon)⁴⁴ und 'Poenulus' für Καρχηδόνιος (Alexis).⁴⁵

Es ist aber weniger das *Lateinische* an Plautus' Titelversonen, das den grundsätzlichen Unterschied zu denen des Terenz ausmacht, der bekanntlich

⁴³ Als Auseinandersetzungen mit Fraenkels Thesen sind vor allem folgende Arbeiten zu nennen: H.W. Prescott, *Criteria of Originality in Plautus*, TAPhA 63 (1932) 103-125; J. Blänsdorf, *Archaische Gedankengänge in den Komödien des Plautus* (Hermes-Einzelschriften 20), Wiesbaden 1967; N. Zagagi, *Tradition and Originality in Plautus. Studies of the Amatory Motifs in Plautine Comedy* (Hypomnemata 62), Göttingen 1980.

⁴⁴ Die Etymologie von *Mostellaria* (sc. *fabula*), wie sie von J. Collart gegeben wird (1970, 5), der mit Hinweis auf Ernout / Meillet (*Dictionnaire étymologique de la langue latine*, s.v. *monstrum*) *mostellaria* auf das Deminutiv *mostellum* zu *monstrum* zurückführt, wäre sehr gut mit einem griechischen Stückeritel Φάσμα vereinbar. In der Antike war das plautinische Stück übrigens auch unter dem Titel 'Phasma' bekannt; vgl. Festus, verb. p. 158: *apud Plautum in Phasmate: „nec recte si illi dixeris“* (= *Most.* 240). Da die plautinische 'Mostellaria' in einigen Zügen, vor allem was den Gebrauch der Hausmetapher angeht, mit dem eindeutig auf Philemon zu beziehenden 'Trinummus' übereinstimmt und Philemon bekanntlich eine Komödie namens Φάσμα geschrieben hat, liegt die Vermutung nahe, daß eben dieses Stück von Plautus bearbeitet wurde. Nach wie vor hat das Argument von F. Leo, *Hermes* 18 (1883) 559 einiges Gewicht, daß die Erwähnung Philemons in Vers 1149 als Hinweis auf den Originalautor zu verstehen ist. Für Philemon entschied sich ebenfalls M. Knorr in seiner Dissertation, *Das griechische Vorbild der Mostellaria des Plautus*, Coburg 1934. Literatur zur Frage des Originals findet sich zu Philemo, fr. 87 K.-A.; vgl. auch E. Segal, *The Purpose of the Trinummus*, *AJPh* 95 (1974) 252-64; E. Stärk, *Mostellaria oder Turbare statt sedare*, in: *Plautus barbarus*, 109-11.

⁴⁵ Die Autorenschaft des Alexis vertreten Arnott und Gaiser (s. o. Anm. 36); vgl. auch M. von Albrecht, *Gesch. d. röm. Lit.* I 140.