

ERNSTES BEI PLAUTUS? – (K)EIN PARADOXON?

I. Zum Stand der Plautusforschung

Bereits der Titel dieses Aufsatzes mag beim Leser, besonders dem informierten Plautiniker, eher heiteres Erstaunen als verständnisvolle Ernsthaftigkeit auslösen. In der Tat: Sollte ein bei der Mehrzahl der Kritiker als Übersetzer oder Umdichter von sehr umstrittener Qualität geltender Autor, dem Kommentatoren seit der Antike allenfalls exorbitanten Wortwitz zugestehen¹, sollte ausgerechnet der „Umbreuer von der gallischen Grenze“², dessen Schwächen in Bezug auf die Handlungsführung bereits Horaz³ tadelte und der knapp 2000 Jahre später nach neoanalytischer Auffassung lediglich zur Ausgestaltung von Figuren und Situationskonstellationen imstande ist, die denen eines Hanswurst aus dem possenhaften Stegreifspiel italischer Provenienz entsprechen⁴, sollte dieses in der Forschung noch immer herumgeisternde Phantom aus „raffiniertem Effekthascher und täppischem Flickschuster, kühnem Neuerer und ängstlichem Nachtreter“⁵ tatsächlich nicht nur zu kohärenter Komödienhandlung, sondern auch zu darin harmonisch integrierter ernsthafter Gedankenführung mit potentiell tragischen Momenten imstande sein?

Das hier pointiert und ein wenig provokant gezeichnete Plautusbild entspricht im Kern gleichwohl weiten Teilen des derzeitigen Forschungsstandes. Es erscheint daher angebracht, ja sogar notwendig, diesen in seinen wichtigsten Umrissen sowie die damit verbundenen Methoden zu skizzieren, die in ihrer grundsätzlichen Berechtigung nicht angezweifelt werden sollen, denen jedoch eine ebenso berechtigte alternative Verfahrensweise gegenübergestellt sei. Sie wiederum versteht sich als Grundlage für Inhalt, Aufbau und Ziel dieses Beitrags.

¹ Lobend zum eleganten Plautinischen Sprachstil und ungeheuren Reichtum an verbaler Komik äußern sich z.B. Stilo, Cicero, Varro oder Apollinaris (Sidonius). S. hierzu P.E. Sonnenburg, T. Maccius Plautus, RE 27. Halbbd., Stuttgart 1928, Sp. 116.

² F. Leo, Plautinische Forschungen, Berlin ²1912, 85.

³ S. F. Leo, Geschichte der römischen Literatur I, Die archaische Literatur, Berlin 1913, 136 u. J. Blänsdorf, Plautus, in: E. Lefèvre (Hrsg.), Das römische Drama, Darmstadt 1978, 135.

⁴ S.v.a. E. Stärk, Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original, Tübingen 1989. Vgl. dazu a. die kritische Stellungnahme von L. Braun, Keine griechischen Originale für Amphitruo und Menaechmi?, in: WJ 17, 1991, 193 ff.

⁵ W.H. Friedrich, Euripides und Diphilos, Zetemata 5, 1953, 183. Der Verfasser wollte dieses „seltsame Gemisch“ (ibid.) schon seinerzeit ins „Fabelreich“ (ibid.) verbannen.

Ein Gang durch die Geschichte der seit mehr als einem Jahrhundert systematisch betriebenen Plautusforschung läßt keine lineare Entwicklung, sondern vielmehr die zyklische Wiederkehr weithin dominierender Analysemethoden erkennen, wie sie im Berliner Kreis um Friedrich Leo⁶, seinen Schüler Eduard Fraenkel⁷ sowie Günther Jachmann⁸ ihren Anfang nahmen und von unzähligen in deren Sinne argumentierenden Kritikern nahezu kontinuierlich bis heute fortgeführt wurden⁹. Gemeinsam ist allen Arbeiten trotz unterschiedlicher Schwerpunkte der methodische Kern, nämlich auf dem Umweg über den Plautinischen Text den Bau der attischen Vorlage zu rekonstruieren, die Plautus „verschoben, verwischt, übermalt und teilweise zerstört“¹⁰ haben soll. Gemeinsam ist auch das unangefochtene, jedoch keineswegs unanfechtbare philhellenistische Axiom¹¹ von der perfekten Schönheit griechischer Originale, was auch immer, bei zwangsläufiger Subjektivität des Urteils, darunter verstanden werden mag. Abgesehen von wenigen Gegenstimmen im deutschsprachigen Raum, wie z.B. den Einwänden Thierfelders¹² und Pöschls¹³, der alternativen, auf Textimmanenz und die Untersuchung dramentechnischer Strukturen ausgerichteten Verfahrensweise anglo-amerikanischer Plautuskritik unter Federführung von Prescott¹⁴, Duckworth¹⁵, Arnott¹⁶ u.a. sowie eini-

⁶ S. oben Anm. 2; P. Lejay, *Plaute*, Paris 1925, 216 bezeichnet ihn in einer Mischung aus Bewunderung und Kritik neben Ribbeck und Ritschl als einen der „grands dieux“.

⁷ E. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, Berlin 1928.

⁸ G. Jachmann, *Plautinisches und Attisches*, Berlin 1931.

⁹ S. hierzu die wichtigsten einschlägigen Forschungsberichte, wie z. B. von J.D. Hughes, *A Bibliography of Scholarship on Plautus*, Amsterdam 1975 oder D. Fogazza, *Plauto 1935–1975*, in: *Lustrum* 19, 1976, 79–296 sowie die reichen bibliographischen Angaben bei G.E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton 1952, J. Blänsdorf (s. oben Anm. 3); der Verfasser gesteht Plautus vornehmlich die Qualität eines begabten Übersetzers zu (ibid. 163), wie dies vor ihm u.a. schon M. Fuhrmann, *Die römische Komödie* (1969), in: E. Lefèvre (Hrsg.), *Die römische Komödie, Plautus und Terenz*, Darmstadt 1973, 88 ff. getan hatte; E. Stärk (s. oben Anm. 4) und V. Masciadri, *Die antike Verwechslungskomödie*, Stuttgart 1996. Aufschlußreich ist auch die Zusammenfassung der Ergebnisse von K. Gaiser, *Zur Eigenart der römischen Komödie*, in: ANRW 1,2, Berlin 1972, 1027 ff.

¹⁰ Zit. n. F. Conrad, Bericht über Plautus aus den Jahren 1926–1934, in: JAW 243, 1935, 64.

¹¹ Bereits A.W. Schlegel hatte dazu in seiner *14. Vorlesung über dramatische Kunst und Literatur* apodiktisch Stellung bezogen. S. id., *Die Neuere Komödie* (1809), in: E. Lefèvre 1973 (s. oben Anm. 9) 21 ff.

¹² A. Thierfelder, *Römische Komödie* (1956), in: Lefèvre 1973 (s. oben Anm. 9) 56 ff. plädiert mit Nachdruck für eine stärker textimmanent ausgerichtete Interpretation der Plautuskomödien.

¹³ V. Pöschl, *Die neuen Menanderpapyri und die Originalität des Plautus*, Heidelberg 1973.

¹⁴ H.W. Prescott, *Criteria of Originality of Plautus*, in: TAPhA 63, 1932, 103 ff.

¹⁵ S. oben Anm. 9.

¹⁶ W.B. Arnott, *Menander, Plautus and Terence*, Oxford 1965 sowie id., *Plauto, uomo di teatro*, in: *Dioniso* 46, 1975, 203 ff.

gen Arbeiten romanischer Autoren¹⁷, läßt sich, vereinfacht formuliert, das gängige Argumentationsschema wie folgt zusammenfassen: Entweder sind die als unstimmig empfundenen Passagen qualitativ zu schlecht, um griechisch, oder zu gut, um Plautinisch zu sein, wobei auf Grund einer nur äußerst bruchstückhaft vorliegenden Vergleichsgrundlage¹⁸ die Zahl der Ansichten bezüglich des Umfangs und der Art griechisch-römischer Anteile nahezu ebenso groß ist wie die der entsprechenden Untersuchungen.

Als weiteres Instrument im „Sezierbesteck“¹⁹ und den „scharfen Laugen“²⁰ der Analyse bot und bietet, wenn auch heute in wesentlich geringerem Umfang, zudem die Kontaminationsfrage Anlaß zu noch größerer Hypothesenbildung in Bezug auf genuin Römisches angesichts zweier davon abtrennbarer griechischer Komödien.

Oder aber, dies wiederum als charakteristisches Merkmal sowohl älterer als auch neuerer Interpolations- oder Retraktationstheorien, wie etwa unter Langen²¹ und Ritschl²² als auch in ihrer technisch verfeinerten Neuauflage unter Zwierlein²³, der fragliche Komödienabschnitt ist so mißlungen, daß er weder dem griechischen Original noch Plautinischer Feder, sondern einem vermeintlich stets noch schlechteren späteren Bearbeiter zuzuschreiben ist. Die Schwierigkeit der dennoch nicht selten mit großem Absolutheitsanspruch festgelegten Auswahlkriterien solch strittiger Passagen hat bereits in der ersten Phase dieser Arbeitsweise zu divergenten Auffassungen unter den einzelnen Verfechtern derartiger Thesen geführt. Das Dilemma der daraus resultierenden Widersprüchlichkeit der Erkenntnisse im Hinblick auf Attisches, vor allem aber auch bezüglich der Eigenleistung des Autors, der eigentlich im Mittelpunkt des Interesses stehen sollte, d.h. von Plautus selbst, hat bis zum heutigen Tag niemand treffender formuliert als Lejay, der die Hoffnung äußerte: „Comme on voit que la logique de Léo n'est pas celle de Ribbeck et que la logique de Ribbeck n'est pas celle de Ritschl, ... il y a des chances pour que la logique de Plaute n'ait été ni celle de Ritschl, ni celle de Ribbeck, ni celle de Léo.“²⁴ In die Reihe der hier genannten Namen ließe sich ohne weite-

¹⁷ Diese nähern sich weitaus unbefangener textimmanent dem überlieferten Plautustext, zum Teil auch nach dem *L'homme et l'œuvre* - Prinzip. Zu einzelnen Titeln s. oben Anm. 9.

¹⁸ Stellt man in Rechnung, daß allein im Bereich der *Nea* 64 namentlich bekannte Autoren ca. 1400 Stücke produzierten, die allenfalls in vereinzelt Fragmenten überliefert sind (vgl. Duckworth 25 ff., s. oben Anm. 9), so mutet diese „*omne ignotum pro magnifico*“-Haltung (zit. n. M.M. Henderson, *The Comedy of Plautus*, in: *Akroterion* 20, 1975, 3; das Originalzitat befindet sich bei Tacitus, *Agricola* 30) befremdlich an.

¹⁹ W. Schadewaldt, zit. n. H. Marti, *Untersuchungen zur dramatischen Technik bei Plautus*, Diss. Zürich 1959, 2.

²⁰ Braun 205, s. oben Anm. 4.

²¹ P. Langen, *Plautinische Studien*, Berlin 1886 (Reprographischer Nachdruck: Georg Olms Verlag, Hildesheim/New York 1970).

²² F. Ritschl, *Über die Kritik des Plautus; eine bibliographische Untersuchung*, in: *RhM* 4, 1835, 153 ff. (Handschriften), 485 ff. (Ausgaben).

²³ O. Zwierlein, *Zur Kritik und Exegese des Plautus I u. II*, in: *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz/Stuttgart* 1990 u. 1991.

²⁴ Lejay 216, s. oben Anm. 6.

res auch Zwierlein einbeziehen, der mit seinen zum Teil auf den Vers genau bestimmten interpolatorischen Zuordnungen vielfältige Kritik hinnehmen mußte²⁵.

Aus neoanalytischer Sicht, nicht zuletzt auf der Basis zahlreicher Arbeiten Lefèvres und seiner Schüler²⁶, ergibt sich schließlich ein eher diffuses Bild, das ebenfalls ein deutlicher konturiertes Plautusprofil vermissen läßt, diagnostiziert man hier doch einerseits strittige Textstellen als so mangelhaft und kohärenzlos, daß die Existenz einer griechischen Vorlage ganz und gar undenkbar erscheint, während andererseits Plautinischer Tollheit eine wohlüberlegte Methode konzidiert wird, deren Ursprung in der Atellane zu suchen sei. Letztere ist freilich im Hinblick auf viele inhaltliche und formale Aspekte in der Forschung eine noch größere *terra incognita* als manche Frage zur Nea und Mese²⁷.

Zweifellos wurden auf der Basis der hier zusammengefaßten Arbeiten mit hohem Einsatz und viel Akribie verdienstvolle Erkenntnisse gewonnen, ohne die auch gegenläufige Richtungen in der Plautuskritik nicht denkbar wären. Eines jedoch, und die vielen Widersprüche in den bisherigen Untersuchungen zeigen es zur Genüge, ist bislang noch nicht gelungen, den eigentlichen Plautus ans Licht zu bringen, seine Tätigkeit eines literarischen Arbeiters und weniger die eines Bearbeiters oder Bearbeiteten in den Mittelpunkt zu stellen.

Daß es sich bei seinen Komödien um ein *mixtum compositum* aus attisch-römisch-italisch-oskisch-umbrischen Elementen handelt, ist eine unter vielen Plautusforschern im einzelnen anerkannte Tatsache. Den Untersuchungen vor allem Friedrichs²⁸, Prescotts²⁹, Beares³⁰ und Hunters³¹ ist jedoch der Nachweis zu verdanken, daß bereits die griechischen Dramatiker aus einem Fundus literarischer sowie sublitterarischer Quellen und Traditionen, einem durchaus heterogenen Quellenschatz also, schöpften und daraus ein in der Kritik als solches anerkanntes individuelles, eigenständiges Opus geschaffen haben, wobei natürlicherweise jüngere Dichter ältere nachahmten bzw. deren Anregungen aufgriffen. Für die Fortsetzung dieser Entwicklung auf römischer Seite bedeutet dies logisch betrachtet nichts anderes, als daß Plautus anhand der Inspirationen aus diesen griechischen Amalgamen zusammen mit den literarischen und nichtliterarischen

²⁵ A.S. Gratwick, The ‚True‘ Plautus?, in: CR 43, 1993, 36 ff. beispielsweise erteilt dessen Thesen wegen ihrer Unsicherheit, ja stellenweise Unhaltbarkeit eine völlige Absage: „The cure is worse than the disease“. Ibid. 40.

²⁶ Neben den bereits genannten Titeln (s. oben Anm. 9) s. z.B. E. Lefèvre, Die Eigenständigkeit des römischen Dramas, in: E. Lefèvre (Hrsg.), Das römische Drama, Darmstadt 1978, 1 ff.; id., Neue und alte Erkenntnisse zur Originalität der römischen Komödie, Plautus und Menander, in: Freiburger Universitätsblätter 18, 1979, 13 ff. oder id., Plautus barbarus, Tübingen 1991.

²⁷ Dies betont auch Braun 205, s. oben Anm. 4.

²⁸ S. oben Anm. 5.

²⁹ S. oben Anm. 14.

³⁰ W. Beare, The Roman Stage, London³ 1964 sowie id. Plautus, Terence and Seneca, in: Classical Drama and its Influence, ed. by M.-J. Anderson, London 1965, 101 ff.

³¹ R.C. Hunter, The New Comedy of Greece and Rome, Cambridge 1985.

Genres seiner Zeit samt seinem eigenen Ideenfundus etwas wiederum bewußt Andersartiges geschaffen hat. Analytisches oder auch textkritisches Bestreben, basierend auf dem uns so vorliegenden Textkorpus, im Segmentierungsverfahren die Schnittstellen zwischen römischer Nachahmung und griechischem Original bei gleichzeitiger Rekonstruktion desselben herausfinden zu wollen, ist demnach ein verständliches, zwangsläufig aber auch sehr spekulatives Unterfangen, dessen Ergebnisse daher bislang vielfach nicht befriedigen konnten. Angesichts solcher Schwierigkeiten sollte daran gedacht werden, daß Interpretation „noch andere Seiten“³² hat. In diesem Sinne ist es, wie bereits erwähnt, ein erklärtes Ziel dieses Beitrags, eine alternative Annäherung an den Plautustext vorzunehmen, deren gedankliche Grundlagen hier zusammengefaßt seien:

1. Literaturwissenschaftliche Axiome werden nur selten diskutiert³³, sind jedoch deshalb nicht automatisch unumstößlich. Dies gilt auch für die bisher dominierenden Methoden der Analyse. So herrscht häufig noch immer die puristische Anschauung von der griechischen Quelle als eines einmaligen Erstlingswerkes vor, obwohl gezeigt werden konnte, daß es sich schon hier weniger um *opera pura*, sondern eher um *opera mixta* aus verschiedensten literarischen und mündlichen Vorlagen gehandelt haben dürfte, die der jeweilige Autor seinen Vorstellungen gemäß zu einem Dramentext eigener Prägung gestaltet hat.

Wenn demnach griechische Autoren mit Fug und Recht als eigenständig schaffende Dichter gelten, warum sollte dann Plautus, der ebenfalls *opera mixta sui generis* verfaßte, nur zu literarisch drittklassigem Flickwerk imstande sein?

Problematisch und einer Relativierung bedürftig ist daher auch der Originalitätsbegriff in Bezug auf Plautuskomödien: Niemand käme auf den Gedanken, den griechischen heterogenen Dramen oder den Jahrhunderte später vielfach auf der Grundlage Plautinischer Komödien schaffenden Autoren wie Shakespeare, Molière, Goldoni, Kleist u.a. das Attribut der Originalität streitig zu machen. Offenbar wird doch stillschweigend oder offiziell konzediert, daß ein Originalitätskriterium auch Art, Ausprägung und Fortentwicklung bzw. Abwandlung vorhandenen literarischen Materials sein kann³⁴.

³² Thierfelder 68, s. oben Anm. 12.

³³ K.-P. Hinze, Zusammenhänge zwischen diskrepanter Information und dramatischem Effekt, Grundlegung des Problems und Nachweis an Georg Büchners „Leonce und Lena“, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 20, 1970, 205 ff. erläutert das Problem aus Sicht des Psychologen Hofstätter folgendermaßen: „Selbstverständlichkeiten lassen sich nicht beweisen und sie scheinen auch keines Beweises zu bedürfen. Solange sie nicht angezweifelt werden, stellen sie überhaupt kein ernsthaftes Problem dar, mit dem es sich zu beschäftigen lohnte.“ Ibid. 206.

³⁴ Henderson 2 (s. oben Anm. 18) weitert diesen Aspekt noch aus, wenn er schreibt: „Vergil may imitate Homer, or Horace Alcaeus, and be praised for their efforts; you don't find scholars accusing Vergil of debasing his original by inserting Roman elements. But let Plautus do this, and a howl goes up.“

Warum sollten dann nicht auch Plautinische Stücke Anspruch auf eine ernstzunehmende und gleichberechtigte Eigenständigkeit in diesem Sinne erheben können? Wie Riemer im Vorwort zu seiner Studie zu *Trinummus* und *Rudens* feststellt: „Der Wille des römischen Bearbeiters, etwas Neues zu schaffen, liefert einen eigenen Gesichtspunkt für seine Bewertung.“³⁵ Darüber hinaus betont der Verfasser etwas, das wie ein Gemeinplatz erscheint, in der Vergangenheit jedoch allzu oft vergessen wurde, nämlich daß die antiken Dichter sich stets in ihrer „gattungsbezogenen Tradition“³⁶ bewegen mußten. Weder konnten in griechisch-römischen Tragödien Mythen beliebig vermehrt werden, noch ließ sich der komödiantische Stoffkanon grenzenlos ausweiten. Dichterische Originalität ist daher in erster Linie „die Umsetzung und Neuordnung von Althergebrachtem“³⁷.

2. Oberstes Prinzip jeder literarischen Interpretation sollte zuallererst die textimmanente Methode sein, die unter der Maßgabe, daß der vorliegende Text, so wie er uns überliefert ist, „vorgetragen, gehört, gelesen, verstanden werden sollte“.³⁸ Bei den Plautusstücken erscheint dies einmal mehr unerläßlich, da wir hier nun einmal in der glücklichen Lage einer weithin vollständigen Tradierung sind. Der Reiz des Unbekannten oder nur fragmentarisch Bekannten ist naheliegend; allzu häufig und unseres Erachtens vorschnell wurden jedoch nach dem Prinzip „certa mittimus, dum incerta petimus“³⁹ nicht in ein bestimmtes Raster passende Handlungs-, Figuren- oder Wortkonstellationen als Plautinische Fehler oder inkonsequente Plautinische oder nachplautinische Zusätze betrachtet, die es zu tilgen oder anders zu plazieren galt, um der griechischen Urfassung ein Stück näher zu kommen. Die uneinheitlichen Ergebnisse laufen Gefahr, weder genuin Griechisches noch Plautinisches zutage zu fördern.

Ob „monodisches“⁴⁰ oder anderes von Plautus hinzugefügtes Wasser oder eigene umbrische Bacchusgaben die Qualität attischen ‚Weines‘ vermindert oder der Zusatz perlend-spritziger Substanzen ihm in wohltuender Weise etwas von seiner Schwere genommen hat, in welchem Maße bereits griechischer ‚Wein‘ verwässert war, wäre wohl selbst mit den unmittelbar vor uns liegenden attischen Werken eine nicht leicht zu beantwortende Frage; noch viel unsicherer müssen die Ergebnisse angesichts der tatsächlich vorherrschenden Situation bleiben.

3. Auf Grund des unter Punkt 1. und 2. Gesagten sollte es ein lohnender und auch notwendiger Versuch sein, sich weitestgehend auf den noch lange nicht voll ausgeschöpften Plautinischen Text selbst zu konzentrieren, die jeweilige Komödie des Um-

³⁵ P. Riemer, *Das Spiel im Spiel* (Studie zum plautinischen Agon im *Trinummus* und *Rudens*), Stuttgart 1996, 16 f.

³⁶ Riemer 17, s. oben Anm. 35.

³⁷ Riemer 17, s. oben Anm. 35.

³⁸ Thierfelder 68, s. oben Anm. 12.

³⁹ Plautus, *Pseudolus* 685. Plautus wird zitiert nach folgender Ausgabe: *Plauti Comodiae*, 2 Bde, hg. von F. Leo, Berlin 1958 (Nachdruck der Ausg. Berlin 1895/96).

⁴⁰ F. Leo, *Der Monolog im Drama: ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik*, Berlin 1908, 73.

bers in ihrer ganzen Individualität, ihrer uns greifbaren szenischen Kohärenz und Eindynamik zu untersuchen. Besonders zu berücksichtigen ist dabei die Dimension der Bühnenszenierung und der direkten oder indirekten Kommunikation bzw. Interaktion zwischen Zuschauern und Bühnenfiguren. Dadurch sollte schlüssiger nachzuweisen sein, inwieweit es für scheinbar unmotiviert, deplaziert oder überflüssige Elemente im Dramengeschehen durchaus einleuchtende Gründe geben kann.

II. Zum Wesen von dramatischer Komik und dramatischem Ernst

Jede textimmanente Interpretation muß auf stimmiger terminologischer Grundlage beruhen. Auf die Komödie bezogen schließt dieses Prinzip naturgemäß die Frage nach den integralen Bestandteilen dramatischer Komik und daraus potentiell resultierendem Ernst ein. Die unter solchem Blickwinkel vorgenommene Betrachtung Plautinischer Stücke bedeutet demzufolge eine streng nach der Vorlage ausgerichtete konsequente Untersuchung von Inhalt und Form dramatischer Handlungsführung, basierend auf deren gattungstypischen Kommunikationsmitteln, d.h. Prolog, Dialog, Monolog und Selbstgespräch⁴¹ sowie den verschiedenen Formen des Beiseite⁴², nicht zuletzt auch dem Bereich des Non-Verbalen. Die Gesamtheit dieser Elemente läßt innerhalb jeder Einzelszene ein jeweils unterschiedliches Geflecht von Informationen, nicht nur in Bezug auf die Verständigung der Bühnenfiguren untereinander entstehen, sondern auch hinsichtlich des Wissensstandes der Zuschauer im Verhältnis zum Dramenpersonal. Manfred Pfister spricht in diesem Zusammenhang in seiner umfassenden und bislang unerreichten universellen Strukturanalyse zum Drama von der Relation zwischen „äußerem und innerem Informationssystem“⁴³. Das so vermittelte Wissen kann, wie wiederum Volker Schulz im Einleitungskapitel zu seiner Interpretation ausgewählter Shakespeare-Komödien⁴⁴ treffend herausarbeitete, in jedem Drama grundsätzlich in vier Schichten zum Tragen kommen, nämlich den Ebenen von *Physis* (gemeint ist der Komplex des Außersprachlichen), *Figur* (Auftreten, Charakter), *Situation* und *Spra-*

⁴¹ Zum grundsätzlichen Unterschied zwischen Varianten monologischer Sprechens innerhalb dialogischer Partien und Selbstgespräch bei ansonsten leerer Bühne (im Englischen durch die Begriffe ‚monologue‘ and ‚soliloquy‘ präziser unterschieden) s. W. Schadewaldt, Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie, Berlin 1926; J.D. Bickford, Soliloquy in Ancient Comedy, Princeton 1922 und v.a. M. Pfister, Das Drama, München 1977, 180 ff.

⁴² Besonders erwähnenswert im Hinblick auf dramatische Funktion und Technik s. u.a. Duckworth 109 ff. (s. oben Anm. 9); W. Görler, „Undramatische“ Elemente in der griechisch-römischen Komödie. Überlegungen zum Erzählerstandpunkt im Drama, in: Poetica 6, 1974, 259 ff. u. Pfister 112 ff. (s. oben Anm. 41).

⁴³ Pfister 67 ff. (s. oben Anm. 41). Die von Pfister stimmig erarbeitete und praktisch veranschaulichte Terminologie erweist sich bei der Dramenanalyse als äußerst hilfreich und sollte auch im Rahmen der Plautusinterpretation verbreitet Anwendung finden.

⁴⁴ V. Schulz, Studien zum Komischen in Shakespeares Komödien, Darmstadt 1971.

*che*⁴⁵. Nur innerhalb dieser Schichten auch kann sich das entfalten, was primärer Wesenszug der hier zur Debatte stehenden Gattung ist: dramatische Komik in Form von *Unzulänglichkeit* oder *Überlegenheit* der jeweiligen Aktanten. Danach ergeben sich acht verschiedene Grundtypen der im Drama aktualisierbaren Komik: „... physische, sprachliche, Figuren- und Situations-Unzulänglichkeitskomik und physische, sprachliche, Figuren- und Situations-Überlegenheitskomik“⁴⁶. Es liegt auf der Hand, daß alle genannten Erscheinungsvarianten in der Regel trotz jeweiliger Schwerpunkte in der Detailkomposition im weiteren Kontext nicht blockhaft isoliert, sondern in vielfacher Kombination untereinander auftreten und die Zahl der innerhalb der einzelnen Schichten realisierten Komikeinheiten um ein Vielfaches höher sein kann. Ökonomie oder möglichst hoher Grad an Ausnutzung der damit gebotenen Möglichkeiten ist grundsätzlich kennzeichnend für die jeweilige auktoriale Absicht: Ermangelung oder Fülle an Effekten kein mathematisches Mehr oder Weniger, sondern ein Kriterium für niedrigen oder hohen Grad dramatischer *vis comica*.

Zu beachten ist ferner, daß die vier entscheidenden Ebenen sich nicht gleichrangig zueinander verhalten, sondern vielmehr Physis, Figur und Sprache auf den eigentlichen semantischen Kern des Dramas, die Situation abzielen: Erst auf situativer Ebene, den entsprechend vorbereiteten bzw. sich entwickelnden Intrigen und Konflikten, erhalten die Verschrobenheiten, Fehlleistungen und Äußerungen eines Euclio, Pyrgopolynices, eines verliebten *senex* oder düpierten Herrn etc. ihre eigentliche Dimension.

Diese komplexen und hier notwendigerweise vereinfacht und stark gekürzt vorge-tragenen Zusammenhänge⁴⁷ seien an einigen wenigen Komödienausschnitten veranschaulicht: Wenn z. B. im *Miles* 1397 ff. der Titelheld von mehreren Sklaven auf Geheiß von Periplectomenus mit gezücktem Messer zum Zwecke der Kastration bedroht wird und anschließend zudem noch Prügel bezieht, ist dies auch die Folge der vom

⁴⁵ Schulz 29 ff. (s. oben Anm. 44).

⁴⁶ Schulz 30 (s. oben Anm. 44). Schulz bringt damit im Hinblick auf die Komödie Ordnung und begriffliche Klarheit in eine Diskussion, die seit weit über 2000 Jahren zum Phänomen des Komischen aus philosophischer, literarischer, rationalistischer oder psychologischer Sicht geführt wurde. Dementsprechend vielfältig, widersprüchlich, oft verwirrend und gerade für die dramatische Gattung nur wenig brauchbar sind die Ergebnisse. Von einer geradezu „abschreckenden Weitläufigkeit und Unübersichtlichkeit“ diesbezüglich spricht daher O. Rommel, Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 21,2, 1943, 161. Cicero hatte in *De oratore* II 217 bereits vermerkt, das einzig Komische der einschlägigen Debatten sei die „insulitas“ der Vortragenden selbst. Zur antiken Diskussion s. u.a. M. Fuhrmann, Einführung in die antike Dichtungstheorie, Darmstadt 1973, 54 ff., zum gesamten Forschungsstand s. v.a. M. Pfister, Bibliographie zur Gattungspoetik: Theorie des Komischen, der Komödie und der Tragikomödie, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 83, 1973, 240 ff.

⁴⁷ Die ausführliche Erläuterung dieses Modells dramatischer Komik und seine breite Anwendung auf Plautuskomödien im Quer- und Längsschnittverfahren ist Teil meiner derzeit entstehenden Dissertation.

Bramarbas das ganze Stück hindurch ausgehenden Figuren- und Situationskomik, die der Zuschauer neben der an dieser Stelle im Vordergrund stehenden physischen und äußerst vielschichtigen verbalen Komik registriert. Ebenso zeigt der in der *Mostellaria* 319 ff. auf Grund seiner Trunkenheit stotternde Callidamates nicht nur physische und sprachliche Schwächen⁴⁸, sondern auch Unzulänglichkeiten in Bezug auf sein ganzes Wesen, da er ebenso wie sein Freund Philolaches den größten Teil seiner Zeit in völliger Pflichtvergessenheit mit ausschweifenden Gelagen verbringt, was vom Kommentar seiner Geliebten Delphium („semper istoc modo“, V. 320) bestätigt wird. Deren räsionierende Sachlichkeit steht in wirkungsvollem und witzigem Gegensatz zu ihrem vernünftiger Argumentation begreiflicherweise unzugänglichen Dialogpartner. Das Gespräch beider ist also nicht nur ein variantenreich präsentiertes Wechselspiel von sprachlicher und Figuren-Unzulänglichkeits- und Überlegenheitskomik, sondern dient auch der dramatischen Vorbereitung auf zu erwartende situative Verwicklungen, die ihre Schatten nur wenig später mit der Hiobsbotschaft des gleichfalls tief im Sumpf von Unmoral und Laszivität steckenden Tranio (V. 348 ff.) von der Ankunft Theopropides' vorauswerfen.

Diese wenigen Streiflichter deuten bereits an, daß der Dichter besonders darum bemüht ist, das dem Drama für die Entstehung von Komik grundsätzlich zur Verfügung stehende Inventar nicht nur in besonders reichhaltiger Weise zu nutzen, sondern die von ihm angestrebte *vis comica* auch zu einem Konglomerat miteinander vielfach verknüpfter, auf mikro- und makrostruktureller Ebene sich gegenseitig bedingender Einheiten zu gestalten. Die dadurch erreichte Dichte komischer Gesamtwirkung entspricht voll und ganz den oben skizzierten dramatischen Gesetzmäßigkeiten. Ein Segmentieren oder gar Eliminieren von Einzelelementen würde also nicht ohne Verlust für das szenische Umfeld geschehen und darüberhinaus ein solches Verfahren von der Feststellung vermeintlichen dichterischen Ungeschicks und dramaturgischer Anstößigkeiten hin zu subjektiven Geschmacksfragen verlagern.

Selbstverständlich bedürfen diese Einzelbeobachtungen der ergänzenden Untersuchung möglichst vieler Plautuskomödien in ihrer jeweiligen Gesamtheit⁴⁹. Dabei geht es keineswegs darum, ob der römische Autor sich der genannten Termini oder anderer Begriffe gar auf der Basis einer eigenen Theorie bewußt war. Entscheidend ist allein die Frage, welcher Mittel er sich innerhalb jenes Repertoires bedient, das die Triebfeder stimmiger dramatischer Komik ist. Treffende Terminologie soll lediglich der Erleichterung solcher Überlegungen dienen.

Kehren wir noch einmal zu den Begriffen von Unzulänglichkeits- und Überlegenheitskomik bzw. der Interrelation beider Größen zurück. Die oben angeführten Beispiele haben besonders auch deren ständige Wechselwirkung deutlich gemacht, was jedoch nicht auf ihren gleichberechtigten Status schließen läßt. Einerseits bedarf Überlegenheit

⁴⁸ Es handelt sich hierbei um einen der ganz wenigen Fälle, in denen es einer Plautinischen Figur ‚die Sprache verschlägt‘.

⁴⁹ S. oben Anm. 47.

zur Entfaltung ihrer vollen dramatischen Wirkung stets der Präsentation von Schwäche von Seiten der Gegenpartei: Ein Prügelnder setzt selbstverständlich einen Geprügelten voraus, der Betrüger bedarf eines ahnungslosen und auf Grund seiner natürlichen Veranlagung für Täuschungen anfälligen Opfers, wie dies etwa im *Miles*, der *Mostellaria*, *Aulularia*, *Asinaria* etc. der Fall ist.

Wenn andererseits im *Amphitruo* 676 ff. Alcumena und ihr Ehemann miteinander in Streit geraten und aneinander vorbeireden, dann deshalb, weil sich beide gleichermaßen in Unkenntnis des nächtlichen Götterbesuchs und Iuppiters Doppelrolle befinden. Überlegenheitskomik in dieser Szene ist definitiv nicht vorhanden. Auf der Ebene der Gesamtkomposition geht sie in situativer Hinsicht von keinem menschlichen Wesen aus, und in den *Menaechmi* beispielsweise hat keine der Bühnenfiguren eine Ahnung von der Anwesenheit beider Zwillingbrüder in Epidamnus, auch wenn sich auf Detailebene partielle Überlegenheit von Seiten des syrakusanischen Menaechmus auf Grund seiner draufgängerischen Unerschrockenheit einstellt.

Im Falle miteinander korrespondierender Unzulänglichkeits- und Überlegenheitskomik wird der Rezipient zum Komplizen der souverän gegen die unterlegene Partei Agierenden, bei ausschließlich vorgeführten Fehlleistungen genießt er als einzig wirklich Wissender das unangemessene Auftreten und Handeln aller Bühnenfiguren. Mit anderen Worten: Unzulänglichkeitskomik kann durchaus auch makrostrukturell ohne ihren Gegenpol auskommen. Würde dagegen umgekehrt Überlegenheitskomik über längere Strecken dominieren, wäre der Rezipient allzu lange Zeuge von ausgelassener Stimmung, geistreich-witzigem Geplauder⁵⁰ um seiner selbst willen, würden jene Reibungsflächen fehlen, wie sie nur vor dem Hintergrund der Herabsetzung oder Fehlerhaftigkeit Dritter möglich sind. Genau dies bedeutet Leerlauf und Verlust an dramatischer Komik. Anders ausgedrückt: Variantenreich inszenierte Defizite innerhalb der genannten dramatischen Schichten, als deren eigentlicher Brennpunkt stets die Situation zu sehen ist, sind die Triebfedern dramatischer Komik. Grundlegende Voraussetzung für das Zustandekommen des Zuschauerlachens ist selbstverständlich die Harmlosigkeit der dargestellten Fehler, die keine tatsächlich unheilvollen Konsequenzen für die Betroffenen haben und beim Rezipienten nicht jenen Grad an Identifikation bewirken dürfen, die die Emotion des Lachens mit der Emotion eines wie auch immer gearteten Mitleidens durchdringen würde⁵¹.

⁵⁰ Daß auch aus rhetorischer Sicht Partien witziger Redeführung keine leeren Worthülsen bleiben dürfen, sondern zur Garantie tatsächlich komischer Wirkung die Nachzeichnung eines wie auch immer gearteten *vitium* enthalten müssen, betont ebenfalls Cicero, *De oratore* II 235 ff.

⁵¹ Die Idee der Darstellung von *Fehlerhaftem* bei gleichzeitiger Betonung seiner *Harmlosigkeit* mit entsprechender Gefühlsneutralität auf Zuschauerseite durchzieht gleichsam als Leitmotiv bei aller Widersprüchlichkeit die Forschungsdebatte zum Komischen seit der Antike. S. u.a. Platon, *Philebos* 48 ff., Aristoteles 1449 a 32, Cicero, *De oratore* II, 238. H. Bergson, *Le rire*, Paris 1927, 4 spricht in Bezug auf die notwendige Gefühlsneutralität des Rezi-

Den Vorgang, der sich unter diesen Voraussetzungen bei jedem einzelnen Komikeffekt im Betrachter abspielt, sieht der Philologe und Kommunikationswissenschaftler Arthur Koestler⁵² als Interferenz oder „Bisoziation“⁵³ zweier miteinander unvereinbarer Bezugs- oder Normfelder, die im Grunde gleichbedeutend ist mit der Überschneidung zweier diametral entgegengesetzter Informationssysteme von Betrachter und Betrachtetem:

“... what happens at the junction is that a thing is seen in a dual light; a mental concept is simultaneously perceived under two different angles ...; it serves two masters at the same time; it is “bisociated” with two independent and mutually exclusive mental fields.”⁵⁴

Der Bezug der somit für die Entstehung von Komik unabdingbaren Interferenzen zu den dramatischen Schichten ist unschwer hergestellt: so treten sie im verbalen Bereich, etwa im Falle eines Versprechers, als Kontrast zwischen Gesagtem und Gemeintem auf. Bei souverän angewandter Wortkomik kann genau diese Abweichung, sozusagen als scheinbarer sprachlicher Fehler, gewollt sein und ebenso wie beim Einsatz von Metaphern, Neologismen oder Wortspielen, wie sie bekanntlich bei Plautus in reichem Maße auftreten, zum Spiel mit den Erwartungen des jeweiligen Gegenübers ausgestaltet werden. Vom Rezipienten werden diese Bisoziationen jedenfalls als fehlerhafte oder künstlerisch ausgeformte Normabweichung vom üblichen Sprachgebrauch wahrgenommen. Von besonderem Reiz ist dabei die immer wieder zu beobachtende Ambiguität und Dynamik verbaler Überlegenheit: Wenn sich z.B. im *Miles* 219 ff. Palaestrio und Periplectomenus ein von militärischen Metaphern geprägtes Rededuell liefern, das auf ein perfektes Täuschungsmanöver gegen Pyrgopolynices abzielt, stellen beide damit einerseits beachtliches sprachliches Können unter Beweis, lassen andererseits jedoch auch die fließenden Grenzen zwischen angemessener und hyperbolischer Ausdrucksweise aufscheinen. Noch deutlicher wird dies in den zahlreichen aus situativen Verwicklungen entstehenden Beschimpfungsszenen, wie etwa im *Pseudolus* 354 ff., wo der Kuppler Ballio vom Titelhelden und dem jungen Calidorus mit dem ganzen Aufgebot sprachlicher Phantasie gescholten wird. Den Hauptakteuren kann dabei großes verbales Geschick, aber auch übermäßige Affektivität im Ausdruck bescheinigt werden.

Das entsprechende Wissen um sprachliche Normen, das Registrieren ihrer Grenzbereiche und Verzerrungen wird beim Zuschauer meist stillschweigend vorausgesetzt, ebenso wie im Falle von Regelabweichungen hinsichtlich von Physis und Charakter, sei es in Anspielung auf zeitbezogene oder allgemein gültige Normen. Anders verhält es sich mit der Situations- oder Handlungsebene, deren besonderer dramatischer Stellen-

pierten von einer „anesthésie momentanée du coeur“, Schulz 16 (s. oben, Anm. 44) vom richtigen Maß an emotionaler „Ladung“.

⁵² A. Koestler, *Insight and Outlook. An Inquiry into the Common Foundations of Science, Art and Social Ethics*, New York 1949.

⁵³ Koestler 36 (s. oben Anm. 52).

⁵⁴ Koestler 36 (s. oben Anm. 52).

wert bereits hervorgehoben wurde: Hier muß die Diskrepanz zwischen angenommenen und tatsächlichen Gegebenheiten, das Irren zwischen Schein und Sein⁵⁵, dem Zuschauer *expressis verbis* durch entsprechende Informationsvorgabe klargemacht werden, wenn er die daraus resultierende Situationskomik genießen soll. Ausmaß und Art diesbezüglicher Wissensvermittlung, das den Rezipienten zusammen mit einem Teil der Aktanten oder auch allein zum überlegenen Betrachter unrichtigen Handelns anderer macht, entscheidet nicht nur über den Gehalt dramatischer Komik, sondern ist auch ein entscheidendes Differenzmerkmal der jeweiligen auktorialen Absicht. Jede auf diesen wichtigen Punkt ausgerichtete Komödieninterpretation muß selbstverständlich auch darauf achten, welche Verbindungen zwischen Situations- und Handlungswissen im Verhältnis Zuschauer – Bühnenfigur und den innerhalb der anderen dramatischen Schichten vergebenen Informationen bestehen und in welchem Umfang dieses Kommunikationsgeflecht direkt oder vorbereitend zu ebenso miteinander verbundenen Komikeffekten genutzt wird.

Daß Plautus dieses dramatische Prinzip, das Spiel mit den genannten Strukturen, zu einem dichten Netz facettenreicher Wissens- und Komikebenen ausgestaltet, durch die die einzelnen Szenen in Form abwechslungsreicher Kontrast- und Korrespondenzbezüge miteinander verknüpft sind, womit vor allem der Betrachter auf vielfach variierte Weise mit dem für das Verständnis des dramatischen Konflikts nötigen Handlungswissen reichlich ausgestattet wird, soll im folgenden an einem zusammenhängenden Komödienbeispiel verdeutlicht werden.

Wenn in der *Aulularia* 188 ff. Euclio im Dialog mit Megadorus zunächst in Form des Beiseite die Äußerung macht:

„anus hercle huic indicium fecit de auro, p̄spicue palam est,
quo ego iam linguam praecidam atque oculos ecfodiam domi“ (V. 188–189)

und anschließend auf die Frage des Nachbarn, was er denn gesagt habe, antwortet: „meam pauperiem conqueror“ (V. 190), wird Komik durch drei grundsätzliche Bisoziationen erzielt: in Euclios Beiseite die jeder Norm zuwiderlaufende Angst um seinen Goldschatz und das dadurch hervorgerufene Mißtrauen zusammen mit aggressivem Verhalten seiner Umwelt gegenüber, seine daraus entspringende unangemessen hyperbolische Ausdrucksweise, ihrerseits aufgefächert in verschiedene rhetorische Klangfiguren und sein anomales Wesen widerspiegelnd, sowie schließlich die inhaltliche Diskrepanz zwischen dem zu sich Gesagten und seiner Replik gegenüber Megadorus. Dieser kann im Gegensatz zum Zuschauer das wahre Ausmaß von Euclios Wesen und Gedankengängen unmöglich durchschauen und wird damit zum Träger von Situationsunzulänglichkeitskomik. Genau auf diese Doppelbödigkeit läuft selbst die oben zitierte kleine Texteinheit focusartig zu. Sie wiederum ist stimmiger Bestandteil des darauf auf-

⁵⁵ Ungefährliche Verstöße gegen die delphische Formel Γνώθι σεαυτόν bezeichnet bereits Platon (s. oben Anm. 51) als wesentliches Merkmal des Komischen.

bauenden Handlungs- und Informationsgerüsts; wenn der Rezipient auf unterschiedlichste Weise und dramaturgisch wirksam, dialogisch, monologisch und in Form des Beiseite⁵⁶, vom extrem ausgeprägten Geiz und damit verbundener materieller Verlustangst Euclios erfährt, der sich damit sowohl indirekt selbst charakterisiert (z.B. V. 371 ff., 449 ff., 608 ff. etc.) als auch von Seiten seiner Umwelt rhetorisch wirkungsvoll beschrieben wird (z.B. V. 280 ff.), so erklärt dies die Unfähigkeit des krankhaften Knäusers zur Kommunikation über die eigentlichen Anliegen seiner Gesprächspartner. Dies ist der Auslöser für das Aneinander-Vorbeireden im Dialog mit Megadorus (V. 178 ff.), der mit Heiratsabsichten in Bezug auf Euclios Tochter gekommen ist⁵⁷, wie auch im Gespräch mit Lyconides (V. 731 ff.), dessen moralisches Schuldgeständnis der Alte fälschlich auf den Golddiebstahl bezieht. In allen Fällen ist allein der Zuschauer in Kenntnis der tatsächlichen Verhältnisse. Die aus jeweils ganz anderer Perspektive handelnden und sprechenden *dramatis personae* werden allein dadurch zu Trägern effektvoller Figuren- und Situationsunzulänglichkeitskomik. Daß es tatsächlich zum Goldverlust für Euclio und damit dem eigentlichen dramatischen Konflikt kommt (V. 701 ff.), ist die zu erwartende Konsequenz oben genannter Wesenszüge. Gerade in seinem auffälligen Bemühen um ständig neue und noch sicherere Verstecke für seinen Schatz erreicht er in einer Art ‚self-fulfilling prophecy‘ das genaue Gegenteil. Der Zuschauer genießt hier den überlegenen Betrachterstandpunkt während des sich anbahnenden Geschehens gleich zweimal (V. 608 ff. u. V. 661 ff.) in Form einer auf der Bühne unmittelbar visualisierten Doppelbödigkeit: Der diebische Sklave belauscht den ahnungslosen Euclio und kommentiert hämisch dessen vermeintlich sicheres Gefühl. Der Umstand, daß der Lauscher erst im zweiten Anlauf Erfolg hat, verleiht dem Handlungsabschnitt nicht nur ein zusätzliches Spannungsmoment, sondern vertauscht auch vorübergehend das Verhältnis von situativer Unzulänglichkeit und Überlegenheit zugunsten des in letzter Minute (V. 624 ff.) mißtrauisch gewordenen Euclio. Dieser treibt den Sklaven im nachfolgenden Dialog (V. 628 ff.) für kurze Zeit in die Enge, hat allerdings weder mit seinem Verhör noch der damit verbundenen Leibesvisitation – eine gelungene Form beiderseitiger physischer Unzulänglichkeitskomik – Erfolg und verliert wenig später trotz allem sein sorgsam gehütetes Eigentum. Ungefährdet ist hier einzig und allein der in abwechslungsreichster Form über fremde Fehlleistungen informierte Betrachter. Die allseits gegenwärtige sprachliche *vis comica* ist dabei kein Selbstzweck, sondern dient in erster Linie der besonderen Betonung von Komik hinsichtlich Figur und Situation, die angesichts der vorausgegangenen Ereignisse noch eine weitere Steigerung erfährt⁵⁸.

⁵⁶ Die Passage weist ein sechsmaliges Beiseite Euclios aus, was nicht nur dem Zuschauer die Authentizität von dessen Gedanken garantiert, sondern auch die soziale Isolierung der Hauptfigur wirkungsvoll in Szene setzt.

⁵⁷ Die gestörte Kommunikation durch die unterschiedlichen Perspektiven der Dialogpartner genießt der Rezipient bis V. 219, wo Megadorus sein eigentliches Anliegen vorträgt.

⁵⁸ Schulz 26 (s. oben Anm. 44) spricht von „latenter Komik“, die bei geschickter Ausgestaltung neu hinzukommende Effekte noch steigert.

Was im Rahmen dieses Beitrags naturgemäß nur angedeutet werden kann, hat dennoch eines deutlich gemacht: Plautinische Komik, wie sie in den behandelten Beispielen sichtbar wurde, ist keine willkürliche Anhäufung beliebig austauschbarer witziger Einzeleffekte, sondern gekonnte Ausgestaltung dessen, was nach allem Gesagten die Essenz kohärenter dramatischer Komik ist. Die Kommunikationsstrukturen zwischen Rezipient und Dramenpersonal werden nie monoton, sondern in zahllosen Variationen und Brechungen zu Gunsten eines jeweils überlegenen Betrachterwissens entwickelt. Der Reiz blitzlichtartigen Perspektivenwechsels ist mit einer dadurch ausgelösten Fülle von Komikeffekten verbunden. Auffallend ist ferner, daß Plautus die besondere Wirkung der Informationsdiskrepanz sowohl in Detail- als auch Gesamtkomposition vor und während der Anbahnung des dramatischen Konflikts in reichem Maße zu nutzen weiß. Wenn er den Zuschauer die jeweilige Überlegenheit bewußt über mehrere Verszeilen hinweg genießen läßt, so bedeutet dies kein Treten auf der Stelle, sondern die wirkungsvolle Umsetzung dessen, was dramatisches Leben ausmacht. Wissensgleichstand im „inneren und äußeren Kommunikationssystem“⁵⁹, der die Beseitigung aller Fehleinschätzungen und damit allenfalls spannungs- und ‚reibungs‘-lose Überlegenheitskomik von Seiten der Aktanten zur Folge hat, wird ausschließlich am unmittelbaren Dramenende beabsichtigt.

Daß der Wissensunterschied von Zuschauer und Bühnenfigur sowie der Grad seiner Ausgestaltung nicht nur das Grundprinzip der Komödie, sondern des Dramatischen überhaupt ausmacht, betont der Autor und Literaturtheoretiker Friedrich Dürrenmatt:

„Wenn ich zwei Menschen zeige, die zusammen Kaffee trinken und über das Wetter, die Politik oder über die Mode reden, sie können das noch so geistreich tun, so ist dies noch keine dramatische Situation und noch kein dramatischer Dialog. Es muß etwas hinzukommen, was ihre Rede besonders dramatisch, doppelbödig macht. Wenn der Zuschauer etwa weiß, daß in der einen Kaffeetasse Gift vorhanden ist, oder gar in beiden, so daß ein Gespräch zweier Giftmischer herauskommt, wird durch diesen Kunstgriff das Kaffeetrinken zu einer dramatischen Situation, aus der heraus, auf deren Boden, sich die Möglichkeit des dramatischen Dialogs ergibt.“⁶⁰

Aus Dürrenmatts Äußerung wird nicht nur die grundlegende Bedeutung von Informationsinterferenz in beiden Kommunikationssystemen deutlich⁶¹. Das von ihm gewählte Beispiel unterstreicht auch den Dualismus des dramatischen Grundphänomens:

⁵⁹ S. oben Anm. 43.

⁶⁰ F. Dürrenmatt, Theaterprobleme, Zürich 1955, 26 f.

⁶¹ B. Evans, Shakespeare's Comedies, Oxford 1960, VIII ff. spricht von „discrepant awareness“ zu Gunsten des Zuschauers, auf deren Basis allein komische Wirkung erzielt werden könne. Als Beleg dient ihm die überwiegende Mehrzahl aller Szenen in den 17 heiteren Dramen des englischen Autors, in denen Informationsdiskrepanz die entscheidende Prämisse für den dramatischen Effekt darstellt. Nicht zufällig benutzt Shakespeare immer wieder Plautinische Quellen.

Heiteres und Ernstes, Komisches und Tragisches sind auf dasselbe Entstehungsmuster zurückzuführen. Ob aus der harmlosen ‚versalzene Suppe‘ der Komödie ein ‚vergifteter Kaffee‘ mit tatsächlich fatalen Folgen im Sinne echter Tragödie wird, hängt von Inhalt und Handlungskonstellation eines Stückes ab. Zwischen beiden Extremen⁶² gibt es jedoch noch eine weitere Möglichkeit: die nämlich, daß besagte ‚versalzene Suppe‘ zwar keine wirklich verderblichen Substanzen, wohl aber einige schwer bekömmliche Ingredienzen enthält; daß auf Grund immer wieder zu beobachtender Durchlässigkeit der dramatischen Gattungsgrenzen in einer wenn auch vorwiegend komischen Handlung nicht nur satirische⁶³, sondern auch tragikomische Züge zu finden sind.

Nach den oben entwickelten Dramenprinzipien handelt es sich also vorwiegend um solche Abschnitte, in denen durch das Nichtwissen der Bühnenfiguren jene zuweilen haarfeine Grenze überschritten wird, die Komik von Ernstem trennt⁶⁴, wodurch, wenn auch nur punktuell, entsprechende Affekte beim wissenden Zuschauer ausgelöst werden können. Diesbezügliche Beobachtungen in Plautinischen Komödien sind zum Ausgangspunkt für die Erläuterung der folgenden Dramenpassagen geworden. Es geht dabei nicht allein darum, Inhalt und Form ernster Momente zu untersuchen; einzubeziehen ist auch die Art ihrer Verbindung zum weiteren Kontext, ihre Position im Netzwerk dramatischer Kommunikation und Komik. Die ausgewählten Beispiele sind nach den Themenbereichen *Zwischenmenschliche Beziehungen*, *Sklavenproblematik* und *Philosophisch-existentielle Betrachtungen* geordnet. Innerhalb der zuletzt genannten Gruppe ist hinsichtlich der Wissensstrukturen eine Besonderheit zu verzeichnen.

III. Komik und Ernst bei Plautus – dramatische Grenzsituationen

Eine Gefährdung zwischenmenschlicher Beziehungen droht zweifellos in den *Bacchides*. Sie setzt ein, als Mnesilochus durch entsprechend fehlgeleitete Informationen durch Lydus, den Erzieher seines Freundes Pistoclerus, von dessen vermeintlicher Liebesbeziehung zu Bacchis aus Samos erfährt (V. 477 ff.), jener Hetäre, die der Gefährte während der fast zweijährigen Abwesenheit in Mnesilochus' Auftrag in Athen suchen, von dem sie beanspruchenden Soldaten freikaufen und bis zu seiner Rückkehr in brüderliche Obhut nehmen sollte. Was er nicht wissen kann ist die Tatsache, daß seine Ge-

⁶² Beispiele hierfür sind Sophokles' *Oidipous* und Kleists *Der zerbrochne Krug* mit gleicher Grundthematik. S. a. Pfister 83 f. (s. oben Anm. 41).

⁶³ Auch das satirische Grundprinzip läßt sich auf den Vorgang der Basisoziation zurückführen; in diesem Fall überschneiden sich die Kenntnis zeitverhafteter Normen und ihrer Vertreter mit deren verzerrt-bissiger Darstellung. S. a. G.A. Seek, *Die römische Satire und der Begriff des Satirischen*, in: A & A 37, 1991, 1 ff.

⁶⁴ Zum grundsätzlichen Phänomen s. a. H.-J. Mette, *Gefährdung durch Nichtwissen in Tragödie und Komödie*, in: Festschrift A. Thierfelder, Hildesheim 1974, 42 ff.

liebe noch eine Zwillingschwester hat, die Pistoclus gleichfalls in Athen ausfindig macht und deren Reizen dieser schließlich erliegt. Die Verzweigung, Hilflosigkeit und Wut des Jünglings wegen des in seinen Augen begangenen Treuebruchs manifestiert sich eindrucksvoll in seinem Selbstgespräch (V. 500 ff.) und vor allem in der emotional aufgeladenen Konfrontation mit Pistoclus (V. 534 ff.) bis zur Aufdeckung des wahren Sachverhalts (V. 568 ff.).

Auslöser der brisanten Situation ist, wie gesagt, Lydus, dessen keineswegs unproblematischer Charakter zu seinem späteren Verhalten mit allen daraus sich ergebenden Konsequenzen für die Beteiligten führt. Dem Zuschauer erschließt sich dieses Wesen zunächst im Dialog des *paedagogus* mit seinem Schützling Pistoclus (109 ff.), der gerade im Begriff ist, an einem Festmahl mit den beiden Bacchides teilzunehmen. Mit allzu aufdringlich erhobenen moralischen Zeigefinger entrüstet er sich über das lebensfrohe Verhalten des jungen Mannes und provoziert mit diesem psychologisch äußerst ungeschickten, intoleranten Verhalten geradezu den Widerspruch von Pistoclus, der ihm mit keckem Selbstbewußtsein, das bisweilen impertinente Züge annimmt (V. 147 f.), die Stirn bietet, sich keinesfalls von seinem Vorhaben abbringen läßt, ja Lydus sogar veranlaßt, ihn zum Fest zu begleiten. Die Gesprächspartner charakterisieren sich damit implizit selbst und werden gleichzeitig ‚seitenverkehrt‘ zu Trägern von Figurenkomik: Der um Autorität und Würde bemühte Erzieher zeigt sich unbeherrscht, macht sich selbst lächerlich und wird von seinem vermeintlich schwächeren Zögling ins Abseits gedrängt, der ihn ernst, fast drohend an die eigentliche Rollenverteilung erinnert: „tibi ego an tu mihi servos es?“ (V. 162)⁶⁵. Eine weitere Steigerung erfährt seine Unzulänglichkeit, wenn er später in einen monologischen Sturm der Entrüstung ausbricht (V. 368 ff.) und mit überbordender Metaphorik und Wortspielen („aperite ... ianuam Orci“, V. 368; „Bacchides non Bacchides, sed Bacchae sunt acerrumae“, V. 371) das sündhafte Treiben von Pistoclus und den übrigen Teilnehmern des Gelages beschreibt, dem er empört entronnen ist. Bis zu diesem Zeitpunkt registriert der Zuschauer nur die facettenreiche Figurenkomik, die der freudlose und lebensfremde Erzieher auslöst, der jedoch genügend Entschlußkraft besitzt, sofort Pistoclus' Vater Philoxenus vom Treiben seines Sohnes in Kenntnis zu setzen (V. 382 ff.). Der damit zu erwartende ‚klassische‘ Vater-Sohn-Konflikt bleibt jedoch aus – darin besteht die Überraschung des ansonsten variantenreich informierten Publikums – und wird stattdessen um die Gefahr eines drohenden Zerwürfnisses viel größerer Dimension erweitert: Lydus scheitert mit seinen moralischen Plädoyers und Anschuldigungen ein zweites Mal (V. 405 ff.): Philoxenus verkörpert den Typ des verständnisvollen Vaters und weist seine harschen Worte gelassen, aber bestimmt zurück. Diese doppelte Demütigung setzt nun die wirklich negativen Charakterzüge von Lydus frei, und sein Verlangen nach Genug-

⁶⁵ Mit ähnlich brüskem Hinweis auf die sozialen Unterschiede weist in den *Menaechmi* der syrakusanische Menaechmus die witzig-räsonierenden Ratschläge von Messenio zurück (V. 249 f.), was dieser betrübt registriert und mit ernsten Tönen zum Ausdruck bringt (V. 250 ff.).

tuung und Rache findet schließlich ein geeigneteres Opfer in Gestalt des eben von seiner Reise zurückgekehrten Mnesilochus. Gerade noch hat dieser in seinem Auftrittsmonolog (V. 385 ff.) vom Glück wahrer Freundestreue geschwärmt, zumal Pistoclusus auch den Freikauf von Bacchis aus Samos erreicht hat, allerdings mit Geld, das Mnesilochus' Sklave Chrysalus dessen Vater trickreich entlockt hat. Der Zuschauer ahnt spätestens während des geschilderten, immer hitziger werdenden Dialogs zwischen Lydus und Philoxenus, daß diese Euphorie verfrüht sein dürfte, was sich mit dem Hinzutreten des noch ahnungslosen Opfers nur allzu sehr bestätigt: Der Sklave, bisher nur die „Parodie eines sauertöpfischen, pedantischen, zu kurz gekommenen Schulmeisters“⁶⁶, spielt nun seinen letzten Trumpf aus, und dieser ‚sticht‘. Sadistisch und mit voyeuristischer Freude an den Details schildert er den Austausch von Zärtlichkeiten, den er zwischen Pistoclusus und Mnesilochus' Geliebter gesehen haben will. Zwar weiß Lydus im Gegensatz zum Zuschauer nicht, daß Pistoclusus in Wahrheit deren Zwillingsschwester liebt und befindet sich somit in Unkenntnis der tatsächlichen Situation; wohl aber weiß er seit dem Gelage von der Existenz der beiden Schwestern und sollte schon deshalb mit solchen Behauptungen vorsichtig sein. Stattdessen vergrößert er mit „jagohafter Bosheit“⁶⁷ die Verzweiflung von Mnesilochus mit jeder Einzelheit seines unwahren Berichts, was beim Zuschauer noch eine weitere Bisoziation auslöst, nämlich den Zwiespalt zwischen komischer Empfindung und Abneigung. Der junge Mann glaubt, alles verloren zu haben: Geliebte, Freund und letztlich auch ein ungetrübtetes Verhältnis zu seinem Vater. Die ernste Replik „perdidisti me, sodalis“ (V. 489) ist nur die vorläufige Reaktion. Die eigentlichen Gefühle von Mnesilochus werden erst im darauffolgenden Monolog sichtbar und manifestieren sich in seiner ersten Phase (V. 500 ff.) in einem turbulenten Wechsel widersprüchlichster Empfindungen, die nicht nur die Doppelbödigkeit der Situation steigern, sondern nach Betrachtung der dramatischen Zusammenhänge psychologisch nachvollziehbar sind. Der Jüngling schwankt zwischen Liebe und Haß, Rachegeanken und Hilfslosigkeit, Hörigkeit und Reue. Seine innere Zerrissenheit wird durch den zweimaligen Einsatz der *decepta opinio*-Technik (V. 505/508) und das darin enthaltene *odi et amo* bzw. *omnis amans amens*-Motiv auch verbal wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht, was im übrigen das einzige explizite Komikelement⁶⁸ in dieser Szene mit ansonsten überaus ernsten Tönen darstellt⁶⁹.

Natürlich weiß der Zuschauer, daß die Verzweiflung von Mnesilochus unbegründet ist, er weiß auch, daß alles ein gattungsspezifisch gutes Ende nehmen wird. Andererseits lassen die Glaubwürdigkeit der zum Ausdruck gebrachten Empfindungen und die Intensität des Geschehens davor dieses Wissen vorübergehend in den Hintergrund

⁶⁶ Pöschl 11 (s. oben Anm. 13).

⁶⁷ Pöschl 12 (s. oben Anm. 13).

⁶⁸ Nicht zuzustimmen ist dabei Pöschl 15 (s. oben Anm. 13), der in seiner sonst sehr genauen Interpretation hier ausschließlich das Komische der Figur hervorhebt.

⁶⁹ Wenn Lefèvre 1978, 80 (s. oben Anm. 26) vor allem feststellt, daß der „Kern der Plautinischen Person zerfließt“, bedeutet dies eine Vernachlässigung wesentlicher Textinhalte und der Essenz dramatischer Komik.

treten. Der Rezipient kann sich in Mnesilochus' Lage versetzen, sich bis zu einem gewissen Grad emotional mit ihm identifizieren. Dies wiederum bewirkt eine Interferenz von Fiktion und Realitätsnähe: ein derartiges Wechselbad der Gefühle kann schließlich jeder erleben!

Mnesilochus selbst scheint Momente solchen Ernstes zu durchbrechen, wenn er sich im zweiten Teil seines Selbstgesprächs gleichsam zur Ordnung ruft (V. 509 ff.) und sich konsequent entschließt, seinem Vater die Wahrheit zu gestehen und das Geld für den Kauf von Bacchis zurückzugeben.

Die an dieser Stelle nahezu einmalige Vergleichsmöglichkeit mit Menanders *Dis Exapaton* macht fundamentale Unterschiede in der dramatischen Auffassung, Handlungsgestaltung und Wirkung deutlich. Sostratos äußert seine Empfindungen im Rahmen zweier kürzerer Monologe⁷⁰ in einer Mischung aus Sarkasmus und Ernüchterung und sieht in seinem Freund eher das Opfer einer geldgierigen Hetäre, deren schlechten Charakter er ja insgeheim schon ahnte. Diese Gedankengänge sind zwar möglich, aber keineswegs psychologisch wahrscheinlicher und schon gar nicht wirkungsvoller. Der Urstoff des Dramatischen ist hier allenfalls angedeutet. Die besondere Doppelbödigkeit, der Tiefgang der Situation, die Interferenz von Komik und Ernst gehen verloren.

Noch bedeutsamer wird dieser Unterschied in der mit Spannung⁷¹ erwarteten Konfrontation beider Freunde (530 ff.). Auch hier ist wieder ein unmittelbarer Vergleich mit dem Menanderfragment möglich. In beiden Fällen begegnen sich die jungen Männer mit jeweils falscher Situationseinschätzung. Die so in hohem Maße garantierte dramatische Vielschichtigkeit wird jedoch auf griechischer Seite aufgelöst, noch ehe sie wirklich zustande kommt; durch die schnelle direkte Schuldzuweisung von Sostratos an den Freund⁷² wird eine sofortige Klärung des Mißverständnisses ermöglicht, die Wissensgleichstand zwischen allen Parteien herstellt und die dramatische Entwicklung abbricht.

Ganz anders bei Plautus: Mit dem sicheren Instinkt des Theaterpraktikers weiß er diese besondere Gelegenheit ‚vergifteten Kaffees‘⁷³ in dramaturgisch gerechtfertigter Weise zu nutzen. Mnesilochus, der bereits im Laufe seines Monologs wieder etwas an Fassung gewonnen und inzwischen dem Vater das Geld zurückgegeben hat, erwartet von Pistoclerus, in dem er die personifizierte Ursache all seiner Leiden sehen muß, wenigstens ein ehrliches Schuldgeständnis. Die Unbefangenheit, mit der ihm dieser statt dessen begegnet, muß er für ein weiteres Zeichen von Verschlagenheit halten. Um ihm daher die Möglichkeit neuer vermeintlicher Ausweichmanöver zu nehmen und ihm gleichzeitig sein Bekenntnis zu erleichtern, verwickelt er ihn in eine subtile, jedoch

⁷⁰ Zu griechischem Text und Übersetzung s. Pöschl 16 ff. (s. oben Anm. 13).

⁷¹ Zur besonderen Bedeutung der Spannung bei intensiv vermitteltem Vorwissen des Zuschauers s. a. die aufschlußreiche Untersuchung von A. Fuchs, *Dramatische Spannung: moderner Begriff – antikes Konzept*, Stuttgart 2000, 27 ff.

⁷² Daß Menander Sostratos das entscheidenden Geständnis „allzu schnell ... herausplätzen läßt“, betont als einer der wenigen Pöschl 17 (s. oben Anm. 13).

⁷³ S. oben Anm. 60.

identifikationsgeladene Gleichnisrede⁷⁴ von heuchlerischen falschen Freunden (V. 538 ff.), die Pistoclus, zwar überrascht und etwas verwirrt, als tatsächlicher Freund aber mit gutem Gewissen sogar durch treffende Beispiele ergänzt, bis Mnesilochus gezwungen ist, ihm selbst ein „perdidisti me“ (V. 567) entgegenzuschleudern, das dann unmittelbar darauf zur Aufklärung führt.

Damit ist eine Situation von dramatisch kaum noch zu überbietender Brisanz gestaltet worden. Die daraus erwachsenden Bisoziationen steigern sich durch ständige Selbstverkehrung: Mnesilochus, der vermeintliche Herr der Lage, will das von ihm als Wahrheit Erkannte dem ‚Lügner‘ entlocken, der aber gerade nicht entlarvt werden kann und am Ende Mnesilochus selbst zur Einsicht verhilft, wodurch auch eine Parodie der Gleichnisrede zustandekommt. Der Zuschauer erlebt auch hier wieder inmitten der intensiven Vielschichtigkeit der Situation, im Spiel zwischen angeblichen Wahrheiten und Lügen, die wechselnde Empfindung von Komischem und Ernstem, denn die gnomische Topik von scheinbaren Freunden durchbricht erneut die Grenzen zur realen Lebenserfahrung jedes einzelnen.

Die Auflösung des Irrtums beendet einen dramatischen Bogen, der mit dem Lydus-Monolog als eigentlichem Ausgangspunkt (V. 368 ff.) beginnt und nach steter Steigerung und Variation mit der Enthüllung von Pistoclus (V. 568) nach genau 200 Versen endet. Vorbereitet wurde das Ganze bereits im oben zusammengefaßten Dialog zwischen Lydus und Pistoclus (V. 109 ff.) mit der impliziten Charakterisierung des intriganten Sklaven. Es handelt sich in keinem Abschnitt um ein Auskosten spontaner Ideen um ihrer selbst willen, sondern um plausible und wirkungsvolle Umsetzung dramatischer Grundgesetze, in denen bei der gegebenen Handlungskonstellation neben aller Komik auch ernstere Reflexionen ihren stimmigen Platz finden. Kein einziges Szenenelement ist in diesem Geflecht entbehrlich, weniger wäre hier nicht mehr, was in der Plautuskritik bislang bei weitem nicht ausreichend gewürdigt wurde⁷⁵.

Hat auch der beschriebene Handlungsbogen sein Ende gefunden, ist der Wissensgleichstand der Bühnenfiguren nur vorübergehender Natur und verlagert sich im Laufe des folgenden Geschehens vor allem zu Ungunsten von Mnesilochus' Vater Nicobulus, der noch einmal von Chrysalus um sein Geld betrogen werden muß, da sein Sohn mehr denn je entschlossen ist, Bacchis endlich für sich zu gewinnen. Die dadurch entstehenden Irrtümer kann der wissende Betrachter in ihrer ausschließlich witzigen Form genie-

⁷⁴ Zu Topik und Entwicklung s. Pöschl 21 ff. (s. oben Anm. 13).

⁷⁵ Lefèvre 1978, 80 ff. (s. oben Anm. 26) ignoriert, daß bei Plautus ein völlig anderes Konzept dramatischer Gestaltung vorliegt und betont, der Dialog der beiden Freunde trete auf der Stelle; ganz ähnlich äußert sich K. Gäiser. Die Plautinischen Bacchides und Menanders Dis Exapaton, in: *Philologus* 114, 1970, 51 ff. Auch wenn es hier nicht um qualitative Bewertung, sondern nur um grundlegende Unterschiede in der dramatischen Auffassung zweier Autoren gehen soll, sei obigen Kritiken das Urteil Pöschls 19 (s. oben Anm. 13) entgegengestellt, wonach „.... Menander verhaltener, ruhiger, mehr andeutend als ausführend, Plautus klarer, präziser, kraftvoller, lebendiger, dabei nicht weniger geistreich, und zwar nicht nur in der Ausdrucksweise im einzelnen, sondern im ganzen dramatischen Aufbau“ erscheint.

ßen, dies wiederum ein reizvoller Kontrapunkt zur vorausgegangenen Ambiguität der Situationen.

Zu ernsthafter Bedrohung ehelicher Beziehungen ebenfalls auf Grund des Vorhandenseins von Doppelgängern, diesmal allerdings nicht durch menschliche Intrige, sondern göttliches Verwirrspiel ausgelöst, kommt es im *Amphitruo*, wenn der Titelheld und seine Frau Alcumena an der Situationsverkennung fast zu zerbrechen scheinen. Auch hier löst die Wissensdiskrepanz zugunsten des Zuschauers nicht nur komische Wirkung aus. Das bereits im Mercur-Prolog als *tragicomoedia* (V. 63) ausgewiesene Stück verdient diesen Namen nicht nur wegen seines teilweise hochstehenden Dramenpersonals. Wie in den *Bacchides* ist eine dynamische und sich ständig zuspitzende Handlungskette festzustellen, die im folgenden skizziert sei: Bereits die Abschiedsszene zwischen Iuppiter in Gestalt von Alcumenas Ehemann von seiner ‚Gattin‘ (V. 499 ff.) ist durch vielschichtige Doppelbödigkeit gekennzeichnet. Im Mittelpunkt steht zunächst die Unwissenheit Alcumenas, die keine Ahnung hat, daß sie die vergangene Nacht nicht mit ihrem vermeintlich vorzeitig aus der Schlacht zurückgekehrten Gemahl verbracht hat. Die dadurch ausgelöste Situationskomik macht die weibliche Hauptgestalt jedoch in keiner Weise zu einer komischen Figur; vielmehr charakterisiert sie sich implizit und explizit als ehrlich liebende Ehefrau, die angesichts des an diesem Morgen erneut bevorstehenden Abschieds ihren Trennungsschmerz und die natürliche Angst um ‚Amphitruo‘ weder verbergen kann noch will. Auch wenn der informierte Betrachter jede ihrer von tiefen Gefühlen geprägten Äußerungen im Kontrast zur wahren Identität ihres Gesprächspartners sehen muß, ändert dies nichts an der Aufrichtigkeit ihrer Empfindungen⁷⁶, deren Ernst die Komik der Ausgangslage immer wieder abschwächt. Die nachvollziehbare Traurigkeit Alcumenas wiederum steht im reizvollen Gegensatz zu den witzigen Zwischenrufen Mercurus, der von beiden unbemerkt in ständigem Beiseite die Aktionen seines Vaters hämisch kommentiert. Den Interferenzen in der Detailkomposition entspricht die Gesamtstruktur: Die hier besprochene von tragikomischen Elementen durchzogene Szene wird umrahmt von zwei durchweg witzigen Verwechslungssituationen, in denen Sosia einmal an Mercur in Gestalt seines *alter ego* (V. 153 ff.) irre zu werden droht, auch wenn er mit seiner Mischung aus Angst und Dreistigkeit selbst diesem Gott zu schaffen macht, und später seinem Herrn Amphitruo (V. 553 ff.) vergeblich versucht, diese unglaubliche Begegnung zu vermitteln.

Was hier bei gleicher Verkennung der wirklichen Lage ein Feuerwerk an Situationskomik auslöst, wird im anschließenden Monolog von Alcumena (V. 633 ff.) zum Ausdruck tragödienhafter Stimmung. Noch unter dem Eindruck der Trennung stehend beklagt sie die fatale Kürze menschlichen Glücks. Die unermeßliche Freude über ‚Amphitruos‘ Rückkehr macht den Abschiedsschmerz nur noch schlimmer, den sie nur mit größter Selbstdisziplin in Gedanken an seine hohe militärische Mission ertragen

⁷⁶ Duckworth (s.o. Anm. 9) 256f. beschreibt ihr Wesen als „Plautus’ outstanding portrayal of a wife ... and as a character she is perhaps closer to real life than are most of the wives in Plautus.“

kann. Für sich selbst nimmt sie in einer Art feierlichen Eides den zentralen Wertbegriff der *virtus* in Anspruch. Die Tragweite dieser Haltung wird erst in der darauffolgenden Szene deutlich, deren Ereignisse aus der Perspektive Alcumenas schlimmer sein müssen als Kriegsgefahr und räumliche Trennung vom Gemahl: Der seinerseits völlig ahnungslose echte Amphitruo nähert sich glücklich über das lange ersehnte Wiedersehen zusammen mit Sosia dem Haus seiner Frau. Aus diesem Verhalten schließt Alcumena zunächst eine Art merkwürdiger Prüfung ihrer Reaktion (V. 661 ff.); was dann folgt, ist die dramatisch fulminant präsentierte Entwicklung ehelichen Zerwürfnisses. Von gereiztem aneinander Vorbeireden steigert sich dieses zu gegenseitiger Bezichtigung des Wahnsinns, der Lüge und des Ehebetrugs, unterbrochen nur durch einige wenige witzige Zwischenbemerkungen eines selbst mehr als überforderten Sosia. Selbst handgreifliche Indizien, die Alcumena Amphitruo als Beweis für seine nächtliche Anwesenheit vorzeigt, können nicht verhindern, daß er an *ihrer* Identität zweifelt bzw. sie für eine dreiste Betrügerin hält, was schließlich mit beiderseitigen Scheidungsabsichten seinen vorläufigen Höhepunkt findet (V. 852 ff.). Der Zuschauer muß gerade im Wissen um die Unschuld aller Beteiligten die scheinbare Ausweglosigkeit der Lage zumindest mit im wahrsten Sinne des Wortes gemischten Gefühlen betrachten und erhält erst Beruhigung, wenn Iuppiter anschließend in seinem Monolog versichert, er werde alles zum Guten wenden (V. 861 ff.). Zuvor allerdings stiftet er nochmals reichlich Verwirrung, was erneut zu schlimmen Auseinandersetzungen zwischen Amphitruo und Alcumena führt und beide fast irrsinnig werden lässt⁷⁷.

Auch die *Menaechmi* weisen Stellen auf, in denen die Zwillingsbrüder, die jeweils von der Anwesenheit des anderen nichts wissen und in ständige Verwechslungssituationen geraten, trotz dominanter Situationskomik ihren Verstand zu verlieren drohen. Ernste Töne sind hier weitaus leiser, dennoch aber nicht zu überhören. So muß sich Menaechmus aus Syracus, der die Flucht in den gespielten Wahnsinn antritt, um die vermeintliche Ehefrau samt Schwiegervater in die Flucht zu schlagen, nach seiner erfolgreichen Aktion erst einmal sammeln und seinen in Wahrheit intakten Verstand ins Gedächtnis rufen: „Iamne isti abierunt ..., qui me vi cogunt ut validus insaniam?“ (V. 876 f.). Weitaus größere Zweifel an sich und seiner Umwelt läßt sein Bruder, der in Epidamnus ansässige Menaechmus, erkennen. Nachdem der vom Schwiegervater herbeigeholte Arzt ihn mit seinem längst verschwundenen Bruder verwechselt und einem merkwürdigen Verhör unterzogen hat, durchforscht der völlig Verwirrte zunächst sein eigenes Verhalten, um einen Grund für den ihm unterstellten Wahnsinn zu finden⁷⁸, stellt aber auch den gesunden Menschenverstand seiner Umgebung ernsthaft in Frage: „an illi perperam insanire me aiunt, ipsi insaniunt?“ (V. 962). Wenn auch in überwie-

⁷⁷ Blänsdorf 175 (s. oben Anm. 3) betont ebenfalls, daß in einigen Fällen die Figuren an ihren Doppelgängern zu zerbrechen drohen.

⁷⁸ Die Unterstellung von Irrsinn durchzieht gleichsam als roter Faden von Anfang an zahlreiche Verwechslungssituationen (V. 309 ff.).

gend komischem Kontext klingen hier das auch übertragen zu sehende Phänomen des *alter ego* und die Ich-Problematik zumindest an.

Verwechslung und dadurch ausgelöste Irrtümer kennzeichnen auch die Plautinischen *Captivi*, hier allerdings in Folge bewußten Rollentausches von Herrn und Sklaven, wodurch dieses Stück einem ganz anderen Themenbereich zugeordnet ist. Seine Besonderheit ist vor allem, daß unter meisterhafter Ausnutzung der Möglichkeiten dramatischer Doppelbödigkeit die Gestalt von *dominus* und *servus* in unterschiedlichsten Perspektiven präsentiert wird, was auch den vorinformierten Zuschauer zu erhöhter Aufmerksamkeit zwingt. Unübersehbar durchzieht ein überwiegend ernster Grundton nahezu das gesamte Stück, wenn man von den Auftritten des Parasiten Ergasilus absieht.

Daß es sich nicht um ein wirklich heiteres Drama handelt, wird dem Publikum gegenüber schon im Prolog betont, wo es ausdrücklich heißt, daß hier „neque spurcidici insunt vorsus ... neque peiurus leno est nec meretrix mala neque miles gloriosus“ (V. 56–58).

Besonders subtil und vielschichtig ist jene Szene, in der Philocrates und sein Sklave Tyndarus die Rollen getauscht haben (V. 251 ff.), um bei Hegio zu erreichen, daß der vermeintliche Sklave in seine Heimat Elis reisen darf, wo er Hegios in Kriegsgefangenschaft befindlichen Sohn Philopolemus im Austausch mit ‚Philocrates‘ zurück nach Ätolien bringen soll. Die Bereitschaft von Tyndarus, in der Rolle seines Herrn als Gefangener Hegios zurückzubleiben, ist mit nicht unerheblichen Gefahren verbunden, da er nicht sicher sein kann, ob Philocrates, einmal in Freiheit, tatsächlich zurückkommen wird. Bewegend ist in diesem Zusammenhang das vorbereitende Gespräch der beiden (V. 219 ff.), in dem Tyndarus seinem Herrn bedingungslose Treue versichert, während dieser seine große Zuneigung gegenüber dem Sklaven betont. Was keiner der Beteiligten, wohl aber der Zuschauer auf Grund der Prologinformationen weiß, ist die Tatsache, daß Tyndarus, der als kleines Kind von dem flüchtigen Sklaven Stalagmus entführt und nach Elis verkauft wurde, Hegios zweiter Sohn ist. So gesehen sind Philocrates und Tyndarus nur vordergründig die Überlegenen im Gespräch mit Hegio. Angesichts der wahren Identität von Tyndarus ist jede Gegebenheit oder Äußerung hier doppeldeutig. So spielt er in Wahrheit nicht die Rolle eines Herrn, er gehört eigentlich selbst dieser Klasse an. Daß er, zeitweise sogar in Ketten, im Hause seines eigenen Vaters als Kriegsgefangener ausharren muß, verleiht der Situation an sich schon bedrückende Atmosphäre. Als Philocrates und Tyndarus sich kurz vor dem Abschied in den Augen Hegios gegenseitig große Anerkennung aussprechen, kann nur der Zuschauer diese Worte als Selbstlob erkennen. Dieses wiederum kommt auf Grund ihrer beiderseitigen Wertschätzung der Wahrheit aber sehr nahe. Angesichts dieses Einvernehmens zwischen ‚Herrn‘ und ‚Sklaven‘ kann selbst Hegio seine Tränen der Rührung nicht verbergen (V. 418 ff.).

Das ernste Geschehen erfährt eine erhebliche Steigerung, als Hegio durch Aristophontes, einen Freund von Philocrates und ebenfalls Kriegsgefangenen, Tyndarus

entlarvt, ihn daraufhin einkerkern und anschließend in der Hölle der Steinbrüche arbeiten läßt (V. 733 ff.). Diese ernsten, ja nahezu tragischen Szenen werden eindrucksvoll durch den verzweifelden, für den Zuschauer von dramatischer Ironie durchsetzten Monolog Hegios ergänzt, der in völliger Hoffnungslosigkeit den Verlust seiner beiden Kinder beklagt. Als ‚comic relief‘ muß in dieser ausweglosen Situation das Auftauchen Ergasilus' erscheinen, der mit überschäumender Fröhlichkeit in Aussicht auf ein frugales Mahl in der Art eines *servus currens* (V. 790 ff.) Hegio, nicht ohne ihn mit witziger Retardierung etwas auf die Folter zu spannen, von der glücklichen Ankunft seines Sohnes Philopolemus zusammen mit Philocrates und dem vormals flüchtigen Stalagmus berichtet, wodurch bald darauf auch Tyndarus aus seiner schlimmen Lage befreit werden kann. Es mag auch an Plautus' persönlichen Erfahrungen mit dem Sklavenlos liegen, daß er neben den zahllosen witzigen Ausgestaltungen dieser Figur in anderen Komödien hier einmal deutlich andere Akzente setzt.

Eine übertragene und nicht weniger bedenkliche Form von Sklaverei bringt im *Pseudolus* Harpax, bezeichnenderweise selbst Sklave, ins Spiel, wenn er, nicht zuletzt auch um sich über seinen eigenen Status hinwegzutrusten, die fast philosophische Betrachtung anstellt:

„nam qui liberos [esse] ilico se arbitrantur ...
luxantur, lustrantur, comedunt quod habent, ei nomen diu
servitutis ferunt.“ (V. 1105–1107)

Sklaven im figurativen Sinn sind nicht selten die *iuvenes*, die als Gefangene ihrer Gefühle zu keiner vernünftigen Überlegung fähig sind, auch wenn sie bei theoretischen Betrachtungen in kritische Distanz zu sich selbst gehen, allgemeine Lebensweisheiten angesichts ihrer eigenen Schwäche aber nicht umsetzen können, wie dies z.B. der junge Philolaches in der *Mostellaria* 90 ff. tut, wenn er den Menschen mit einem Haus vergleicht, dessen ‚Fundamente‘ und erste ‚Grundmauern‘ die Eltern unter größtem Einsatz errichten, die aber nicht verhindern können, daß ‚Stürme‘ des jugendlich Aufbegehrenden ‚Außen- und Innenwänden‘ enormen Schaden zufügen. Sklaven im weiteren Sinn sind ebenfalls Kuppler und *malae meretrices*, die in ihrer materiellen Gier nicht selten gefühlsmäßige Abhängigkeiten oben genannter Jünglinge für sich zu nutzen wissen. Ein Paradebeispiel hierfür ist die Hetäre Phronesium im *Truculentus*, die alle ihre Liebhaber nach ihrer ‚Rentabilität‘ kühl ausrechnet. Sie repräsentiert die „erotische Welt mit einer unvergleichlich realistischen Härte, die mitunter bis zur Grausamkeit geht.“⁷⁹

Als unfrei bezeichnet schließlich *Pseudolus* alle diejenigen, die blind sei es materiellen oder anderen unbestimmten Zielen verbissen nachjagen und dabei die Kostbarkeit der Gegenwart vergessen. Es dürfte kaum einen Zuhörer oder Zuschauer geben, den diese Sätze nicht nachdenklich machen:

⁷⁹ R. Mellein, *Truculentus*, Kindlers Literatur Lexikon Bd. VII, Zürich 1982, 9609.

„certa mittimus, dum incerta petimus; atque hoc evenit
in labore atque in dolore, ut mors obrepat interim.“ (V. 685–687)

Der nachhaltige Ernst dieser und anderer Stellen *philosophischen* Inhalts in Plautuskomödien, die im Rahmen dieses Beitrags nicht auch nur annähernd vollständig aufgeführt werden können, liegt vor allem darin begründet, daß dem Rezipienten zutiefst bewußt ist, daß hier einmal nicht Halbwissen oder Ignoranz der Bühnenfigur die Wahrheit entstellen. Die allgemeine Gültigkeit der Aussage löst entsprechende Identifikationsbereitschaft aus, die mit dem Gefühl des Komischen grundsätzlich nicht zu vereinbaren ist.

IV. Zusammenfassung

Die Untersuchung ausgewählter Komödienpassagen hat gezeigt, daß Plautus es virtuos versteht, aus dem dramatischen Grundphänomen, der Wissensdiskrepanz zwischen Zuschauern und Bühnenfiguren, ein jeweils buntes Szenenmosaik zu gestalten, dessen einzelne Teile sinnvoll aufeinander abgestimmt sind. Das vielfache Ineinandergreifen von Schein und Sein wird zu einem Spiel mit unzähligen Kontrasten, die der informierte Rezipient als eine Fülle von Bisoziationen und dadurch ausgelöster Komik- und Spannungseffekte wahrnimmt. Das Prinzip des Dramatischen verwendet Plautus jedoch auch, um die komische Handlung durch ernste Motive zu ergänzen, die die Protagonisten zu entsprechend getragenen Tönen veranlassen.

Diese klingen zum Teil vereinzelt an, in Verwicklungen und Konflikten, derer die Betroffenen nicht mehr Herr werden können, sei es als Opfer von Intrigen, ‚Spielball‘ der Götter oder durch die Ungunst des Zufalls, der freilich seinerseits, wie die übrigen Handlungskonstellationen auch, gelenkt ist von auktorialer Absicht. Teilweise durchzieht Ernstes aber auch leitmotivartig, wie im Falle der *Captivi*, ein ganzes Stück. In jedem Fall gewinnt das dramatische Geschehen durch diesen Dualismus eine zusätzliche Dimension und bewirkt beim wissenden Betrachter eine je unterschiedliche Bewußtseinshaltung: In Szenen mit Komikdominanz ist es heitere Gelassenheit, die bei überwiegend ernsten Situationen in ein gewisses Maß an Mitempfinden und Identifikation übergeht.

Im Rahmen der Gesamtkomposition stellen die ernsten Abschnitte einen wirkungsvollen Gegensatz, eine Art ‚serious relief‘ vor oder nach Szenen mit besonders reichhaltiger Komik dar, wodurch das im Zusammenhang mit dem Dramatischen wichtige Prinzip der Interferenz auch strukturell zum Ausdruck kommt.

Aber selbst unabhängig vom eigentlichen dramatischen Konflikt äußern Bühnenfiguren zuweilen ernste Gedanken mit philosophischen Inhalten über allgemein menschliche Befindlichkeiten. Und dabei ändert sich die Wissensstruktur im Verhältnis Aktant – Zuschauer; ist dieser sonst mit überlegenem Wissen ausgestattet, wird er nun zum einfachen Mitwisser von Gesetzmäßigkeiten, die nicht nur das Bühnengeschehen betreffen und deren Auswirkungen er im realen Leben nicht so souverän überblicken kann wie im theatralischen Raum. Hier allein kann er mit einer Omnipräsenz, wie sie sonst nur göttlichen Wesen zu eigen ist, alle Wechselfälle von Heiterem und Tragikomischem verfolgen.

Diese stehen in keiner Weise im Widerspruch zueinander. Im Gegenteil: „Die wahre Komik bedarf dieser Folie des Leids.“⁸⁰ Plautus hat mit sicherem Gespür beiden anthropologischen Phänomenen in seinen Werken Ausdruck verliehen.

Würzburg

Gudrun Sander-Pieper

⁸⁰ Blänsdorf 175 (s. oben Anm. 3).