

ECKARD LEFEVRE

Truculentus
oder
Der Triumph der Weisheit

Eckard Lefèvre

**Truculentus
oder
Der Triumph der Weisheit**

„The play [...] is merely the
spectacle of a very real Circe
turning men into swine.”

(Harsh 1944, 373)

1. Die Forschung

„*Quam gaudebat bello suo Punico Naevius, quam Truculento Plautus, quam Pseudolo!* erzählt Cicero (*Cato maior* 14,50) in jener für die chronologie des Plautus so wichtigen stelle, und legt dadurch – die richtigkeit der thatsache vorausgesetzt – ein neues zeugnis für die alte erfahrung ab, dasz väter oft gar blind und nachsichtig gegen die schwächen ihrer jüngstgeborenen zu sein pfliegen. [...] ohne den reiz auch nur mäsizig spannender erfingung, mit einer sehr schwachen dosis des körnigen humors, durch welchen Plautus doch sonst die durchführung eines an sich abstoszenden stoffes reichlich zu würzen weisz, mit einem noch geringeren masz individueller und folgerecht durchgeführter charakteristik der handelnden personen, schleppt uns das stück durch die langweilige abwicklung dreier gleichzeitig abspielender und sich kreuzender verhältnisse einer dirne niedrigsten schlagens.“ Diese Wertung A. Kiesslings¹ aus dem Jahr 1868 bezeichnet genau die beiden Punkte, an denen die Forschung beim *Truculentus* Kritik geübt hat: niedere Moral und mangelnde Durchgestaltung der Handlung. Die bekannten Urteile brauchen nicht wiederholt zu werden.² Auf ihre Berechtigung wird ausführlich zurückzukommen sein. Ein weiteres Merkmal des *Truculentus* ist seine „verwilderte“ Überlieferung,³ die offenbar aus dem Umstand resultiert, daß er das letzte Stück des plautinischen Corpus vor der fragmentarischen *Vidularia* ist. Daher sind die meisten Arbeiten zu Recht der

¹ 1868, 609.

² Viele wurden von Enk 1953, I, 22-27 zusammengestellt; weitere bei Konstan 1983, 142-143.

³ Ribbeck 1882,417.

Textkritik gewidmet.⁴ Sie nimmt auch in P. J. Enks vorzüglichem Kommentar von 1953 einen wichtigen Platz ein. Alle drei Punkte haben dazu geführt, daß Interpretationen sehr selten sind.⁵ Erst in jüngster Zeit haben sich einige Untersuchungen gehäuft: Grimal (1971/1974), Dessen (1977), Broccia (1982), Konstan (1983).⁶

Analytische Beiträge fehlen dagegen fast ganz. Bei dem ungewöhnlichen Charakter der *Truculentus*-Handlung wußte man nicht, wo man das ‚bewährte Sezierbesteck‘⁷ im einzelnen ansetzen sollte. So war es konsequent (aber ein Zeichen der Ohnmacht), daß das 19. Jahrhundert das Allheilmittel der Kontamination und das 20. Jahrhundert das Allheilmittel der weitgehenden Identität von Original und Nachdichtung verordnete. 1842 erklärte Th. Ladewig den *Truculentus* für kontaminiert aus einem *Agroikos* und einem Drama, das Ähnlichkeit mit Menanders *Thais* gehabt habe; die gängigen Rollen der Hetäre und des Soldaten seien in beiden Stücken vorgekommen: „dem einen (der *Θαίς*) gehören an I.II,3. bis zu Ende des Akts und IV.; dem andern (dem *Ἄγροικος*) II,2. III. und V. In der ersten Scene des zweiten Akts geht Pl. geschickt von dem ersten Griechischen Stücke zum zweiten über“.⁸ 1874 sprach K. Dziatzko unter Bezug auf Ladewig von der „unzweifelhaften Contamination des *Truculentus*“: Strabax und *Truculentus* seien „in die Hauptmasse eines andern Lustspiels herübergenommen“, Phronesium somit um einen dritten Liebhaber bereichert worden. Zugesetzt seien V. 243 ff., II 2, III 1, III 2 sowie die Erwähnungen des dritten Liebhabers in IV 2 und V.⁹ Überhaupt war man im vergangenen Jahrhundert mutiger als in neuerer Zeit. Scharfsichtig urteilte 1870 Th. Bergk: „Wenn, wie Cicero berichtet, Plautus gerade am *Truculentus* besonderes Wohlgefallen fand, so erklärt sich dies wohl hauptsächlich daraus, dass das Stück eine fast ganz selbständige Arbeit des Dichters sein wird, offenbar noch in höherem Grade als der *Pseudolus*. Benutzt ist natürlich auch hier ein

⁴ Vgl. J. D. Hughes, A Bibliography of Scholarship on Plautus, Amsterdam 1975, 74-76. Zuletzt: P. Rau, Textvorschläge zu Plautus' *Truculentus*, RhM 128, 1985, 296-306.

⁵ Der schlechte Überlieferungszustand hat den genialen Joachim Kammermeister jedenfalls nicht gehindert, die Qualität des *Truculentus* zu erkennen (vgl. auch das 5. Kapitel, ‚Menschenbild‘): „Et quamvis mendosissima & lacera ad nos pervenerit, tamen, quasi de ungue leonem, aut de culmo fruges aestimant, ita de his reliquiis praestantia huius fabulae plane iudicatur“ (1552, 897).

⁶ Soeben ist auch eine sehr moderne Interpretation herausgekommen: Felicitas Olf-Krafft, *Truculentus*: Spiel mit der Norm des Spiels, in: *Concentus hexacordus*. Beitr. z. 10. Symp. d. Bayer. Hochschullehrer für Klass. Phil. in Eichstätt, hrsg. v. P. Krafft, H. J. Tschiedel (Eichstätt Beitr. 13, Abt. Sprache u. Lit.), Regensburg 1986, 103-121. Plautus hätte gesagt: *haec huius saeculi mores in se possidet*.

⁷ W. Schadewaldt, *Hermes* 66, 1931, 10 = *Hellas und Hesperien*,² 1970, I, 729.

⁸ Ueber den Kanon des Volcatius Sedigitus, *Progr. Neustrelitz* 1842, 33.

⁹ 1874, 61 f.

griechisches Lustspiel, und zwar wohl geradeso wie im Pseudolus ein Drama der mittleren Komödie, was schon eben deshalb nur eine sehr freie Bearbeitung gestattete".¹⁰

In der Folgezeit schlug das Pendel um, und man führte den *Truculentus*, ohne zu zögern, in toto auf ein griechisches Original der *Néα* zurück.¹¹ Als dessen Verfasser zog man alle bedeutenden Dichter in Betracht – auch das ein Zeichen der Ohnmacht: Menander¹² bzw. einen seiner Schüler,¹³ Diphilos¹⁴ und Philemon.¹⁵ Daß man unangefochten auf die letzten beiden tippte, ist nicht verwunderlich, da von ihnen kein Stück erhalten ist. Daß man auch nach der Entdeckung des *Dyskolos* an Menander festhielt,¹⁶ ist überraschend.

Wer aber die eigenartige Struktur des *Truculentus* weder Plautus noch einem griechischen Dichter zutrauen mochte, verfiel auf den Ausweg, daß das Stück nur in einer verkürzten Fassung überliefert sei. Während Bergk „die auffallenden Mängel dieses Lustspieles“ als Begründung für seine These anführte¹⁷ und für Ribbeck die unmotiviert ‚Umwandlung‘ von *Truculentus*‘ Charakter ausschlaggebend war,¹⁸ urteilte A. Ernout noch schärfer: „il est évident que la pièce elle-même, dans l'état où nous la possédons, a été remaniée et abrégée si fortement que la composition originale est devenue méconnaissable; et l'intrigue ainsi maltraitée présente des obscurités, des incohérences, des fautes de tout genre dont on ne saurait rendre Plaute entièrement responsable".¹⁹ Eine solche Annahme ist allzu bequem, und es ist die Frage, ob sie nicht Plautus' Dramatur-

¹⁰ 1870, 141.

¹¹ Man neigt jetzt zur Minimal-Analyse. Vgl. Enk 1964, 65, in II 6 müßten die Verse, in der der Miles fragt, ob sein soeben geborener Sohn sich schon kriegerisch betätigt habe, auf Plautus zurückgehen. J. C. B. Lowe, *Cooks in Plautus*, *Class. Ant.* 4, 1985, 72-102 meint, Plautus habe bei Cyamus „an ordinary household slave into a *coquus*“ umgewandelt; „the references to food and drink in 445, 561, 585, 609, 740, 747-50, and 854 f. could all be Plautine additions“ (94).

¹² F. Schoell, *Divinationes in Plauti Truculentum*, in: *Analecta Plautina* (scrips. F. Schoell, G. Goetz, G. Loewe), Leipzig 1877, 1-68, hier: 15-37 (*Sikyonios*); L. Gurlitt, *Die Komödien des Plautus*, übers., IV, Berlin 1922, 280; Grimal 1969, 92-95 (*Phanion*); Enk 1964, 64-65 (vgl. Anm. 16).

¹³ U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Ilbergs Jbb* 3, 1899, I, 517 Anm. 1 = *Kleine Schriften*, I, Berlin 1935, 229 Anm. 1; Enk 1953, I, 15.

¹⁴ F. Marx, *Plautus, Rudens*, Text u. Comm., Leipzig 1928, 304 u. 316-317.

¹⁵ C. A. Dietze, *De Philemone comico*, Diss. Göttingen 1901, 42-44 (*Babylonios*); H. Lucas, *Zum Fretum des Plautus*, *RhM* 87, 1938, 188-190 (*Euripos*); T. B. L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1953, 147-151.

¹⁶ Die Kenntnis des *Dyskolos* war für Enk gerade der Grund, nicht mehr auf einen Schüler Menanders, sondern auf Menander selbst zu schließen (vgl. Anm. 12).

¹⁷ 1870, 129.

¹⁸ 1882, 422.

¹⁹ 1940, 92. Vgl. auch Grimal 1971/74, 538.

gie verkennt. Jedenfalls hat E. Fraenkel beim *Curculio*, der ähnliche Probleme bietet, die Theorie der unvollständigen Überlieferung des Texts zurückgewiesen und gemeint, Plautus könne die Voraussetzungen und den Ablauf der Haupthandlung so ‚eifertig‘ behandelt haben, wie ihm das Horaz im allgemeinen vorwerfe.²⁰

Die folgenden Betrachtungen möchten nachweisen, daß das auch für den *Truculentus* gilt, und darüberhinaus zeigen, daß eine attische Vorlage nicht rekonstruierbar ist, da weder die Struktur noch die Handlung des Stücks den Gepflogenheiten der *Néa* entsprechen. Umgekehrt wird deutlich werden, daß Menschenbild und Struktur des *Truculentus* echter Plautus sind und entscheidende Einflüsse des Stegreifspiels erkennen lassen. Dennoch kann – wie beim *Curculio* – nicht ausgeschlossen werden, daß Plautus wichtige Anregungen einem Original verdankte, sei es, daß er eine entsprechende Komödie der *Néa* einmal auf einer unteritalischen Bühne gesehen hatte und sich später daran mehr oder weniger undeutlich erinnerte, sei es, daß ihm ein Stück der unteritalischen Posse in irgendeiner Weise zum Vorbild diene.

2. Die Struktur

Wenn man die Struktur des *Truculentus* mit der der bekannten Stücke Menanders vergleicht, ergibt sich auf den ersten Blick, daß kaum zwei aufeinanderfolgende Szenen so verknüpft sind, wie es für diesen Dichter charakteristisch ist. Der beliebte Ausweg, daß auf Diphilos oder Philemon andere Gesetze zutreffen könnten, dürfte ein Irrweg sein. Sowenig man das für Apollodor von Karystos anzunehmen pflegt, so sehr ist zu berücksichtigen, daß es sich bei Menander nicht um eine individuelle Eigenart handelt, sondern um ein Prinzip, das für die Dramaturgie der *Néa* überhaupt gilt. Jedenfalls ist bis heute nicht nachgewiesen, daß Diphilos oder Philemon ihre Stücke anders als Menander und Apollodor gebaut hätten.²¹ In diesem Sinn wird im folgenden die Struktur des *Truculentus* mit den Kategorien gemessen, die an die *Néa* anzulegen sind. Es wird sich dabei zeigen, daß sie so locker und nachlässig gefügt ist, wie es bei Stegreifspielen vorausgesetzt werden kann. Jede Szene bezieht ihre Wirkung aus

²⁰ 1922, 153 Anm. 1.

²¹ Für Diphilos wurde eine strenge Dramaturgie von E. Lefèvre, *Plautus-Studien III*, *Hermes* 107, 1979, 311-339, und Diphilos und Plautus. *Der Rudens und sein Original*, *Abh. Akad. Mainz, Geistes- u. Sozialwiss. Kl.* 10, 1984, nachzuweisen versucht. Vgl. auch G. Jachmann, *Plautinisches und Attisches, Problematika* 3, 1931, 6.

sich selbst, ohne daß auf die Verklammerung mit den vorangehenden oder nachfolgenden Szenen geachtet wird: Je größer die Eigenständigkeit der einzelnen Teile, um so wahrscheinlicher der Einfluß der mündlichen Tradition.

I. Akt

Diniarchus beginnt mit einem 77 Verse²² langen Dirnen-Monolog (I 1), der zunächst allgemein gehalten ist (22-76). Am Schluß exponiert er: Er sei früher Phronesiums Liebhaber gewesen (77-94); dann habe ihn ein zahlungskräftiger *miles Babylonensis* aus ihrer Gunst vertrieben, der jetzt von einem Aufenthalt in der Fremde zurückkehren solle. Ihm wolle Phronesium die Geburt eines Sohns vortauschen, um ihn weiter an sich zu binden. Er durchschaue aber das Manöver, da er eine Schwangerschaft Phronesiums hätte bemerken müssen. Er sei vor drei Tagen von einer Dienstreise nach Lemnos zurückgekommen. So einfach der Bericht klingt, so unklar sind die Zeitverhältnisse. Es wird weder gesagt, wie lange der Miles noch wie lange Diniarchus abwesend war. Das erste Datum wird später nachgetragen: 10 Monate (497). Danach also war Diniarchus seit mehr als 10 Monaten Liebhaber Phronesiums, erhielt aber vor eben dieser Frist Konkurrenz durch den Miles. Offenbar ging sein altes Verhältnis dann weiter; irgendwann trat er schließlich die Reise nach Lemnos an. Das ist nicht chronologisch erzählt, aber doch zu verstehen. Man kann sich allenfalls wundern, daß Diniarchus erst am dritten Tag nach seiner Rückkehr Phronesium aufsucht.²³

Astaphium tritt in I 2 hinzu und hält erst einmal einen Dirnen-Monolog (95-111), ohne Diniarchus wahrzunehmen: Die Handlung stagniert. Ebenso ist es im folgenden, wenn in beliebiger Manier einer den anderen nicht erkennt (115-121) und man sich ausführlich über die Habgier der Dirnen unterhält (138-187). Astaphium ist nicht im geringsten überrascht, daß Diniarchus von der Reise zurückgekehrt ist, und antwortet auf seinen Gruß *salva sis* nur: *et tu* (123). Allerdings verspricht sie ihm – das ist ja üblich,²⁴ und nichts Übliches ist dem *Truculentus* fremd – ein Wiedersehens-Mahl (127). Das wiederholt Phronesium 359-361, und auch Diniarchus kommt 740 darauf zurück, doch das Mahl ist im weiteren Verlauf vergessen – ein abgebrochenes Motiv. Ab 188 folgt endlich ein handlungsbezogener Dialog, aber er ist merkwürdig genug: Astaphium spricht

²² In Fällen unklarer Echtheit einzelner Verse (wie hier) wird die Binnenzählung Lindsays zugrundegelegt.

²³ Vgl. Langen 1886, 230: „Auffallend erscheint bei seiner außerordentlichen Leidenschaft zu Phronesium, daß er nicht sofort, spätestens am anderen Tage seine Geliebte aufgesucht hat; der Dichter hat die Begründung seiner Annahme mit Unrecht unterlassen; oder sollte dieselbe vielleicht vor V. 90 ausgefallen sein?“ Enk 1953, II, z. St. meint dagegen, das Verhältnis sei eben getrübt.

²⁴ Vgl. Enk 1953, II, z. St.

von einer tatsächlichen Geburt (195-201), und Diniarchus geht davon aus, daß der Miles der Vater des Puer sei (202), obwohl er doch in der vorhergehenden Szene wußte, daß die Geburt nur fingiert ist! Hätte das ein griechischer, an ausgefeilte Dramaturgie gewöhnter Zuschauer geduldet? Die Verse 85-87, die den tatsächlichen Vorgang beschreiben, als „merae coniecturae“ des Sprechers²⁵ oder als Interpolation²⁶ abzutun, sind ebenso bequeme, doch unzulässige Auswege wie die Annahme, Diniarchus fungiere in I 1 als Prologus.²⁷ Hier dürfte Plautus' bekannte Dramaturgie vorliegen, der seinen Personen oft, wie Fraenkel das nach F. Leo genannt hat, ein Wissen gab, welches wie ‚angeweht‘ ist,²⁸ aber sonst keine Rolle spielt. Am Ende läßt Astaphium Diniarchus seelenruhig in Phronesiums Haus gehen (205), obwohl sie doch den Miles erwartet (*nondum advenisse miror*, 204) und überdies soeben Strabax, den dritten Liebhaber, holen wollte (114). Welch Glück, daß sich der Miles etwas verspätet und Strabax nicht zu Hause ist! Hier hilft die ἀγαθὴ Τύχη einmal nicht dem in Not geratenen Menschen, sondern dem munter darauflos argumentierenden Dichter.

II. Akt

Obwohl Astaphium ein Ziel hat (Strabax zu holen) und gleich zurücksein will (207), singt sie in II 1 wiederum eine ausladende Dirnen-Arie (209-253) – denn natürlich darf sie nicht auf Strabax treffen.

Statt auf ihn trifft sie in II 2 auf den Sklaven Truculentus. Was wird in den 66 Versen der Szene verhandelt? Nichts – außer daß Astaphium vorgibt, die Frauen im Haus besuchen zu wollen. Dann wird es dem Sklaven plötzlich zu bunt, und er beschließt, seinen alten Herrn über das Treiben des Sohns aufzuklären. Bei seiner trukulenten Wesensart fragt man sich, warum er das nicht schon längst getan hat? Schlimmer: Er geht zum Forum (313); später aber tritt er aus dem Haus (III 3), als sei er nie zum Forum gegangen – attische Dramaturgie?²⁹ Astaphiums Sendung verpufft, Truculentus fällt eine Sendung in den Schoß –

²⁵ Enk, 1953, II, 10.

²⁶ Dziatzko 1874, 57-58.

²⁷ L. Reinhardt, *De retractatis fabulis Plautinis*, Diss. Greifswald 1872, 17-23, der den Prolog für nachplautinisch hält. Dagegen Dziatzko 1874.

²⁸ 1922, 296.

²⁹ In den *Bacchides* geht Nicobulus 348 zum Forum, ist aber laut 525 und 530 plötzlich in seinem Haus. Während man die Unstimmigkeit allgemein Menander zutraute, zeigen die neuen Partien aus dem *Dis exapaton*, daß diese Annahme falsch war. Vgl. K. Gaiser, *Die plautinischen ‚Bacchides‘ und Menanders ‚Dis exapaton‘*, *Philologus* 114, 1970, 51-87, hier: 60 mit Anm. 17.

was tut's: Der Dialog ist Selbstzweck, einer der köstlichsten, die Plautus geschrieben hat.³⁰

Diniarchus hat Phronesium in ihrem Haus nicht sprechen können, weil sie endlos badet. Man kann seine Reflexion in II 3 über die Liebhaber als Bademeister (324-325) ebenso verstehen wie seinen Wunsch, vor Erschöpfung selbst baden zu wollen (328). Er bittet Astaphium, Phronesium zu sagen, er sei da. Aber erstens hätte er das schon in I 2 tun können, und zweitens gibt es außer Astaphium noch Phronesiums Mutter (401) und eine beträchtliche Anzahl Mägde (533), die Diniarchus hätten melden können. Mit dem Bade-Motiv hat sich der Dichter nicht in (dramaturgische) Unkosten gestürzt. Die ‚höhere‘ Absicht der Personen-Führung ist klar: Diniarchus sollte vorübergehend von der Bühne entfernt werden, damit Astaphium Gelegenheit zu ihrer Dirnen-Arie (II 1) sowie zu dem Geplänkel mit Truculentus (II 2) hat.

Das erste Drittel des Stücks ist vorüber und die Feststellung erlaubt: Den Personen des *Truculentus* ist Reden wichtiger als Handeln. Dementsprechend hält Diniarchus erneut einen Dirnen-Monolog (335-349).

Endlich trifft Diniarchus in II 4 auf Phronesium, was er schon in I 1 im Sinn hatte. Sie lädt ihn zur Cena in das Haus, aber er ziert sich zunächst (360) und reagiert schließlich wütend, weil Phronesium nicht mit ihm allein wäre (362-364).³¹ Der dramaturgische Grund liegt auf der Hand: Die Cena darf im Interesse der weiteren Handlung nicht stattfinden. Das Motiv wird einfach abgebogen, und Phronesium sagt am Ende zu Diniarchus: ‚Wenn du Zeit hast, komm doch mal wieder vorbei!‘ (432-433). Diniarchus ist ganz begeistert davon (434-447). Was soll man dazu sagen? Zwischendurch hat ihm Phronesium anvertraut – was er schon in I 1 wußte –, daß sie die Geburt nur simuliere. Doch Diniarchus ist überrascht: *quem propter, o mea vita?* (391). Phronesium erklärt es. Dann bittet sie Diniarchus, ein wenig hinter dem Miles zurückzustehen, bis sie diesen geschöpft habe (418-422). Aber es ist klar, daß das nicht der Grund ist, warum die Cena nicht stattfindet. Oder doch? Wie kann Phronesium überhaupt zu ihr einladen? Es lohnt nicht, weiter nachzurechnen. Hauptsache, Diniarchus sieht es als ‚Gewinn‘ an, sich von Phronesium ausbeuten zu lassen: *lucrum hercle videor facere mihi, voluptas mea, / ubi quippiam me poscis* (426-427). Der Fortschritt der Handlung ist gleich Null.

³⁰ Lipsius war von der Szene begeistert, worauf Enk hinweist: „Viditne quisquam pictum aut fictum aliquid amoenius colloquio illo servi rustici cum lepida ancilla? In quo utriusque ingenium ita disertum Plautus expressit, ut in illo nil nisi sordes et *rus merum*, in hac Venerem et lepores videaris agnoscere“ (Opera omnia, I, Vesaliae 1675, 402).

³¹ Die Verse 359-363 sind gut von Kruse 1974, 124-125 erklärt.

Phronesium war, ohne einen Grund anzugeben, in ihr Haus gegangen. Jetzt kommt sie in II 5 heraus, um auf einem Ruhebett die Wöchnerin zu mimen. Sie sagt das aber erst am Ende ihres Monologs (473). Ein aufmerksamer Zuschauer mußte sich ernstlich fragen, aus welchem Grund sie mal eben verschwunden war. Der ‚höhere‘ dramaturgische Grund, daß Diniarchus unterdessen seinen Liebes-Monolog gurren sollte (434-447), wird ihm schwerlich hinreichend erschienen sein. Bei einer dynamischen Handlungsführung wäre Phronesium einfach auf der Bühne geblieben, um den Miles zu erwarten. Hier aber folgen in denkbar undramatischer Weise gleich drei Monologe unmittelbar aufeinander: Diniarchus (434-447), Phronesium (448-481), Stratophanes (482-498): Es geht in diesem Stück vor allem um Darlegung von Prinzipien.

Ohne Phronesium und Astaphium vor ihrem Haus, das er ja aufsucht, zu bemerken, tritt Stratophanes in II 6 auf und hält erst einmal einen Renommier-Monolog. Er freut sich über die Geburt des Sohns; aber er erfährt davon keineswegs jetzt zum erstenmal. Obwohl er auf Kriegszügen war, hat er auf wahrhaft geheimnisvolle Weise von Phronesiums Schwangerschaft Kunde erhalten.³² Man werte die Konstruktion der Vorgeschichte nicht als eine Bagatelle: An ihr hängt der Kind-Betrug und damit die ganze Handlung des Stücks – sofern man von einer solchen überhaupt sprechen will. Phronesium läßt den Ärmsten schnöde abfahren. Wie vorher Diniarchus (360) ist glücklicherweise auch Stratophanes wenigstens woanders zum Essen eingeladen (546-547): Es wird nicht lange nach Motiven gesucht. Der frischgebackene Familienvater erhält aber auch nicht die Hoffnung, wenigstens die Nacht bei Mutter und Kind zu verbringen (547-548). Hätte sich nicht ein attischer Zuschauer, wenn er schon die Unverständlichkeit der Vorgeschichte akzeptierte, sagen müssen, daß Phronesiums Verhalten ebenso unwahrscheinlich wie Stratophanes' Reaktion sei? In Rom fragte ein an Stegreifspiele gewohntes Publikum danach (offenbar) nicht. Es kommt hinzu, daß der Miles 20 Minen bei Phronesium abgeladen hat (543-544) – eine topische Summe, nach deren Erbeutung die Handlungen der *Néa* oft am Ziel sind. In Griechenland war das ein Signal, in Rom (offenbar) nicht. Hier genügte es, daß Phronesium und Stratophanes für den folgenden Auftritt auf der Bühne gebraucht wurden.

Cyamus, Diniarchus' Sklave, erscheint in II 7 und singt eine Arie über den dummen Liebhaber (551-574). Wieder räsoniert eine neu auftretende Person ohne Rücksicht auf die Anwesenden.³³ Aber diese sind nicht nur merkwürdig ge-

³² Vgl. das 3. Kapitel.

³³ Nach Leo und Lindsay ist neben Stratophanes und Phronesium auch Astaphium auf der Bühne geblieben, die 584 ganz und von 586 die Worte *inpudens mecastor, Cyame, es und tu* gesprochen

duldig, sie handeln auch merkwürdig. Phronesium fragt Cyamus, wo sein Herr sei. Der antwortet: zu Hause (588). Das hätte sie nach dessen Abgang ohnehin vermuten dürfen. Dann fährt sie fort, er möge doch kommen (592), obwohl sie ihn gerade eben hat abblitzen lassen. Warum hatte sie ihn nicht gleich zur Cena dabehalten oder ihm diese unter der Bedingung von Geschenken in Aussicht gestellt? Phronesium spricht in II 7 so, als hätte die Begegnung mit Diniarchus in II 4 gar nicht stattgefunden. Gewiß, der Dialog ist darauf berechnet, Stratophanes zu reizen, aber daraus folgt noch nicht, daß es gleichgültig ist, ob das Gesprochene dramaturgisch (und psychologisch) sinnvoll ist oder nicht. Denn warum sollte *j e t z t* die abgelehnte Cena stattfinden? Aber darauf kommt es nicht an: Wichtig ist nur, daß die beiden Waffenträger – der Koch hat ein kurzes, der Miles ein langes ‚Schwert‘ (627) – in martialischen Wort-Streit geraten, aber im Grunde beide feige sind. Dabei ‚charakterisiert‘ Stratophanes Diniarchus (609-610), obwohl er ihn nicht kennt (604-605), behandelt Phronesium den Miles wiederum ‚unklug‘, obwohl er ihr eine prinzipielle Unterstützung angeboten hat (400), und gibt der Eroberer Syriens einem Koch nach. So etwas war gewiß in einer (römischen) Posse lustig. Aber wäre es das auch in einem attischen bürgerlichen Lustspiel?

Was soll auf diese Handlungs-Konstellation hin geschehen? Der Dichter weiß sich Rat (II 8): Wird es heiß, gehen die Personen einfach weg; Cyamus: *ego cesso hinc* (630), Phronesium (sie ist ja klug, *nomen est omen*): *me intro actutum ducite* (631), Stratophanes: *non eo* (sc. *intro*) (642). Die Bühne hat frei zu werden für das nächste Opfer.

III. Akt

Strabax, der dritte Liebhaber, erscheint (III 1). Sein Auftritts-Monolog entspricht *Néα*-Technik; er ist im einzelnen aber von plautinischem Witz geprägt. Im Gegensatz zu Diniarchus und Stratophanes darf Strabax eintreten. Eine Begründung für die unterschiedliche Behandlung wird nicht gegeben: Es reicht hin, daß Strabax von der Bühne entfernt werden mußte.

Obwohl Truculentus in II 2 zum Markt ging, kommt er in III 2 aus Strabax' Haus; er könnte sonst nicht vermuten, daß sein junger Herr noch nicht zurück ist. Schon immer fiel auf, daß Truculentus, der in II 2 seinem Namen alle Ehre machte, nunmehr seinen Namen – und sein Wesen – verleugnet (674). Aber das ist eine typische plautinische Pointe, und es ist bezeichnend, daß man vermutet hat, das griechische Original habe die ‚Wandlung‘ des Grobians

habe (von Enk 1953, I, 21 -22 bestritten): Die Verletzung der Drei-Personen-Regel spricht jedenfalls nicht dagegen. Vgl. S. 197.

ausführlich dargestellt. Jede Erklärung derselben nähme der Figur ihren (plautinischen) Charme.³⁴

IV. Akt

Diniarchus' Auftritt IV 1 schließt gut an II 7 an: Seine Geschenke waren willkommen; Phronesium hatte ihn ausdrücklich eingeladen (592). Danach ist es verwunderlich, daß er nicht in das Haus tritt, sondern sich *procul* postiert (709), um zu beobachten, was dort vor sich geht. Die Handlungs-Führung ist lehrreich. Denn Diniarchus hätte ohne weiteres beim Betreten des Hauses von Astaphium gehindert werden können (IV 2). Es zeigt sich, daß Plautus auf eindeutige Handlungs-Verknüpfung keinen Wert legt. Ihm genügt es, daß Diniarchus (wegen Strabax) nicht in das Haus darf. Und dann geht er auch nicht hinein. *pax*.

Diniarchus hört, daß ein neuer Liebhaber im Haus ist. Astaphium erteilt ihm in IV 2 abermals eine Lektion in Sachen (käufliche) Liebe und schließt ihn aus dem Haus aus. Diniarchus gibt gegen alle Wahrscheinlichkeit wiederum nach, indem er eine Bemerkung macht, die eher der Weisheit eines Dichters als dem Horizont eines Bühnen-Liebhabers angemessen ist: Zorn nützt nichts, wenn man dem Partner gleichgültig ist (768-769). Die Handlung ist auf einem absoluten Nullpunkt angelangt.

Mit Callicles' Auftritt in IV 3 und der Enthüllung, daß der Vater des Puer Diniarchus ist, erfolgt etwas völlig Neues.³⁵ Zwar spricht Diniarchus gleich zu Anfang ahnungsvoll von seinen *male facta antiqua* (774), aber die sich nun anbahnende Entwicklung hat mit dem bisherigen Bühnengeschehen nicht das Geringste zu tun. Im Hinblick auf Phronesium ist die Handlung belanglos: Für einen verlorenen Liebhaber wird sie genügend neue bekommen. Ja, es wird sogar zweimal angedeutet, daß Diniarchus ihr ‚treu‘ bleiben könnte (868-871, 879-881). Aber auch im Hinblick auf Diniarchus wird nicht ein alter Konflikt entschieden oder eine lange Sehnsucht erfüllt. Er heiratet nur, weil es sich so ergibt, und wird, wie gesagt, Phronesium die Treue halten. Der schon bisher innerlich kaum zusammenhängenden Handlung wird einfach eine Pointe aufgesetzt, die bei dem wenig nachdenkenden Zuschauer den Eindruck erweckt, als würde ein

³⁴ Zu Truculentus vgl. das 5. Kapitel („Menschenbild“).

³⁵ Daß Callicles die Sklavinnen auf der Bühne verhört, geschieht um der Information der Zuschauer und Diniarchus' Bloßstellung willen (Langen 1886, 232). Aber er hat sie schon vorher verhört (777-778)! Auf Langens Frage ‚aber warum hat der Dichter ohne Not ein bereits vorhergegangenes Verhör angenommen?‘ ist zu antworten: Das ist plautinische Dramaturgie, die nicht Ökonomie oder Wahrscheinlichkeit, sondern Kumulation liebt.

Problem, gar das Problem des Geschehens gelöst.³⁶ Auch Callicles erscheint merkwürdig desinteressiert an den Vorgängen. Er ist mehr darauf aus, nach dem verschwundenen Kind als nach dessen Vater zu forschen. An entscheidenden Stellen läßt er, wie noch zu zeigen sein wird, weniger Betroffenheit als beachtliches Talent für witzige Kommentierung erkennen (805-809, 829-833). Berücksichtigt man weiterhin, daß die Szene vier sprechende Personen hat, dürfte vollends deutlich sein, daß Plautus ihr Erfinder ist: Auch nicht da, wo zum erstenmal ‚Handlung‘ in das Stück kommt, ist eine griechische Vorlage zu vermuten.

Es wurde schon gesagt, daß die IV 4 vorhergehende Szene auch für Phronesium keine entscheidende Wendung bedeutet. Daß sie sich das Kind von Diniarchus noch für drei Tage ausleiht, ist nicht mehr als ein witziger Einfall. Erstens fügt das nur eine Einzelheit zu den vielen Einzelheiten (eine solche Kumulation entspricht bester ‚mündlicher‘ Dramaturgie³⁷), und zweitens – welche Ironie! – wird das Kind bis zum Ende des Stücks gar nicht benötigt. Was Phronesium mit Stratophanes verhandelt, ist von dem Kind unabhängig, da es nicht vorgezeigt wird. Phronesium und Diniarchus scheiden als ‚Freunde‘, wie sie es schon vor Beginn der Bühnenhandlung waren. Es hat sich nichts geändert.

V. Akt

Der letzte Akt schließlich bringt auch keine Entscheidung. Er zeigt noch einmal die komische Rivalität zweier Liebhaber, die sich von den Dirnen an der Nase herumführen lassen, indem sie um die Wette zahlen. Phronesium schlichtet den Wettstreit *φρονίμως*: Sie wird beiden ihre Gunst schenken: *tu eris mecum*; <tu> *tu eris mecum* (958). Der Zuschauer darf sich dessen sicher sein, daß das Spiel, das die Dirne mit den Männern treibt, ad libitum so weitergehen wird. Es ist eine Handlung ohne Ende. Da das Stück kein Ziel hatte, hört es einfach auf.

Was Plautus wichtiger war: Er bedachte seine Dirnen mit Liebe – *imperium sine fine dedit*.

³⁶ Konstan 1983 betont richtig, daß die *ἀναγνώρισις*-Szene „has no effect on the next and final scene of the play“ (158) und daß die Heirat hier nicht wie sonst „germane to the resolution of the social and psychological tensions of the drama“ sei (159).

³⁷ Vgl. Stärk 1989, 19.

3. Die Handlung

Wenn somit deutlich geworden ist, daß auch nicht zwei aufeinanderfolgende Szenen einem griechischen Original entstammen können, die Struktur des *Truculentus* mithin durchweg römisch ist, muß gefragt werden, ob die dem Stück zugrundeliegende Fabel die (Re)Konstruktion einer Komödien-Handlung nach den Gepflogenheiten der *Néa* gestattet. Überraschenderweise wird sich zeigen, daß alle Unwahrscheinlichkeiten und Anstöße der Handlung mit Leichtigkeit vermeidbar waren.

Diniarchus weiß, daß Phronesium die Geburt nur vorgibt (85-90). Einerseits wird nicht gesagt, wie er davon Kenntnis hat. Andererseits glaubt er Astaphium auf das Wort, wenn sie ihm 195-197 berichtet, Phronesium habe tatsächlich geboren. Auch wenn ihm diese 389-390 offenbart, daß die Geburt geheuchelt ist, gibt er nicht zu erkennen, daß er das schon weiß. Läßt man 85-90 fort, entfällt der Widerspruch leicht. Zwar kann man sich fragen, warum Astaphium die mit Diniarchus vertraut ist, 195-201 erst noch schwindelt, aber sie könnte in einem Original schüchterner als bei Plautus gewesen sein.

Weiter bietet die Benachrichtigung des Miles in der vorliegenden Form Probleme. Obwohl Stratophanes in Syrien Krieg führte (530) und offenbar auch in Arabien und am Pontos war (539-540), wobei er mindestens ein Königreich eigenhändig zerstörte (531-532), hat er (durch Feldpost?) erfahren, daß Phronesium schwanger sei, und ihr geschrieben, sie möge das Kind nicht töten; daran werde er sehen, was er ihr wert sei (397-398): eine wahrhaft rührende Liebe! Selbst wenn man annimmt, er sei schon seit einiger Zeit in der Nähe Athens gewesen und habe von dort *nuper* (397) geschrieben: Wie soll er von der vorgetäuschten Geburt Kenntnis erhalten haben? Auch daß er 497-498 sagt, er habe Phronesium vor 10 Monaten schwanger zurückgelassen, setzt aus gynäkologischen Gründen eine Information während seiner Abwesenheit voraus. Diese Unwahrscheinlichkeit wäre vermieden, wenn der Miles erst bei der Rückkehr von der Geburt erführe. In diesem Fall wäre dieselbe Reaktion möglich, die er bei Plautus zeigt.

Unwahrscheinlich sind ferner die Verhältnisse, die in IV 3 zur Sprache kommen. Diniarchus wird keineswegs zur Überraschung aller Beteiligten als Vater des geraubten Puer erwiesen. Denn die Ancilla wußte Bescheid (822), hat aber bisher geschwiegen (817); der Grund wird nicht gesagt. Natürlich kennt auch die Mutter den Vater, will man nicht annehmen, daß sie bei dem Schäferstündchen ebenso *animi inpos vini vitio* war wie ihr Liebhaber (828). Diniarchus muß sich unmittelbar darauf von seiner Verlobten (vgl. 825) abgewandt haben; der Grund wird nicht gesagt. Er wußte nicht, daß sie schwanger war. Sie aber

mahnte den Untreuen nicht; der Grund wird nicht gesagt. Inzwischen wurde sie erneut verlobt (849): Hoffte sie, daß der neue Bräutigam das Kind übernehme? Warum schaltete sie ihren Vater nicht früher ein? Warum verhörte dieser die Ancilla nicht eher? Was wollte er dem Vater des Bräutigams über das Kind sagen? Der Erfinder der Handlung hat sich aber keineswegs in seinem Netz verfangen, da alles ganz einfach hätte motiviert werden können. Beide Verlobungen, die gegenseitige Kenntnis der Partner und das Wissen der Ancilla waren überflüssig. Diniarchus hätte, wie üblich, der Callicles-Tochter bei einem Fest Gewalt antun und ein Ring bei der *ἀναγνώρισις* alles an das Licht bringen können. Bei ihr wären nur drei Personen notwendig gewesen (Callicles, Filia oder Ancilla, Diniarchus), nicht aber vier wie in IV 3.

Bei einer solchen Konstruktion hätte auch die Rivalität zwischen Diniarchus und Stratophanes wahrscheinlicher als bei Plautus gestaltet werden können. Etwa so: Zunächst war Diniarchus Phronesiums *summus et intumus* (79); dann lief ihm der zahlungskräftige Miles den Rang ab (81-82); das konnte – brauchte aber nicht – ein Jahr lang der Fall sein.³⁸ Während dieser Zeit – 10 Monate vor Beginn des Stücks – wurde Diniarchus mit der Callicles-Tochter intim, und der Miles zog erst danach in den Krieg. Auf diese Weise wäre die seltsame Koinzidenz von Miles-Abreise und Diniarchus' Vergewaltigung seiner Verlobten (!) vermieden worden.

Schließlich war Diniarchus' Reise nach Lemnos ganz überflüssig. Sie hat keinerlei dramaturgische Funktion; denn Diniarchus war, wie er selbst sagt (89-90), nicht so lange abwesend, daß Phronesium auch ihm die Geburt hätte glaubhaft vorspiegeln können. Hier ist einfach ein beliebtes Komödien-Anfangsmotiv verwendet worden, wobei den Dichter die Merkwürdigkeit der gleichzeitigen Rückkehr von Diniarchus und Stratophanes nicht störte.³⁹

Es zeigt sich: Alle Ungereimtheiten waren ohne weiteres zu vermeiden. Doch was folgt daraus?

³⁸ Das bedeutet *annum* (393). Liest man mit Lipsius und Enk *anno*, könnte „ante annum, abhinc annum, [...] ‚last year‘ ” (Enk) verstanden werden.

³⁹ K. Kunst hat bei der Reise der beiden Senes in Terenz' *Phormio* bemängelt, es verstoße „gegen die poetische Wahrscheinlichkeit beträchtlich“, daß sie „nahezu zur selben Stunde aus verschiedenen Gegenden nach so langer Abwesenheit heimkehren“ (Studien zur griechisch-römischen Komödie mit besonderer Berücksichtigung der Schluß-Szenen und ihrer Motive, Wien-Leipzig 1919, 151). Deshalb hatte E. Lefèvre vermutet, Demipho sei im Original gar nicht verreist gewesen (Der *Phormio* des Terenz und der *Epidikazomenos* des Apollodor von Karystos, *Zetemata* 74, 1978, 63): Es ist wahrscheinlich, daß die Motiv-Doppelung sowohl im *Phormio* als auch im *Truculentus* römischen Ursprungs ist.

4. Ein Original?

Bei kaum einer Plautus-Komödie ließe sich so leicht ein widerspruchsfreies ‚Original‘ rekonstruieren wie im Fall des *Truculentus*. Paradoxiere dürfte jedoch das Postulat eines entsprechenden Vorbilds falsch sein. Während sonst der Grund für Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche ersichtlich ist, indem Plautus bestimmte Handlungsstränge gegen den Geist des Originals betont oder ihm aufpfropft, trifft das auf den *Truculentus* offenbar nicht zu. Nirgends sind Motive für Änderungen eines stimmigen Originals erkennbar. Es ist daher der Schluß naheliegend, daß ein Dichter am Werk war, der nicht um anderer Ziele willen faktische Ungereimtheiten in Kauf nahm, sondern auf eine logische oder wahrscheinliche Handlung keinen Wert legte, der einfach Motiv neben Motiv reihte, wie er sie aus dem unerschöpflichen Reservoir der *Néa* und des Stegreifspiels kannte. Dieser Dichter dürfte Plautus gewesen sein, dem es nicht schwerfallen konnte, die additive Handlung des *Truculentus* selbständig zu gestalten.

Daß dieser Schluß richtig ist, zeigt ein Vergleich der widerspruchsfrei rekonstruierbaren Fabel mit bekannten Originalen. Diese haben immer ein Handlungsziel. Entweder geht es darum, daß etwas erstrebt und tatsächlich erreicht wird (wie die Beschaffung des Gelds in Menanders *Dis exapaton*). Oder es geht darum, daß jemand etwas erstrebt, dieses aber nicht bekommt (wie Lysidamus in Diphilos' *Klerumenoí*), hingegen eine andere Person durch die in Gang gesetzte Aktion ihr Ziel erreicht (wie Euthynicus). Es kann auch ein plötzlich eintretendes Ereignis die Handlung zu dem von den Beteiligten schon früher erstrebten Ziel führen (wie die Geburt in Menanders zweiten *Adelphoi*), usw. Daß die Handlung des *Truculentus* dagegen kein bestimmtes Ziel hat, ist eindeutig. Wenn man es als plautinische Einfälle wertet, daß Diniarchus das Kind noch ein paar Tage zum Betrügen ausleiht und er Phronesium weiterhin treu bleibt, ergibt sich, denkt man die Handlung zu Ende, ein Ziel, das ganz und gar unüblich ist: Phronesium würde versuchen, zwei Liebhaber, Diniarchus und Stratophanes, auszubeuten, und ginge durch die Entwicklung der Ereignisse am Ende beider verlustig. In diesem Fall läge nicht – wie bei Plautus – die Sympathie auf Seiten der *δὲς ἐξαπατῶσα*; denn in der *Néa* pflegen die Schlechten, nicht die Guten bestraft zu werden. Von Phronesium aus gesehen stünde über der Handlung nicht die *ἀγαθή*, sondern die *κακὴ Τύχη*. Gibt es dafür Beispiele? Gälte Phronesium als schlecht, dürfte man ebensowenig von einer *ἀγαθὴ Τύχη* sprechen: Denn für wen wäre sie ‚gut‘? Aber auch von der Diniarchus-Handlung her betrachtet, könnte man kaum von dem Walten der *ἀγαθὴ Τύχη* sprechen. Sie liebt es, Menschen zu helfen, die in Not geraten sind. Aber zu diesen gehören weder Diniarchus, der sich nicht nach Ehe und Kind

sehnt, noch die Callicles-Tochter, der nur das Kind für ein paar Tage abhanden gekommen ist. Ginge es um ihr Schicksal, müßte es ein anderes Stück geben. Im *Truculentus* siegt nicht wie in der *Néα* die Moral, sondern es wird bedenklich mit der Amoralität kokettiert und sympathisiert. Wenn es dafür ein attisches Original gab, dann war es *toto coelo* von allem verschieden, was aus der *Néα* bekannt ist.

Es zeigt sich: Auch wenn man die Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche eliminiert, ermöglicht die Fabel keine Handlung, wie sie die *Néα* kannte. Im *Truculentus* werden nicht wie in der attischen Komödie ‚endgültige‘ Verhältnisse geschaffen, sondern Aktionen vorgeführt, die nur auf den Augenblick berechnet sind. Eine *Néα*-Handlung kann nach dem Ende nicht noch einmal von vorn beginnen. Die *Truculentus*-Handlung, ein echtes Kind des Stegreifspiels, bildet hingegen ein *Perpetuum mobile* – ein lockeres, ja loses obendrein.

5. Die Deutung

Wenn es für die *Néα* charakteristisch ist, daß sich Dramaturgie und Weltdeutung gegenseitig bedingen, trifft dieses – in anderer Weise – auch auf die *Palliata* zu. Die griechischen Dichter demonstrierten die Irrungen und Wirrungen der Menschen auf der einen und das Walten der *ἀγαθὴ Τύχη* auf der anderen Seite; hieraus folgt die ‚hypotaktische‘ Struktur ihrer Stücke. Plautus hingegen demonstriert die Triumphe seiner Lieblinge auf der einen und die Dominanz der Unterhaltung auf der anderen Seite; hieraus folgt die ‚parataktische‘ Struktur seiner Stücke – jedenfalls dort, wo er das Gefüge der Originale mit eigenen Partien überwuchert oder selbst ‚Originale‘ schafft. Auch darin zeigt sich, daß er in der Tradition des römischen Stegreifspiels steht.⁴⁰

Menschenbild

Plautus hat zwei Gruppen von Lieblingen: Dirnen und Sklaven. Ihnen gönnt er jeden Erfolg, ihnen sieht er jeden Schlich nach, ihnen gegenüber ist seine Liebe grenzenlos. Es versteht sich, daß er sie in einem Stück, dessen Handlung er wahrscheinlich selbst erfand, in den Mittelpunkt stellte. Deshalb sind im *Truculentus* besonders sympathische Personen Phronesium, Astaphium und Truculentus, Dirnen und Sklave. Der letzte avanciert sogar zum Titelhelden. Phrone-

⁴⁰ Zu der Verwandtschaft der plautinischen Dramaturgie mit der des Stegreifspiels grundlegend Stärk 1989, 19-22.

sium ist die unumschränkte Hauptperson. Verbreitet ist das Mißverständnis, Plautus stehe ihr mit Distanz, ja mit Kritik gegenüber. Wer der Meinung ist, überhaupt keine Person sei sympathisch,⁴¹ Phronesium eine Dirne niedrigsten Schlags⁴² und aus dem Stück spreche ‚immoralité‘,⁴³ kann Plautus ohne weiteres schlechten Geschmack oder gar schlechte Sitten vorwerfen, er sollte aber die Intention des ungebärdigen Umbrers nicht verkennen: In Phronesium war er verliebt.

Venus steht über dem Stück, und Phronesium ist ihre ‚Priesterin‘.⁴⁴ Deshalb verkündet sie am Schluß feierlich: *Veneris causa adplaudite: eius haec in tutelast fabula* (967).⁴⁵ Auch schon zu Beginn wird Venus als Autorität zitiert, *quam penes amantum summa summarum redit* (25) – selbstverständlich in Zusammenhang mit der freien Liebe. Wie sonst die plautinischen Sklaven triumphieren, triumphiert im *Truculentus* die Dirne *Φρονήσιον*. Bei ihr kam es Plautus nicht auf Moral oder Unmoral an,⁴⁶ sondern auf die „meravigliosa esaltazione dell’umana intelligenza“.⁴⁷ Es ist ein ebenso lustiger wie unverständlicher Irrweg der Forschung, den lebensvollen Plautus des ‚antifeminisme‘ im allgemeinen zu zeihen und zum *Truculentus* im besonderen zu bemerken, kein Stück sei „plus hostile aux courtisanes“.⁴⁸ Zunächst ist festzustellen, daß bei dem Vergleich von Dirnenliebe und Knabenliebe 149-157 beide Parteien als gleich einnahmefreudig dargestellt werden, die Habgier also Zeichen des Gewerbes, nicht des Geschlechts ist. Vor allem aber gehören zur Liebe zwei Partner. Und da ist nicht zu übersehen, daß im *Truculentus* die Männer nicht gut wegkommen, insofern sie durchweg als äußerst willige Opfer der Dirnen erscheinen. Das wird schon in

⁴¹ Lejay 1925, 110; Harsh 1944, 373; Duckworth 1952, 145; Enk 1953, I, 27; vgl. auch Konstan 1983, 144.

⁴² Kiessling 1868, 609; vgl. Harsh 1944, 373 („Phronesium is certainly evil“) und Dessen 1977, 158 („her negative role in the play“).

⁴³ Lejay 1925, 110; Ernout 1940, 94; Grimal 1969, 89; vgl. Duckworth 1952, 145 („low moral tone“).

⁴⁴ Ribbeck 1887, 67 rechnete sie zu den „Priesterinnen der Freude und ungebundenen Geselligkeit“.

⁴⁵ Das ist singulär. Nur am Schluß des *Amphitruo* heißt es: *nunc, spectatores, Iovis summi caussa clare plaudite*; Iupiter trat ja persönlich auf.

⁴⁶ Vorsichtig fragt sich Dessen, warum Phronesium und Astaphium trotz ihren negativen Zügen „attract us at all“, und antwortet immerhin: „Perhaps it is their aggressive vitality and candid self-interest which fascinate us“ (1977, 160). Entschieden tritt hingegen für Phronesium, „questo personaggio smisurato e quasi incredibile“, Broccia 1982, 159 ein. Stärk 1989, 46 bemerkt schön, daß Plautus nicht darauf verzichten konnte, „jeder Hetäre einen Teil von jenem Geist mitzugeben, von dem sein Meisterstück, Phronesium, überfließt.“ Im übrigen spricht er glücklich von „moralischer Indifferenz“: Diese sei charakteristisch auch für das neuzeitliche Stegreifspiel und „nacherade das Lebenelement der Commedia dell’arte“ (1989, 25).

⁴⁷ R. Perna, L’originalità di Plauto, Bari 1955, 442-443.

⁴⁸ Grimal 1969, 95.

Diniarchus' Auftritts-Monolog 22-94 deutlich, in dem er sich als hilflose, aber im Grunde bereite Beute der Dirnen präsentiert. Besonders hübsch ist die Partie 35-50, in der die Gefahr der Verlockungen nacheinander mit den drei Metaphern des Fischernetzes (*rete*), des Angelhakens (*hamus*) und des Liebestranks (*potio*) umschrieben wird. Zitiert sei nur der letzte Vergleich, der die ‚Unausweichlichkeit‘ des Liebhaber-Schicksals in fünf Bedingungsätzen eindrücklich ausmalt. Wenn einer den Trank getrunken hat, ist es für den Beutel, wenn die Dirne zürnt, auch für das Gemüt schlimm; das ist eine Steigerung (*bis*). Dann wird es paradox: Dreimal folgen ‚Erleichterungen‘, scheinbar positive Aussichten – und doch geht der Liebhaber zugrunde; das fünfmalige *perit* (dreimal am Versende) klingt nach schicksalhafter Notwendigkeit (43-50):⁴⁹

si semel amoris poculum accepit meri
 eaque intra pectus se penetravit potio,
 extemplo et ipsus *p e r i i t* et res et fides.
 si iratum scortum fortet amatori suo,
 bis *p e r i t* amator, ab re atque <ab> animo simul;
 sin alter alteri propitiust, idem *p e r i t* ;
 si raras noctes ducit, ab animo *p e r i t* ;
 si <n> increbravit, ipsus gaudet, res *p e r i t* .

Das tönt wie in der Tragödie, auf die auch die vielen Alliterationen weisen. Und doch dürften weder die Zuschauer noch Plautus selbst die Klage ernstgenommen haben.⁵⁰ Sie sagten sich: Diniarchus ist ein rechter Waschlappen, dem widerfährt, was er verdient.

Überhaupt ist das Bild der Liebhaber in diesem Stück dubios. Gleich auf Diniarchus' Monolog folgt Astaphiums Canticum, in dem sie zu berichten weiß, daß die Liebhaber heutzutage (*nunc*) die Dirnen in ihren Etablissements zu bestehlen pflegen (101-104); sie nähmen den Räubern (*praedones*) den Raub (*praeda*) wieder ab (106). Das Spiel ist ein *do, ut des*, bei dem sich Täter und Opfer nicht nachstehen. Aber Plautus wäre nicht Plautus, wenn er diesen Gedanken nicht sofort witzig variierte: Die Liebhaber sähen ruhig zu, wenn die Dirnen ihr Geld rafften, ja sie schafften es gar von selbst herbei (man beachte das Wortspiel *a-gerere*⁵¹ und *ag-gerere*): *nam ipsi vident, quom eorum agerimus bona atque etiam ultro ipsi aggerunt ad nos* (111). Hier ist das Spiel zu einem *do,*

⁴⁹ Der Text wird nach Enk 1953, I, 48 gegeben.

⁵⁰ Vgl. Harsh 1944, 372-373.: „Vice would flourish less, says Diniarchus in his ‚prologue‘ (57-63), if the experience of one generation could be passed on to the next. The play, then, is very serious. We might be tempted to call its outcome tragic. Certainly few tragedies are so depressing. But Aristotle (*Poetics* 1452 b) says that the spectacle of the evil prospering is the most untragic of all.“

⁵¹ *aggerimus* codd.; *agerimus* Götz-Schöll, Lindsay; *abgerimus* Seyffert, Enk.

ut dem gewandelt und der Täter Opfer geworden!⁵² Zu Unrecht hat die Forschung immer nur die Dirnen in den Blick genommen; zu Recht hat daher Fraenkel auf die andere Partei hingewiesen.⁵³

Diniarchus' Haltung ist zu verallgemeinern, trifft sie doch auch auf Stratophanes und Strabax zu. Zwar sagt der Offizier bei seinem Auftritt, er liebe zu handeln, nicht zu reden (483),⁵⁴ aber er macht nicht nur gegenüber Phronesium (II 6), sondern sogar gegenüber Cyamus (II 7) und Strabax (V) eine denkbar klägliche Figur.⁵⁵ Und der „reiche dumme Bauernjüngling Strabax (Schieler)“⁵⁶ ist Phronesium auch nur Mittel zum Zweck, wenn sie ihn im Streit mit Stratophanes ironisch anfeuert: *lepidu's ecastor mortalis, mi Strabax, perge obsecro* (949). Denn im Grunde hat Astaphiums Kommentar Geltung,⁵⁷ hier lägen Tor und Narr im Wettkampf um den größeren Verlust: *stultus atque insanus damnis certant* (950). Im *Truculentus* sind die Männer die bereitwilligsten Opfer der Dirnen, sie kämpfen um – ihr Unterliegen. Aufgrund des starken musikalischen Elements im *Truculentus* hat Grimal bemerkt: „Ce n'est plus une intrigue, mais une sorte de dance, où les personnages sont irrésistiblement entraînés vers leur ruine“.⁵⁸ Es war Plautus eine Herzensangelegenheit, die Destruktion angesehenen Bürger zur Darstellung zu bringen; man denke nur an die Alten in dem letzten Akt der *Bacchides*, die den Dirnen, vor denen sie ihre Söhne bewahren wollen, selbst verfallen. Dort ist Nicobulus ein „eroe della stupidità“.⁵⁹ Und im *Truculentus* sind die Männer nicht so sehr Opfer der Dirnen

⁵² Zu 95-112 bemerkte F. Leo, *Plautinische Forschungen*, Berlin ²1912, 149 Anm. 1: „Das kann schwerlich in einer attischen Komödie gestanden haben; in das Rom des antiochischen Krieges paßt es hinein“. (Leo rechnete mit einer Vergrößerung des Originals.)

⁵³ „*Truculentus* poeta iuste et festive operam dat, ut a nobis, postquam adulescens questibus suis aures nostras implevit, audiatur et altera pars. Nam secunda scaena priori paene respondet: illic adulescens scorta lenasque, hic meretricis ancillula adulescentes fraudis scelerisque accusat“ (De media et nova comoedia quaestiones selectae, Diss. Göttingen 1912, 87, Hinweis bei Enk).

⁵⁴ Das ist jedoch kein Zeichen besonderer Charakterstärke. Ribbeck 1887, 67 bemerkte zu Recht, er verzichte auf die „üblichen Rodomontaden“, weil man sich an ihnen „nachgerade wohl gesättigt hatte“.

⁵⁵ „Auch in dieser Komödie hat der Dichter sich nicht enthalten können, die Einbildung und Dummheit des Soldaten so sehr ins Ungeheuerliche zu steigern, daß die Charakteristik vollständig zur Karrikatur wird“ (Langen 1886, 230).

⁵⁶ Ribbeck 1887, 64.

⁵⁷ Er wird auch Plautus' Kommentar sein; vgl. Broccia 1982, 160.

⁵⁸ 1971/74, 542.

⁵⁹ L. Gestri, *Studi plautini II: Il monologo di Nicobulo in Bacch. V, 1*, *StudIt N.S.* 17, 1940/41, 237-250, hier: 250 (vgl. E. Lefèvre, *Plautus-Studien II*, *Hermes* 106, 1978, 518-538, hier: 532 und 536).

als vielmehr Opfer „della loro propria stolidità“.⁶⁰ Hier feiert der faszinierend-saturnalische Charakter⁶¹ des römischen Stegreifspiels fröhliche Urstände!

Kammermeister hat richtig gesehen, daß Plautus auf der einen Seite die Schlaueit und Verschlagenheit der Dirnen, auf der anderen Seite die Naivität und Schwäche der Männer – sowohl der Zivilisten als auch besonders der Militärs – zeigen wollte: „Est autem in hac fabula in primis scite, & ut Plautus loquitur, graphice expressa, levitas & malitia, & fraudulentia meretricia. Et quantopere desipiant in amore & voluptatum illecebris simplices. Et quod isto genere hominum quod se primum esse vult, & virtutis ac dignitatis possessionem propriam esse ducit, nihil re ipsa plerumque fit vanius, neque futilius [...]“.⁶²

Wollte man Plautus der Abneigung gegen ein Geschlecht zeihen, dann nicht des ‚antiféminisme‘, sondern eher des ‚antimasculinisme‘! Denn das ist doch wohl die Aussage des *Truculentus*, daß ein Mann letztlich wie der andere ist. Den Beweis liefert *Truculentus*. Seit Ribbeck hat man immer wieder vermutet, Plautus habe „die Entwicklung des sittenstrengen, groben Bauernlummels zu einem städtischen Bedienten und Tagedieb“ gegenüber dem Original rigoros verkürzt.⁶³ Aber es dürfte gerade der (plautinische) Witz darin liegen, daß *Truculentus* erst unüberbietbar grob und dann überraschend charmant ist. Hierin ist er ein echter Bruder Sceparnios aus dem *Rudens*, der in den Eingangs-Szenen grob ist und unerwartet liebenswürdig wird, wenn er auf die Zofe Ampelisca trifft (II 4/5); W.-H. Friedrich erschien Sceparnio nicht zu Unrecht als der „*Truculentus*, das Rauhbein, das sich plötzlich so galant zeigen kann“.⁶⁴ Solche Gestalten liebte Plautus, und was G. Jachmann über Sceparnio sagte („überall wo er auftritt von gleichem Vollgeblüt des Seins und gleicher Plastizität der Erscheinung“⁶⁵), gilt auch von *Truculentus*.⁶⁶ Man sehe übrigens: Überraschend ist nur *Truculentus*‘, nicht Astaphiums Reaktion. Sie bewundert seine grobe Männlichkeit schon in der ersten Szene: *rus merum hoc quidemst* (269); *nunc places, quom mi inclementer dicis* (273). Die Pointe liegt darin, daß der *truculentus* (265) plötzlich nicht mehr *truculentus* ist (674)⁶⁷ und freiwillig

⁶⁰ Broccia 1982, 159.

⁶¹ Vgl. E. Lefèvre, Saturnalien und Palliata, *Poetica* 20, 1988, 32-46.

⁶² 1552, 899.

⁶³ 1887, 93. Vgl. auch 1882, 422.

⁶⁴ Euripides und Diphilos, *Zetemata* 5, 1953, 230.

⁶⁵ Vgl. Anm. 21: dort S. 103.

⁶⁶ Sceparnio wurde von Lefèvre (Anm. 21) 13-15 als plautinische Figur zu erweisen versucht.

⁶⁷ Auch wenn man mit Ussing und Enk in 674 (unnötigerweise) *truncus lentus* liest, bliebe doch *Truculentus*‘ geistreiche Anspielung sowohl auf 266 als auch auf seinen Namen bestehen. Gute Bemerkungen zu *Truculentus* bei Broccia 1982, 154-157.

zahlt (687) – daß auch er zu Kreuze kriecht. Jede zusätzliche Szene wäre zuviel. Auch hier stand das Stegreifspiel Pate.⁶⁸

Diniarchus, Stratophanes und Strabax – die Freien – sind Weichlinge, Truculentus – der Sklave – ist ein gestandener Mann. Daß selbst er unterliegt, zeigt, daß auch von ‚antimasculinisme‘ nicht die Rede sein kann. Aber der Zuschauer versteht trotz der saturnalischen Konstellation: *Così fan tutti*.

Diese Personen sind allesamt übertrieben gezeichnet – in einer Weise, wie sie aus den Überresten der *Néa* nicht bekannt ist. Eher liegt eine Affinität zu volkstümlichem Theater, Atellana oder Commedia dell’arte, vor. Bei Phronesium kann man an Pomponius’ *Munda* („La raffinata“⁶⁹) denken. Der Miles gloriosus Stratophanes hat seine Brüder in den capitani der Commedia dell’arte, die „serviranno per parte di terzi o secondi innamorati, ma per lo più scherniti, delusi, beffati e dileggiati dalle donne, da’ servi e dalle fanti, poichè mostreranno bravure e saranno poltroni [...]“.⁷⁰ Strabax und Truculentus sind Verwandte der „immortale figura del contadino“ der Atellana und des italienischen Renaissance-Theaters.⁷¹ In diesen Figuren steckt mehr ‚Mündlichkeit‘ als ‚Schriftlichkeit‘.

Struktur

Führt die Handlung des *Truculentus* viermal das immer gleiche Lied, das Unterliegen der Männer, vor und können die Dirnen zu Recht sagen ‚venimus, vidimus, vicimus‘, gibt es also keinerlei Hindernisse und Komplikationen, ist es konsequent, daß die Dramaturgie des Stücks äußerst simpel, rein ‚parataktischer‘ Art ist. Wie in der *Néa* entspricht die Dramaturgie des *Truculentus* seinem Welt- und Menschenbild – freilich in anderer Weise: Aus dem permanenten Sieg der Dirnen folgt die permanente Reihung der Szenen. Insofern gibt es kein *τέλος* der Handlung: Sie beginnt an einem beliebigen Punkt und hört an einem beliebigen Punkt auf. Das hat mit der ‚hypotaktischen‘ Struktur der attischen Komödien nichts zu tun. Kammermeister hat glänzend bemerkt: „Fabula habet formam eorum poematum, quae *μίμος* appellat“.⁷² In eben diese Richtung ging das

⁶⁸ Zur „situationsbedingten Aufspaltung von Bühnenfiguren in entgegengesetzte Rollen“ im Stegreifspiel vgl. Stärk 1989, 30.

⁶⁹ Vgl. P. Frassinetti, *Fabula Atellana. Saggio sul teatro popolare latino*, Genova 1953, 111.

⁷⁰ A. Perrucci, *Dell’arte rappresentativa, premeditata ed all’improvviso*, Napoli 1699, teilweise in: *La Commedia dell’arte, Storia, Tecnica, Scenari* a cura di E. Petraccone, Napoli 1927, 69-201, hier: 134.

⁷¹ Frassinetti (Anm. 69) 78.

⁷² 1552, 897-898.

Urteil von O. Immisch, der den *Truculentus* mit seinem „Charakter einer bloßen Bilderfolge“ dem *Stichus* an die Seite stellte, der keine Komödie, sondern wie „ein Zyklus von Mimen nach der Art von Herodas' *Metrichen*“ sei.⁷³ Ähnlich empfand Chr. Petersen, für den *Stichus* und *Truculentus* nicht *fabulae palliatae* waren, sondern *saturae*, „die ja auch noch Ennius und Pacuvius schrieben“. Diese seien nicht verschieden „von den *φλύακες* der Italischen Dorer, Rhinthon, Matron und Sopater“; als solche (nicht als Palliaten) seien *Stichus* und *Truculentus* „vortreffliche Stücke“.⁷⁴ In neuerer Zeit vertrat Kruse die Auffassung, der *Truculentus* sei eine „Satire, gekleidet in die Form einer Komödie“.⁷⁵ Auf jeden Fall ist Lockerheit der Dramaturgie ein Charakteristikum von Stegreifspielen.

Der *Truculentus* ist geradezu ein Lehrstück plautinischer Dramaturgie. Er zeigt alle ihre Merkmale in Reinkultur, die sich in den Komödien, die attischen Originalen folgen, nur dort beobachten lassen, wo die Vorlagen verlassen oder vernachlässigt werden.

Die Personen des *Truculentus* kämpfen nicht, sondern stellen sich dar. Deshalb treten sie meistens mit einem Monolog auf und auch ab:

22-94:	Diniarchus
95-111:	Astaphium
209-255:	Astaphium
335-351:	Diniarchus
434-447:	Diniarchus
448-481:	Phronesium
482-498:	Stratophanes
551-576:	Cyamus
633-644:	Stratophanes
645-662:	Strabax
699-710:	Diniarchus
758-774:	Diniarchus.

Das sind in der Ausgabe von Lindsay über 300 Verse, also fast ein Drittel des Stücks. Der alte Kenner der *Commedia dell'arte* L. Riccoboni bezeichnete gerade Monologe (im Gegensatz zu Dialogen) als sichere Elemente, die das Spie-

⁷³ Zur Frage der Plautinischen Cantica, SB Heidelberg, Phil.-hist. Kl. 7, 1923, 28 bzw. 26.

⁷⁴ Zeitschrift f. d. Altertumswiss. 3, 1836, 618. Über dieses Urteil machte sich F. Ritschl, *Parerga zu Plautus und Terenz*, I, Leipzig 1845, 269 zu Unrecht lustig. Übrigens verbindet *Stichus* und *Truculentus* noch eine dramaturgische Besonderheit, wie P. J. Enk gezeigt hat (*De Plauti Truculenti scaenis* V, VI, VII actus secundi, *Mnemosyne* 7, 1954, 134-135): Im *Stichus* sitzen Pamphila und Panegyris „a n t e aedes suas in toro“, im *Truculentus* wird Phronesium der lectulus „a n t e eius domum“ aufgestellt (Sperrungen ad hoc): Plautus setzte sich großzügig über die Konventionen der *Néa* hinweg!

⁷⁵ 1974, 18. Vgl. auch den unten folgenden Abschnitt ‚Komödie und Satire‘.

len der ‚mündlichen‘ Komödie erleichterten.⁷⁶ Interessant ist Kiesslings Beobachtung, es steche „an vielen stellen eine unverkennbare senile breite und geschwätzigkeit des ausdrucks auf das schärfste gegen die kräftige gedrungenheit der sprache in den besseren comödien“ ab.⁷⁷ Nichts wäre falscher als der Verdacht der loquaquitas senilis, nichts richtiger als die Erkenntnis der loquaquitas Plautina: Wo Plautus echt ist, ist er breit. Er läßt seine Personen lieber reden als handeln.⁷⁸ Wie später in Senecas Tragödien beschreiben sie mit Vorliebe sich selbst und ihre Prinzipien. Die langen Passagen, in denen Diniarchus sich in I 1 kommentiert, dürfte im Grunde nur ein Unbeteiligter sprechen; er tritt gleichsam aus seiner Rolle heraus und betrachtet sich von außen.⁷⁹ Der (römische) Erzähler ist stets in seinen Personen gegenwärtig. An die Stelle der Dynamik und des Tempos der Originale tritt in Plautus' Stücken Statik und Breite.

Dementsprechend zerreden die plautinischen Personen gern die Situation. Am deutlichsten wird das bei Callicles, dem Senex, der auf der Suche nach dem entführten Kind seiner Tochter ist. Bei ihm könnte man am ehesten Ethos und angemessene Reaktion auf die Ereignisse erwarten. Wenn er erfährt, daß Phronesium seinen Enkel als ihr eigenes Kind ausgibt, räsoniert er darüber, wieviel leichter es die zweite als die erste Mutter habe, daß sie mit fremder Plage ohne Schmerzen geboren habe, daß das Kind über zwei Mütter und zwei Großmütter verfüge und er mit Furcht daran denke, wieviele Väter es wohl habe (805-809):

di, opsecro vostram fidem!
ut facilius alia quam alia eundem puerum unum parit!
haec labore alieno puerum peperit sine doloribus.
puer quidem beatust: matres duas habet et avias duas:
iam metuo patres quot fuerint.

Und wenn ihm Diniarchus gesteht, daß er die Tochter im Rausch verführt habe, äußert er sein Mißfallen: Diniarchus beschuldige jemanden, der nicht sprechen könne, sonst würde sich der Wein verteidigen; nicht pflüge der Wein den Mann, sondern der Mann den Wein zu bändigen – jedenfalls der anständige Mann; wer aber schlecht sei, sei es eben, ob er nun trinke oder nicht (829-833):

non placet: in mutum culpam confers <qui non> quit loqui.
nam vinum si fabulari possit se defenderet.
non vinum <viris> moderari, sed viri vino solent,

⁷⁶ Histoire du théâtre italien, Paris 1727, teilweise in Petraccone (Anm. 70) 52-65, hier: 62.

⁷⁷ 1868, 609.

⁷⁸ Vgl. dazu E. Lefèvre, Versuch einer Typologie des römischen Dramas, in: Das römische Drama, Darmstadt 1978, 1-90, bes. 77-83.

⁷⁹ Lefèvre (Anm. 78) 82.

qui quidem probi sunt; verum qui inprobust si quasi bibit
sive adeo caret temeto, tamen ab ingenio inprobust.

Plautinischen Personen ist der (unangemessene) Witz allemal wichtiger als der (angemessene) Ernst. Ihnen geht der Mund zuweilen so sehr über, daß ihr Herz nicht mehr erkennbar ist.

Plautus läßt seine Personen über Dinge reden, ohne sich darüber Gedanken zu machen, ob sie überhaupt von ihnen Kenntnis haben können. Beliebte Brücken, deren Haltbarkeit man besser nicht nachprüft, bilden die Ausdrücke des ‚Hörensagens‘. So heißt es von Stratophanes’ Ankunft *dicitur* (84) oder *aiunt* (204), und von Phronesiums Geburt sagt Diniarchus gleich zweimal *audivi* (194, 382). So wie Plautus bei Erfindung der Handlung die traditionellen Motive der *Néa* nach Belieben verwendet, ist auch seinen Personen alles bekannt: Sie reden grundsätzlich, als ob alle alles wüßten. Plautus macht keinen Unterschied zwischen dem nur ihm gegenwärtigen Gesamtzusammenhang und den notwendig beschränkten Teilkenntnissen der Personen.

Auch darin tut sich Plautus keinen Zwang an, daß er die Drei-Personen-Regel der *Néa* ignoriert und auftreten läßt, wen er gerade braucht. In IV 3 – und wohl auch II 7⁸⁰ – sind es vier, im ganzen letzten Akt fünf Personen.

Komödie und Satire

Es gibt keine moderne Deutung des *Truculentus*, die nicht von einem ‚satirischen‘ Stück spräche. Ursache war die glückliche Bemerkung von Lejay: „*Le Truculentus* fait exception dans l’oeuvre de Plaute en ce qu’il est une comédie satirique. Il est la seule. Il annonce Lucilius et surtout Horace”.⁸¹ Es schmälert nicht Lejays richtiges Stilgefühl, wenn zwei Einschränkungen zu machen sind. Erstens sollte man, wie gesagt, nicht im negativen Sinn von ‚immoralité‘ sprechen,⁸² es sei denn, man bezeichnete auch manche Partien aus Horaz’ *Satiren* als unmoralisch; zweitens bildet der *Truculentus* nur insofern eine Ausnahme, als Plautus selten so ‚original‘ dichtete. In der Tat steht der *Truculentus* der Satire denkbar nahe.⁸³ Darüber sollte sich niemand wundern, der bedenkt, daß sich Plautus in diesem Stück extrem ‚römisch‘ gab und die Satire *tota Romana* ist. In diesem Zusammenhang ist sowohl das Menschenbild als auch die Dramaturgie

⁸⁰ Vgl. Anm. 33.

⁸¹ 1925, 110.

⁸² Lejay 1925, 110. Nahezu alle modernen Interpreten gehen, ihm folgend, in diesem Punkt fehl.

⁸³ Vgl. die bereits zitierten Urteile von Petersen und Kruse S. 194-195.

zu berücksichtigen. Bei der Würdigung des Menschenbilds⁸⁴ genügt es, auf die äußerst freie Diskussion des Themas zu verweisen, welche Klasse von Frauen sich am ehesten für unproblematische Liebesbeziehungen eigne, das Lucilius in der dritten Satire des 29. Buchs und Horaz in der zweiten Satire des ersten Buchs genußvoll ausgeführt haben.⁸⁵ Was die Dramaturgie betrifft, ist die ‚parataktische‘ Struktur des *Truculentus* mit der Form der Satire zu vergleichen. Umgekehrt ist das dialogische Element der lucilischen und horazischen Satire nicht weit von dem entfernt, was der *Truculentus* bietet. Schließlich gehört das ausufernde Wuchern der Monologe eher zu dem Genos Satire.⁸⁶

*

Der *Truculentus* hat keine produktive Rezeption bewirkt. Einer der wenigen, die sich für ihn erwärmten, war der Dichter Jakob Michael Reinhold Lenz, der ihn übersetzte und einer Nachdichtung für würdig erachtete (*Die Buhlschwester*). Er schätzte ihn folgendermaßen (der erste Absatz ist eine Paraphrase des oben S. 192-193 zitierten Urteils von Kammermeister; er zeigt zugleich, daß der *Truculentus* den Charakter einer lucilisch-horazischen Satire hat): „Meisterhaft aber ist in diesem Stück der Leichtsinn, die Treulosigkeit und Verderblichkeit der sogenannten Koketten geschildert worden, und wie wahnwitzig für ihre eigene Glückseligkeit die Lockspeise der Wollust Jünglinge machen könne, die nicht auf ihrer Hut sind. – Ferner ist der Charakter derjenigen Art Leute sehr gut getroffen, welche von Eigendünkel angeschwellt, Schönheit, Tapferkeit und alle Vortrefflichkeiten allein zu besitzen glauben und weil sie gemeinlich von allen dem desto weniger haben, je mehr sie sich darauf einbilden, am Ende aus einiger traurigen Erfahrung lernen müssen, daß die ganze vernünftige und unvernünftige Welt sie nur zum besten gehabt ---

Ich setze noch hinzu, daß wer die Kunst besitzt Sokratisch zu lachen, aus diesem wie aus allen andern Lustspielen unsers uralten Komikus mehr Wahres, Gutes und Schönes sehen und lernen wird, als aus allem faden Geschwätz auf

⁸⁴ In diesen Betrachtungen kam mehrfach die Destruktion angesehenener Bürger zur Sprache. Das ist ein bevorzugtes Thema der Satire. Vgl. in diesem Zusammenhang Konstan 1983, 162 (über den *Truculentus*): „This world of satire is an underworld, existing in essential opposition to the dominant, structured values of the community.”

⁸⁵ Zu Lucilius vgl. J. Christes, Lucilius, in: Die römische Satire, Darmstadt 1986, 57-122, hier: 96, zu Horaz E. Lefèvre, Nil medium est. Die früheste Satire des Horaz (1,2), in: Monumentum Chiloniense, Festschr. E. Burck, Amsterdam 1975, 311-346 (dort 338-341 zu Lucilius). Einen schönen Vergleichspunkt zum *Truculentus* bildet auch fr. 732 M. (= 709 K.) bei Lucilius, daß Dirnen Männer verachten, wenn sie Waschlappen sind: *insanum vocat, quem maltam ac feminam dici solet* (vgl. Christes S. 85).

⁸⁶ Vgl. Dessen 1977, 146.

unsern heutigen Bühnen, das weder vergnügt noch unterrichtet, in welchem der Weise zur Tabakdose die Zuflucht nimmt, derweile der Tor für Langerweile in die Hände klopft.”⁸⁷

Literaturverzeichnis

- Th. Bergk, Zur Geschichte der Ueberlieferung des Plautinischen Textes, in: Beiträge zur lateinischen Grammatik, I, Halle 1870, 121-142.
- G. Broccia, Appunti sull' ultimo Plauto. Per l'interpretazione del Truculentus, WSt N.F. 16, 1982, 149-164.
- C. S. Dessen, Plautus' Satiric Comedy: The Truculentus, PhQ 56, 1977, 145-168.
- G. E. Duckworth, The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment, Princeton 1952.
- K. Dziatzko, Ueber den Truculentusprolog des Plautus, RhM 29, 1874, 51-62.
- P. J. Enk, Plauti Truculentus [...] ed., I-II, Lugduni Batavorum 1953.
- P. J. Enk, Plautus' Truculentus, Class., med. and Renaiss. Studies in honor of B. L. Ullmann, Roma 1964, 49-65.
- A. Ernout, Plautus, texte établi et traduit, VII, Paris 1940.
- E. Fraenkel, Plautinisches im Plautus, Berlin 1922.
- P. Grimal, A propos du Truculentus. L'antiféminisme de Plaute, REL 47 bis, 1969, 85-98.
- P. Grimal, Le ‚Truculentus‘ de Plaute et l'esthétique de la ‚palliata‘, Dioniso 45, 1971/74, 532-543.
- Ph. W. Harsh, A Handbook of Classical Drama, Stanford 1944.
- J. Kammermeister, M. Accii Plauti Comoediae XX. Diligente cura, & singulari studio Ioachimi Camerarii Pabeperg. emendatius nunc quam ante unquam ab ullo, editae [...], Basileae 1552, 897-899.
- A. Kiessling, Rez. von: T. Macci Plauti Truculentus, ed. illustr. A. Spengel, Goettingae 1868, Fleckeisens Jbb 14, 1868, 609-642.
- D. Konstan, Roman Comedy, Ithaca-London 1983.
- K. H. Kruse, Kommentar zu Plautus Truculentus, Diss. Heidelberg 1974 [so Titelseite; mündl. Prüfung: 7.2.1975!].
- P. Langen, Plautinische Studien, Berlin 1886.
- P. Lejay, Plaute, Paris 1925.
- O. Ribbeck, Marginalien zum Truculentus, RhM 37, 1882, 417-424.

⁸⁷ J. M. R. Lenz, Gesammelte Schriften, hrsg. v. F. Blei, II, München-Leipzig 1909, 453-454. Kammermeisters und Lenz' Wertschätzungen machen hoffentlich deutlich, daß sich der alte Plautus zu Recht über den *Truculentus* freuen konnte.

O. Ribbeck, *Geschichte der Römischen Dichtung*, I, Stuttgart 1887.

E. Stärk, *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, *ScriptOralia* 11, Reihe A: Altertumswiss. Reihe 1, Tübingen 1989.